

**Dramatische Palimpseste: Klassikeradaptationen im zeitgenössischen
deutschen und US-amerikanischen Theater**

By

Christine Richter-Nilsson

Dissertation

Submitted to the Faculty of the

Graduate School of Vanderbilt University

in partial fulfillment of the requirements

for the degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

in

German

August 11, 2017

Nashville, Tennessee

Approved:

Barbara Hahn, Ph.D.

Meike Werner, Ph.D.

John A. McCarthy, Ph.D.

Vera M. Kutzinski, Ph.D.

Copyright © 2017 by Christine Richter-Nilsson

All Rights Reserved

DANKSAGUNG

Ich möchte mich herzlich bei Barbara Hahn bedanken, die mich während der gesamten Dissertationszeit wissenschaftlich und persönlich unterstützt hat. Besonders bedanken will ich mich für die Freiheit, die sie mir während des gesamten Schreibprozesses gewährte, was maßgeblich zum Gelingen dieser Arbeit beitrug. Mein besonderer Dank gilt auch John A. McCarthy für seine erfahrene Beratung und seinen unermüdlichen Einsatz. Ich verdanke ihm auch die Idee zu dieser Arbeit. Meike Werner danke ich für ihren weisen Rat bei der Organisation dieser Promotion, Vera M. Kutzinski für ihr konstruktives Feedback und ihre Fürsorge, Leah Lowe für den wertvollen Gedankenaustausch.

Für die finanzielle Unterstützung danke ich dem College of Arts and Science, der Graduate School sowie dem Provost Office der Vanderbilt University. Der Graduate School danke ich außerdem für die Travel Grants und den Dissertation Enhancement Grant. Für die zusätzliche finanzielle und zudem ideelle Förderung danke ich überdies dem Department of German, Russian and East European Studies, insbesondere Lutz Koepnick und Christoph Zeller.

Zudem danke ich den Amerikanischen Freunden des Literaturarchivs Marbach für das Reisestipendium und dem Deutschen Literaturarchiv für die Zusammenarbeit.

Ich danke Barbara Duden, Ute Siewerts und Joachim Knape, die mir den Weg zur Promotion geebnet haben, David Gramling, Sarah Jackson und Lilla Balint für ihre Kollegialität.

Herzlicher Dank geht an Peggy Setje-Eilers für geteilte Theaterleidenschaften, Johannes Endres für die Einweihung in Intertextualitätstheorien, Antje Oegel für die Bereitstellung von Materialien, Frank Hentschker für Gespräche, Branden Jacobs-Jenkins für das Interview.

Großer Dank gilt meinen Mitstudenten und Freunden. Das größte Dankeschön geht an Mike Hiegemann für seine gedankliche Schärfe, seine grenzenlose Hilfsbereitschaft und seinen rettenden Humor. Aurora Romero danke ich für unzählige Transporte und für geteiltes Leid; Nora Bruegmann und Ingo Kieslich fürs Bekochen; Jessica Riviere für ihre Feedbacks; Oliver Knabe für die Korrekturen und Sophia Clark, Leslie Reed und Derek Price für die Umzugshilfe.

Meiner besten Freundin Katrin Franco danke ich für ihre Treue und die Kehrpakete; Adelheid Maubach für ihre Gastfreundschaft; Frieda und Beatrice Pöschel für die Berliner Anlegestelle, Stefanie, Mariann und Achim Rose für ihr offenes Haus; Holly O’Grady und Steven Fechter für die Erleichterung der Ankunft; Glenn Kurtz für die Zuflucht in New York; Julia Deck für die Möglichkeit an der Seine zu landen und Rick Hilles für seine Intuition, die mich nach Nashville brachte.

Diese Arbeit wäre ohne die bedingungslose Unterstützung meiner Familie nicht möglich gewesen. Meiner Mutter Maria Ascensión Richter danke ich für ihre Liebe und die Freiheit, meinem Herzen zu folgen; meinem Vater Rudolf Richter für seinen unerschütterlichen Glauben an mich und meine Talente. Bei meinem Cousin Alexander Ackermann und seiner Frau Regina möchte ich für die Aufbewahrung meines Hausstands bedanken; bei meinen Cousinen Carmen Limberger und Melanie für die Einladungen zum Kaffee; Monika und Simon Cebrián für den Zusammenhalt der Familie. Und ich danke meiner Großtante „Minke“ Maria Golda, die stolz auf mich gewesen wäre.

Mein Herzensdank gehört Magnus Nilsson, meinem geliebten Mann, Wegbegleiter und Gesprächspartner: ohne ihn geht nichts, mit ihm geht alles.

INHALTSVERZEICHNIS

	Seite
DANKSAGUNG	iii
Kapitel	
DAS DRAMA GEHT FREMD	1
Die deutsche Shakespeare-Rezeption: to adapt or not to adapt	5
Bearbeitung? Adaptation?.....	16
Regietheater und postdramatische Wende	21
Playwrights driven vs. director driven	28
Dramatische Palimpseste	32
Überschreibungen, Umschriften, Überschreitungen.....	34
Zeitgenössische Adaptation als Kanonkritik	36
DRAMATISCHE PALIMPESTE I: ÜBERSCHREIBUNGEN	39
Überschreibung 1: „Deutsch, das nicht Deutsch ist“. Feridun Zaimoglu überschreibt Othello	40
Die Überschreibung von <i>Othello</i> mit „dreckigem“ Deutsch	45
Deutscher <i>Dreck</i> : Die Rede über den ethnisierten Fremden.....	50
Romantisches Hohelied: Othellos Versuch eines transkulturellen Selbstbildes.....	58
„Ich bin alt. Ein Neger und nicht eloquent.“ Othellos rhetorisches Scheitern am „Dreck“ .	64
Überschreibung als postmonolinguale Schreibstrategie?	68
Überschreibung 2: Young Jean Lees <i>Lear</i> : Die Tragödie des Schwarzen Körpers.....	70
Gender Drag.....	83
Reversed Ethnic Drag: Schwarzer Körper im Weißen-Kostüm	88

„Dein austauschbares Gesicht wird unser sein“	94
Die Vernichtung des weißen Körpers	100
Die Rekolonialisierung des Kanons	109
DRAMATISCHE PALIMPSESTE II: UMSCHRIFT/UMSCHREIBUNG	114
Eurydike <u>und</u> Orpheus: Feministische Repräsentationsformen tradierter Mythen	118
Ovid, Vergil und Ruhl: Varianten einer Tragödie	118
Wasserwege	123
Ausrinnen	134
Übersetzen/Über-setzen	142
Jenseits Binärer Systeme: Schatten	150
(Eurydike sagt)	158
Herstories	160
Die Tragische Heldin	175
Keinort	186
DRAMATISCHE PALIMPSESTE III: ÜBERSCHREITUNGEN	189
Überschreitungen 1: <i>An Octoroon</i> – Die theatralische Karnevalisierung eines Melodramas	192
<i>An Octoroon</i> : Ein Meta-Melodrama von Branden Jacobs-Jenkins	192
Boucicaults <i>The Octoroon</i> : Ein „Sklaven-melodrama“	197
„Medienbastard“ Meta-Melodrama	203
Der Aggressive autor	206
Das Para-Drama, oder: die Sklavinnen schreiben zurück	215
Der stille Aufführungstext: Die Hasen-Chiffre	229
Writing back – Postkoloniale Karnevalisierung	237

Überschreitungen 2: <i>Verrücktes Blut</i> – Die Dramaturgie der Transtextualität.....	239
Ein postmigrantisches Hyperdrama	239
Bruch mit Gattungskonventionen	241
Repräsentation von Transkulturalität.....	246
Körper versus Kanon	249
Intertextuelle Aktualisierung historischer Türken-Diskurse.....	253
Fremdkörper auf der Zunge: Performative Überwindung von Sprachgrenzen	259
Transkulturelle Identitäten im Transit	268
DIE PALIMPSESTIERUNG DES KANONS	274
SIGLENVERZEICHNIS	276
QUELLENVERZEICHNIS.....	277
Bibliografie	277
Internetquellen	288
Sonstige Quellen.....	291

DAS DRAMA GEHT FREMD

Zu Beginn des 21. Jahrhunderts greifen Dramatikerinnen und Dramatiker auf beiden Seiten des Atlantiks auf kanonische Theaterwerke zurück, um sie für die zeitgenössische Bühne zu adaptieren. Etablierte und aufstrebende Autorinnen und Autoren wie Elfriede Jelinek, Nuran David Calis, John von Düffel, Nurkan Erpulat, Nino Haratischwili, Marius von Mayenburg, Fritz Kater alias Armin Petras und Feridun Zaimoglu oder US-amerikanische *playwrights* und *writer/directors* wie Annie Baker, Thomas Bradshaw, Branden Jacobs-Jenkins, Young Jean Lee und Sarah Ruhl, legten in der vergangenen Dekade¹ Neufassungen von Shakespeare-Tragödien, klassischen Dramen, bürgerlichen Trauerspielen und Melodramen vor. Ihre literarisch-theatralischen Adaptationsformen sind vielseitig und umfassen auch Neuübersetzungen, Dramatisierungen mythologischer Stoffe und Bühnenbearbeitungen von Romanen und Filmen. Dabei stammen die radikalsten Umschriften meist aus der Feder von US-amerikanischen Autoren „of color“ oder deutschen Autoren mit einem „Migrationshintergrund“. Als Repräsentanten einer sozialen, kulturellen oder ethnischen Minderheit nutzen sie das Medium der Bearbeitung zur Aktualisierung gesellschaftlicher Diskurse über Gender, *Race*, Ethnizität, nationale, kulturelle und religiöse Identität. Feridun Zaimoglu und sein Co-Autor Günter Senkel verfassten 2009 unter dem Titel *Nathan Messias* eine „Neuschreibung“ von Gotthold Ephraim Lessings Fünffakter, die eher den Glaubenskrieg in Jerusalem als den Frieden der Religionen

¹ Eine prominente Ausnahme bildet Sarah Kane, die bereits 1996 mit *Phaedra's Love* die Umschrift eines mythologischen Stoffes vorlegte, die eher moderne Befindlichkeiten widerspiegelt als traditionelle Repräsentationen reproduziert: „Auf der Folie des antiken Mythos seziert Kane in knappen emblematischen Szenen die Gefühlskälte und latente Todessehnsucht der Moderne“, so die Synopse des Rowohlt Theaterverlags. Vgl. http://www.rowohlt-theaterverlag.de/stueck/Phaidras_Liebe.72380.html (04.05.2017). Kanes radikale Stücke prägten eine ganze Generation von deutschen Dramatikern, die sich inhaltlich, sprachlich, formal an Kane orientierten, etwa auch Marius von Mayenburg, der als erster Kanes Stück *Gier* ins Deutsche übersetzte.

thematisiert und am ersten „postmigrantischen Theater“², dem Berliner Ballhaus Naunynstraße, zur Uraufführung kam. Jens Hillje und Nurkan Erpulat referenzieren in ihrem Stück *Verrücktes Blut*, das 2011 als erste freie Produktion zum Berliner Theatertreffen eingeladen wurde, explizit Schillers *Räuber* und *Kabale und Liebe* als Folie zur Darstellung von Konflikte zwischen einer Lehrerin und den Schülern einer türkisch-deutschen Klasse. Auch feministische Sichtweisen bringen radikale Überschreibungen klassischer Stoffe hervor. Elfriede Jelinek verbindet in *FaustIn and Out* Goethes *Urfaust* mit den österreichischen „Fritzl“-Fall³ und der Entführung von Natascha Kampusch. Die Faust-Bearbeitung zeigt nicht nur intertextuelle Referenzen zu *Faust* und anderen klassischen Texten, etwa *Der Erlkönig*, sondern soll als „Sekundär drama zu Urfaust“ – so der Untertitel – gleichzeitig als kritischer Kommentar des Klassikers gelesen werden.

Für die eigene Sache aktualisiert werden neben den Säulenheiligen des deutschen Nationaltheaters vor allem der meistgespielte Dramatiker⁴ des deutschen und amerikanischen Theaters, der wie kein anderer die westliche Theaterwelt geprägt hat: William Shakespeare. Kein fremdsprachiger Autor wurde seit Mitte des 18. Jahrhunderts häufiger ins Deutsche übersetzt und immer wieder neu übertragen wie der „dritte deutsche Klassiker“.⁵ Feridun Zaimoglu reiht sich nach Thomas Brasch, Heiner Müller, Werner Buhss und Frank Günter gemeinsam mit Marius

² Vgl. Azadeh Sharifi, „Postmigrantisches Theater. Eine neue Agenda für die deutschen Bühnen“, in: *Theater und Migration. Herausforderungen für Kulturpolitik und Theaterpraxis*, hg. von Wolfgang Schneider, Bielefeld: Transcript, 2011.

³ Der rechtskräftig verurteilte Österreicher Josef Fritzl hielt rund 24 Jahre lang seine eigene Tochter in einem Kellerloch gefangen.

⁴ *Hamlet, Romeo und Julia, Ein Sommernachtstraum*, (in der Spielzeit 2013/2014 auch *Was ihr wollt*) werden in den Statistiken des Bühnenvereins von 2010/2011 bis 2013/2014 regelmäßig unter den ersten 25 „Alle[r] Werke mit den höchsten Inszenierungszahlen“ genannt. Vgl. etwa Bundesverband der Theater und Orchester (Hg.), *2013/2014. Wer spielte was?* 67. Jahrgang der Werkstatistik des Deutschen Bühnenvereins, Darmstadt: Mykenae Verlag, 2014.

⁵ Vgl. u. a. Beitrag zur 140. Tagung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft am 21.04.2004: „Shakespeare – der dritte Weimarer Klassiker?“, in: *Rathauskurier Weimar*, http://shakespeare-gesellschaft.de/nc/aktuelles/presse/nachricht/item/488.html?sword_list%5B0%5D=deutsche&sword_list%5B1%5D=theater (05.06.2017)

von Mayenburg⁶ nun auch in diese Tradition ein. Seit 2003 hat er bereits vier Shakespeare-„Bearbeitungen“ vorgelegt, die Rassismus-Diskurse aktualisieren.⁷ Auch sein Autorenkollege Nuran David Calis sucht die Aktualität in der elisabethanischen Sprache und verlagert Shakespeares Liebesdrama in *Romeo & Julia* (Death is sure – Life is not) in die Hip-Hop-Szene. Der Autor und Regisseur hatte bereits Frank Wedekinds Kindertragödie zu *Frühlings Erwachen!* (*LIVE FAST – DIE YOUNG*) für das Jugendtheater umgearbeitet.⁸ Besonders Shakespeares *King Lear* scheint zu feministischen und identitätskritischen Übernahmen einzuladen. So sieht *writer/director* Young Jean Lee in ihrer Version von *Lear* neben grundlegende Änderungen des Inhalts eine Besetzung der Töchter Goneril, Regan und Cordelia mit „women of color“ vor.⁹

Deutsche und amerikanische Dramatiker arbeiten sich nicht nur an ihren kanonischen Theaterautoren ab. Eine weitere Möglichkeit der Re-Narration kollektiver Erzählungen ist die Wiederaufnahme von antiken Mythen. Wie die großen Dramen von Lessing, Schiller, Goethe oder Shakespeare durchziehen sie die westliche Dramentradition und reproduzieren seit Beginn der europäischen Kulturgeschichte bestimmte kulturelle Konventionen und Stereotypen der Geschlechterbeziehung. Umso provokativer oder politisch unkorrekter erscheinen dann kritische Adaptationen jener Stoffe, etwa Thomas Bradshaws Umarbeitung von *Job* (Hiob), indem er Gott von allzu menschlichen sadistischen Bedürfnissen getrieben schildert, die ihn nicht allzu sehr

⁶ Mayenburg verfasste eine modernisierte Prosa-Übersetzung für die Inszenierung von *Hamlet* in der Regie von Thomas Ostermeier (Premiere an der Schaubühne Berlin, 17.09.2008).

⁷ Weitere Shakespeare-Bearbeitungen von Feridun Zaimoglu und Günter Senkel umfassen: *Romeo und Julia* (2006), *Hamlet* (2010) und *Julius Caesar* (2011). Vgl. auch das Kapitel „Überschreibungen 1: ‘Deutsch, das nicht Deutsch ist’. Feridun Zaimoglu überschreibt *Othello*“.

⁸ Vgl. Nuran David Calis, „Frühlings Erwachen! (LIVE FAST – DIE YOUNG)“, nach dem gleichnamigen Theaterstück von Frank Wedekind, in: *Theater Theater. Aktuelle Stücke*, Bd. 17, hg. von Uwe B. Carstensen und Stefanie von Lieven, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 2007. Calis’ Adaptation wurde 2009 unter dem Titel „Frühlings Erwachen“ auch für die Kinoleinwand adaptiert; der Autor selbst führte Regie.

⁹ Marlene Streeruwitz hatte bereits in ihrer Fassung *DENTRO. Was bei den Lears wirklich geschah* (1995) Lears Töchter als Opfer eines alten und gewalttätigen Vaters geschildert.

von seinem Götterkollegen Satan unterscheiden.¹⁰ 2013 adaptierte das Autorenteam Zaimoglu/Senkel das alttestamentliche Buch *Moses* für das Passionstheater Oberammergau, das die Nachtkritik als „eine faszinierend aktuelle Darstellung von religiösem Fanatismus und Parallelwelten“ würdigte.¹¹ Elfriede Jelinek greift auf mythologische Stoffe zurück, um Geschlechterstereotypen zu dekonstruieren. In *Schatten (Eurydike sagt)* schreibt sie die Titelheldin zur selbstbestimmten Schriftstellerin um, die lieber im Schattenreich bleiben als von Orpheus ins Leben zurückgeholt werden will. Einer ähnlichen Spur folgt Sarah Ruhl mit ihrer Adaptation von *Eurydice* (2003). Die Gewalttätigkeit in antiken Stoffen liefert die Grundlage für unterschiedliche Umschriften. Sarah Kane ließ bereits in ihrer Neudeutung des antiken Mythos, *Phaedra's Love*, die Titelheldin an ihrem Begehren zerbrechen und in Selbstmord begehen. Ihre Darstellung des Hippolytus, die ihn, angelehnt an Brechts Baal, als gefühlskalten, sexsüchtigen jungen Mann zeichnet, wird zur Metapher für die Liebesunfähigkeit des modernen Menschen. Die leider bereits 1999 verstorbene Kane legte mit ihrem Erstling (1996) den Grundstein für neue kritische Mythenbearbeitungen auf zeitgenössischen europäischen Bühnen.

„Bearbeitung“, „Adaptation/adaptation“, „rewriting“ und ähnliche Begriffe umfassen ein ganzes Spektrum von unterschiedlichen Ansätzen, die von relativ texttreuen „Dramatisierungen“ epischer und filmischer Stoffe bis zu Dekonstruktionen klassischer Werke durch komplexe Regiekonzepte reichen.¹² Mit „Bearbeitung“ untertitelt werden auch Neu-Übersetzungen, die

¹⁰ Vgl. Ben Brantley: „An Earthy Take on a Heavenly Book“, in: *New York Times*, <http://www.nytimes.com/2012/09/20/theater/reviews/job-at-the-flea-theater.html?pagewanted=all> (22.07.2014): „But in Mr. Bradshaw's 'Job' God's motives are as simple, blunt and opaque as those of the mortals he created in his image. On earth as it is in heaven, indeed.“

¹¹ Steffen Becker: „Der doppelt Fremde“, in: *Nachtkritik*, http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=8338:moses-in-oberammergau-inszeniert-christian-stueckl-die-postmigratische-version-des-bibel-stoffs-von-feridun-zaimoglu-und-guenter-senkel-&catid=129:passionstheater-oberammergau (21.07.2014).

¹² Exemplarisch für solche Dekonstruktionen sind Frank Castorfs Dostojewski-Bearbeitungen. Für seine Bearbeitung des Romans *Erniedrigte und Beleidigte* ließ sich Castorf eine „Dramatisierung“ von Jens Roselt erstellen, die dann aber als Probengrundlage obsolet wurde, da der Regisseur direkt aus dem Roman inszenierte.

dramaturgisch und sprachlich-stilistisch stark vom Ausgangstext abweichen. Feridun Zaimoglus Shakespeare-Bearbeitungen sind nicht nur Übertragungen in ein anderes linguistisches Zeichensystem, sondern auch Adaptationen in andere kulturelle Kontexte und werden somit auch als „Tradaptation“¹³ bezeichnet. Neue Adaptationen fühlen sich weder dem Text- noch Werktreue-Ideal verpflichtet, das die Übersetzungs- und Adaptationsdiskurse seit Beginn der Shakespeare-Rezeption in Deutschland durchzieht. Die Adaptierer von heute begeben sich auf Abwege, suchen die Abweichung vom Original, um aus der Distanz eine kritische Perspektive auf Gattungskonventionen, Theatertraditionen und darin reproduzierte kulturelle Klischees zu finden.

DIE DEUTSCHE SHAKESPEARE-REZEPTION: TO ADAPT OR NOT TO ADAPT

Gegenstand dieser Untersuchung ist die Transformation der dramatischen Form durch Adaption. Voraussetzung für die Analyse der hier ausgewählten Texte ist eine Differenzierung der Begriffe: die theaterpraktische deutsche Bezeichnung „Bearbeitung“ respektive die entsprechende an US-amerikanischen Theatern übliche Benennung „adaptation“.

Seinen Ursprung hat der Begriff „Bearbeitung“ in Deutschland im theaterpraktischen Bereich der Dramaturgie und Regie. Für die deutsche Bühne bearbeitet wurden bereits die

So beschreibt Robin Detje die Proben zu *Erniedrigte und Beleidigte* (2001) als inszenierte „Dramatisierung“: „Arbeitsgrundlage ist keine Dramatisierung, die der Dramaturg Carl Hegemann etwa nächtens unter Leistungsdruck angefertigt und den Schauspielern morgens zitternd übergeben hätte. Castorf pflügt durch die Taschenbuchausgabe des dicken Kolportageromans, Seite für Seite. [...] Weiter im Text! Die Assistentin führt Buch und erstellt die eigentliche Dramatisierung des Romans, eine Textvorlage mit genauen Spielanweisungen, die in den Durchlaufproben mit viel Muskelschmalz und Nervenlasse rekonstruiert werden muss. [...] Auch auf der Premiere sind die Schauspieler meistens noch Suchende. Die Improvisation ist heilig, ein Mittel zum Zweck der Authentizität, der Unmittelbarkeit, des ‘Echten’ [...]“. Robin Detje, *Castorf. Provokation als Prinzip*, Berlin: Henschel, 2002, S. 233.

¹³ „Tradaptation“ hat seinen Ursprung in der frankokanadischen Theaterpraxis und bezeichnet die linguistische Anpassung einer Übersetzung an ein Milieu. Vgl. Susan Knutson, „‘Tradaptation’ dans le Sens Québécois: A Word for the Future“, in: *Translation, Adaptation and Transformation*, hg. von Laurence Raw, London/New York: Continuum, 2012, S. 112-122, hier S. 112.

Shakespeare-Übersetzungen im 18. Jahrhundert. „Bearbeitung“ umfasste vor allem die technische Kürzung einer dramatischen Vorlage gemäß den Produktionsbedingungen, der Ensemblegröße und verfügbaren Mitteln – das konnte auch die Zusammenlegung von Figuren oder das Weglassen aufwändiger Szenen beinhalten.¹⁴ Diese technische Form der Bearbeitung eines Dramas für eine bestimmte Produktion wird heute meist mit dem Terminus *technicus* „Einrichtung“ bezeichnet. „Bearbeitung“ bedeutet in diesem engen Sinne tatsächlich „bearbeiten“, also die Arbeit am Original, auch wenn das dramaturgische Eingriffe, etwa das Verschieben von Szenen, nach sich zog. Für die Einrichtung auf der Bühne wurde das Original stellenweise modifiziert, jedoch nicht in einen inhaltlich, sprachlich, stilistisch und dramaturgisch völlig neuen Text transformiert.

Die Mitte des 18. Jahrhunderts in deutschen Landen einsetzende Shakespeare-Rezeption markiert den Beginn einer bis heute aktuellen Debatte über Möglichkeiten und Grenzen von Übersetzung und Bearbeitung. Während die französischen Nachbarn dafür plädierten, „for the benefit of beauty“¹⁵ dem Original „untreu“ zu werden, unterwarfen sich die deutschsprachigen Autoren einem Ethos der Genauigkeit bzw. der „Treue“, wobei Text- und Werktreue relative Kategorien waren und heute noch sind.¹⁶ Christoph Martin Wielands insgesamt 22 Übersetzungen, die zwischen 1762 und 1766 in acht Bänden erschienen, machten den englischen Dramatiker zum ersten Mal einem breiteren Publikum zugänglich.¹⁷ Wieland kommentierte seine

¹⁴ Vgl. Johann Wolfgang von Goethes Definition von „Bearbeitung“ in *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, Fünftes Buch, Viertes Kapitel, in: Johann Wolfgang von Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, in: *Sämtliche Werke*, Bd. 7, Zürich/München: Artemis/Deutscher Taschenbuch Verlag, 1977, S. 315 f. Siehe auch Fußnote 34.

¹⁵ Vgl. Stefanie Stockhorst, „Introduction. Cultural transfer through translation: a current perspective in Enlightenment studies“, in: *Cultural Transfer through Translation. The Circulation of Enlightened Thought in Europe by Means of Translation*, hg. von ders., Amsterdam/New York: Rodopi, 2010, S. 7-26, hier S. 11.

¹⁶ Bis heute sind die Kategorien Text- und Werktreue zentral im Übersetzungsdiskurs und in Deutschland sogar gesetzlich formuliert, um die Urheberrechte von Autoren und auch Übersetzern zu schützen.

¹⁷ Vorher waren nur drei Übersetzungen in deutscher Sprache erschienen, die aber keine Durchschlagskraft hatten. Der entscheidende Durchbruch kam mit Wielands Inszenierung von *Der Sturm oder Der erstaunliche Schiffbruch* 1761 in Biberach, die großen Zuspruch beim Publikum fand. Leider ist das Bühnenmanuskript

Übersetzungsarbeit und legte damit den Grundstein für übersetzungstheoretische Überlegungen. Zentrale Begriffe, die auch heute noch die Übersetzungs- und Adaptationswissenschaft bestimmen, tauchen bereits in diesen Kommentaren auf. So formuliert Wieland bereits das Ideal der Texttreue:

Shakespear ist an tausend Orten in seiner eignen Sprache hart, steif, schwülstig, schielend; so ist er auch in der Übersetzung, denn man wollte ihn den Deutschen so bekannt machen wie er ist [...] So bald man ihn verschönern wollte, würde er aufhören Shakespeare zu sein [...] Und sobald der Übersetzer auch nur ziemlich getreu ist, so muß er oft hart und ungeschmeidig sein, oder er muß zaubern können [...] Mein Vorsatz [...] war, meinen Autor *mit allen seinen Fehlern zu übersetzen*; und dies umso mehr, weil mir dächte, daß sehr oft seine Fehler selbst eine Art von Schönheiten sind [...].¹⁸

Für Wieland beinhaltet eine „getreue“ Übersetzung vor allem Treue zur Sprache und zum Stil des Originals, denn darin komme der „Geist Shakespears“ – so der Titel von Wielands Aufsatz – zum Ausdruck. Dabei wird das in der Fremdsprache verfasste von Wieland als das „Eigne“ definiert, das „getreu“ wiedergegeben werden soll, während die „fremde Hand“ den untreuen Übersetzer kennzeichnet. Er schreibt:

Aber ich glaube, wer in dem Falle ist sich an der Copie von dem Gemählde eines gros[s]en Meisters begnügen lassen zu müssen, wird eine getreue Copie, die mit den Schönheiten des Originals auch seine Fehler darstellt, einer von fremder Hand vermeyntlich oder auch wohl wirklich verschönerten Copie, die eben dadurch keine Copie mehr ist, vorziehen. Ein Homer, ein Lukrez, (wo er Dichter ist)

verloren gegangen. Vgl. Peter Kofler, „Übersetzungen. 8.1. Shakespeare“, in: *Wieland Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, hg. von Jutta Heinz, Stuttgart/Weimar: Metzler, 2008, S. 394-403, hier S. 394 f.

¹⁸ Christoph Martin Wieland, „Der Geist Shakespears“ (1773), in: *Shakespeare-Rezeption. Die Diskussion um Shakespeare in Deutschland. I. Ausgewählte Texte von 1741-1788*, hg. von Hansjürgen Blinn, Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1982, S. 119-122, hier S. 121 f.

Das Drama geht fremd

ein Shakespear, muß getreu copiert werden (sollte auch der Sprache dadurch Gewalt geschehen) oder gar nicht.¹⁹

Eine „getreue Copie“ zeichnet sich durch Übereinstimmung mit dem Original aus. Übersetzen bedeutet für Wieland den Versuch, die „Eigen“-Sprache des Autors zu kopieren und nicht durch „Fremd“-Einwirkung zu manipulieren. Damit kehrt Wieland das Verhältnis von Fremdsprache und Muttersprache um: Die Fremdsprache erscheint als Eigentum des Autors, die eigene Sprache als „fremde Hand“, die das Original potenziell manipulieren kann. Der Vergleich des Übersetzungsprozesses mit dem Malvorgang charakterisiert das Übersetzen als gestalterischen Prozess. Dieser darf jedoch nicht kreativ sein, sondern soll die gegebene Vorlage nur nachzeichnen. Durch das „Copieren“ werden die Konturen dessen sichtbar, was Wieland den „Geist“ des Autors nennt. Treue zum Text bedeutet demnach diese „geistige“ Qualität zu erhalten und keinen anderen „fremden“ ästhetischen Kriterien zu unterwerfen. Der „Sprache“ darf hierfür „Gewalt geschehen“, das heißt das ästhetische Regelwerk darf zugunsten des „Geistes“ in der Übersetzung zerstört werden. Damit verabschiedet sich Wieland von einem herrschenden französisch-klassizistischen Übersetzungsethos, der eine Anpassung fremdsprachiger Literatur an die sprachlichen und ästhetischen Normen der Zielkultur fordert. Wielands Entscheidung, Shakespeare in Prosa zu übertragen, ist in diesem Zusammenhang auch als Versuch zu werten, eine neue Form in deutscher Sprache zu finden, die dem „Geist Shakespears“ gerecht wird.

Die Frage der Texttreue ist direkt an die Bestimmung des Eigenen und des Fremden im Ausgangs- und Zieltext gebunden. Das Original in seiner Eigenart zu belassen, markiert den

¹⁹ Ebd., S. 119.

einen Pol dieses Diskurses, die „Aneignung“ des Originals durch den Übersetzer den anderen. Christian Dietrich Grabbe sieht gerade in dem Versuch, Shakespeares Geist in die deutsche Literatur zu übertragen, die „deutsche, schöne Literatur“ gefährdet und würdigt rückblickend die Versuche einzelner, etwa des Shakespeare-Experten Ludwig Tieck, sich der „Shakespeoromanie“²⁰ zu entziehen und sich den englischen Autor „zu eigen zu machen“. Im Jahr 1827 schreibt Grabbe:

L. Tieck hat den Shakespeare mit einem gelehrten Fleiße studirt, er hat ihn sich zu eigen gemacht, – aber wie bei Tieck alles Schöpfungskraft ist, während Schlegel nur rückzuspiegeln vermag, so ist der Shakspeare, den Tieck uns gibt, nicht mehr Shakspeare selbst, sondern es ist der *Tiecksche*. Tiecks Kritik ist nicht bloß Zergliederung und Beurtheilung, sondern sie ist selbstständige *Poesie*, veranlaßt durch die Betrachtung Shakspeares.²¹

Grabbe beschreibt den Übersetzungsvorgang als „schöpferischen“ Akt eines Schriftstellers. August Wilhelm Schlegel wirft er vor, dass er nur „rückzuspiegeln vermag“ und richtet Schlegels Texttreueethos gegen den Übersetzer. Wie in Wielands Bild von der „Copie“ steht der Spiegel hier für eine Form der unmanipulierten, ungeschminkten und direkten Reproduktion eines Originals.

Grabbe fordert eine Unterwerfung der Textvorlage unter die ästhetischen Kriterien des übersetzenden Autors. Für ihn bedeutet Übersetzung nicht nur Reproduktion eines fremdsprachigen Textes in einen deutschen Text, sondern auch die Übertragung eines literarischen Werks in die literarische Sprache eines anderen Autors. Ziel ist nicht Texttreue,

²⁰ Vgl. Christian Dietrich Grabbe, „Über die Shakspearo-Manie [1827]“, in: *Shakespeare-Rezeption. Die Diskussion um Shakespeare in Deutschland. II. Ausgewählte Texte von 1793-1827*, hg. von Hansjürgen, Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1988, S. 207-228.

²¹ Ebd., S. 214.

sondern „selbständige Poesie“, also die Loslösung vom Original. Voraussetzung für diese „Verselbständigung“ ist die Kritik. Übersetzung wird als kritischer „Aneignungs“-Vorgang beschrieben, der nahezu wissenschaftlichen Analysekriterien unterliegt. Der Text soll für die eigene Sache „studi[e]rt“, „zergliedert“ und „beurt[h]eilt“, und sogar „benutzt“ werden: „Wir wollen kein *englisches* Theater, *können* auch keins haben, wir wollen noch weniger ein *shakspearisches*, wir wollen ein *deutsches* Schauspiel. Wir können und sollen alle übrigen guten Dramatiker (unter ihnen auch den Shakespeare) *studiren*, *benutzen*, aber wir müssen auf eigenen Füßen stehen bleiben, die Nahrung in eignes Blut verwandeln.“²²

Das „Eigene“ und das „Fremde“ sind die zentralen Begriffe, die den Übersetzungsdiskurs seit seinen Anfängen Mitte des 18. Jahrhunderts bestimmen: Bereits Johann Wolfgang Goethe unterscheidet im *West-Östlichen Divan* „dreierlei Arten Übersetzung“,²³ in denen das Eigene und das Fremde unterschiedlich ins Verhältnis gesetzt werden: „Die erste macht uns in unserm eigenen Sinne mit dem Auslande bekannt; eine schlicht-prosaische ist hiezu die beste“, schreibt er 1794. Als Kennzeichen der „Prosaübersetzung“ führt er an, dass „die Prosa alle Eigentümlichkeiten einer jeden Dichtkunst völlig aufhebt [...], so leistet sie für den Anfang den größten Dienst, weil sie uns mit dem fremden Vortrefflichen mitten in unserer nationalen Häuslichkeit, in unserem gemeinen Leben überrascht.“ Bei der prosaischen Übersetzung gehe es somit um die direkte Vermittlung von fremden Inhalten; als Beispiel nennt er Luthers Bibelübersetzung, die dem breiten Volk die ursprünglich auf Althebräisch und Altgriechisch verfassten Bibelinhalte zugänglich machen sollte. Während in der Prosaübersetzung das Fremde

²² Grabbes Forderung nach einem „deutschen Schauspiel“ steht nicht nur am Ende einer langen ästhetischen Auseinandersetzung deutscher Dichter und Denker mit Shakespeare, sondern ganz im Zeichen der liberalen und nationalen Bewegung des Vormärzes. Ebd., S. 227.

²³ Goethe, *West-Östlicher Divan*, in: *Sämtliche Werke in 18 Bänden*, Bd. 3, hg. von Ernst Beutler, Zürich: Artemis, München: Deutscher Taschenbuchverlag, 1977, Unveränderter Nachdruck der Bände 1-17 der Artemis-Gedenkausgabe zu Goethes 200. Geburtstag am 28. August 1949, S. 554.

quasi ungefiltert ins Eigene – „nationale“ und „häusliche“ – Einzug hält, wird das Fremde in der „zweiten Art der Übersetzung“ durch einen Prozess der Aneignung transformiert: „Eine zweite Epoche folgt hieraus, wo man sich in die Zustände des Auslandes zwar zu versetzen, aber eigentlich nur fremden Sinn sich anzueignen und mit eigenem Sinne wieder darzustellen bemüht ist“. Das Produkt dieser Aneignung von Sinn nennt Goethe die „parodistische“ Übersetzung.²⁴ Und hier setzt Goethes Kritik an, denn diese Aneignung des fremden Sinns führe zu einem Ersatzprodukt, das dem Original nicht gerecht wird. Als Beispiel führt er Übersetzungen ins Französische an: „Der Franzose, wie er sich fremde Worte mundrecht macht [...], er fordert durchaus für jede fremde Frucht ein Surrogat, das auf seinem eignen Grund und Boden gewachsen sei.“²⁵ Als „höchsten und letzten“ Zeitraum entwirft Goethe eine Art Utopie der universalen Übersetzbarkeit, „wo man die Übersetzung dem Original identisch machen möchte, so daß eins nicht anstatt des andern, sondern an der Stelle des andern gelten solle.“²⁶ Für Goethe bedeutet „Aneignung“, den „fremden Sinne“ mit dem eigenem zu ersetzen und damit unkenntlich zu machen. Dagegen stellt er ein modernes Übersetzungsideal der Gleichwertigkeit von Original und Übersetzung. Original und Übersetzung sollen „identisch“ sein. Voraussetzung dafür ist, dass der Übersetzer sich von den Positionen der eigenen Sprache und Kultur distanziert und sich ganz auf das Fremde einlässt. Er schreibt: „Diese Art erlitt anfangs den größten Widerstand;

²⁴ Ebd., S. 555. Hier verweist Goethe bereits auf ein transtextuelles Verhältnis zwischen Ausgangstext und Übersetzung und damit auf die Ähnlichkeit von Übersetzung und Adaption. Beide Textherstellungsverfahren leiten sich vom Hypotext ab, wobei die Übersetzung weniger und die Adaption mehr vom Original abweichen. Die „parodistische“ Relation markiert eine größere Distanz zwischen Ausgangstext und Zieltext, was eigentlich eher Kennzeichen einer Adaption ist. Vgl. auch „Parodie“ als transtextuellen Hypertext in Gérard Genette, *Palimpseste. Die Literatur der zweiten Stufe*, aus dem Französischen von Wolfram Bayer und Dieter Hornig, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993, S. 21 f.

²⁵ Goethe relativiert seine Kritik wieder, die nur den Franzosen zu gelten scheint, indem er als „vorzüglichen“ Mann mit einem „eigentümlichen Verstands- und Geschmackssinn“ und weiteren Repräsentant dieser zweiten Übersetzungsphase Wieland anführt: „er hat außerordentlich gewirkt, indem gerade das, was ihn anmutete, wie er sich's zueignete und es wieder mitteilte, auch seinen Zeitgenossen angenehm und genießbar begegnete.“ Vgl. Goethe, *West-Östlicher Divan*, S. 555.

²⁶ Ebd., S. 555 f.

denn der Übersetzer, der sich fest an sein Original anschließt, gibt mehr oder weniger die Originalität seiner Nation auf, und so entsteht ein Drittes, wozu der Geschmack der Menge sich erst heranbilden muß.²⁷ Dieses „Dritte“ ist das „eingedeutschte Fremde“, das in „doppelt und dreifachen“ Versionen dem Leser eine Vielzahl von möglichen „Eindeutschungen“ bietet, in denen das Fremde vermittelt wird:

Wer nun aber jetzt übersieht, was geschehen ist, welche Versatilität unter die Deutschen gekommen, welche rhetorische, rhythmische, metrische Vorteile dem geistreich-talentvollen Jüngling zur Hand sind, wie nun Ariost und Tasso, Shakespeare und Calderon als eingedeutschte Fremde uns doppelt und dreifach vorgeführt werden, der darf hoffen, daß die Literaturgeschichte unbewunden aussprechen werde, wer diesen Weg unter mancherlei Hindernissen zuerst einschlug.²⁸

Mit dem Paradox des „eingedeutschten Fremden“ hebt Goethe die gängige Polarisierung vom Fremden und Eigenen, von Fremdsprache und Muttersprache, fremder Kultur und nationaler Kultur auf und entwirft ein utopisches Szenario von Originalwerken, die erst durch Übersetzung entstehen. Übersetzung wird hier zum ersten Mal als Mittel des Kulturtransfers definiert, das das literarische Leben innerhalb Europas verbindet und bereichert. Goethe geht es in seiner „Beibringung“ um eine Unterscheidung und Kritik bereits bestehender Übersetzungsarten, die er in einer chronologischen Anordnung darstellt. Seine Chronologie legt eine Entwicklung nahe, in der Übersetzung eine poetische und Kultur konstituierende Funktion zugesprochen wird.

Diskurse über Übersetzung und Bearbeitung sind ursprünglich eng aneinandergebunden. Zunächst werden Übersetzung und Bearbeitung nicht als getrennte Übertragungsverfahren

²⁷ Ebd., S. 556.

²⁸ Ebd.

betrachtet, sondern als ein Textherstellungsverfahren, das beides einschließt. „Transfer always entails transformation“ beobachtet Stefanie Stockhorst. und stellt diese Entwicklung, die am Ende des 17. Jahrhunderts einsetzt, als einen „transcultural exchange“²⁹ im Rahmen der modernen Nationenbildung dar. Mitte des 18. Jahrhunderts wird Latein, die Lingua Franca Europas, allmählich obsolet: „As a result, in large part, the exchange of Enlightened thought between different language-areas took place by means of translation.“³⁰ Dieser Austausch umfasste laut Stockhorst auch die „Transformation“ des Originals. Fremdsprachliche Texte wurden im Übersetzungsprozess neu interpretiert und dem eigenen sprachlichen und kulturellen Kontext angepasst.³¹ Die Rekontextualisierung schloss Kürzungen und Änderungen des Originalwortlauts ein, auch formale und stilistische Transformationen, etwa von Vers zu Prosa. Übersetzung bedeutete im Zuge der Aufklärung eine über die linguistische Übertragung hinausgehende „adaptation of meaning.“³² Und die „adaption of meaning“ wurde im 18. Jahrhundert vor allem auf den Theaterbühnen ausgetragen. Im Zuge der Herausbildung von Nationaltheatern in Hamburg, Mannheim und Weimar war der Übersetzungsdiskurs gerade in Deutschland sehr lebendig. Johann Wolfgang von Goethe wendet sich gegen das zu seiner Zeit gängige „Vorurtheil, [...] daß man Shakespeare auf der deutschen Bühne Wort für Wort aufführen müsse [...]“.³³ Der erfahrene Theaterpraktiker vertritt hier bereits eine moderne Auffassung von Produktionsdramaturgie,³⁴ die eher der „adaptation of meaning“³⁵ geschuldet ist. Die Bearbeitung des Werkes müsse aber bestimmten Grundsätzen folgen und „kunstmäßig und

²⁹ Stockhorst, „Cultural transfer through translation“, S. 8.

³⁰ Ebd.

³¹ Ebd., S. 7.

³² Ebd., S. 8.

³³ Goethe, „Shakespeare und kein Ende! 1813-1816 [1815-1826]“, in: *Shakespeare-Rezeption. Die Diskussion um Shakespeare in Deutschland. II. Ausgewählte Texte von 1793-1827*, hg. von Hansjürgen Blinn, Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1988, S. 183-191, hier S. 191.

³⁴ Vgl. Definition Produktionsdramaturgie Fußnote 60.

³⁵ Stockhorst, „Cultural Transfer through Translation“, S. 8.

genau behandelt werden. [...] Versuche ähnlicher Art sind im Werke und vielleicht bereitet sich für die Zukunft etwas vor, da ein häufiges Bemühen nicht immer auf den Tag wirkt“,³⁶ schließt Goethe prophetisch in „Shakespeare und kein Ende!“

Was Goethe darunter versteht, veranschaulicht er in seinem *Wilhelm Meister*.³⁷ Im vierten Kapitel des fünften Buches³⁸ nehmen Wilhelm Meister und der Theaterimpresario Serlo exemplarisch die Bearbeitungsdebatte auf und diskutieren die Möglichkeiten und Grenzen einer *Hamlet*-Bearbeitung für eine geplante Vorstellung ihrer Wandertheatertruppe. Während Serlo ein „Zerstücken“ des Originals fordert, „verlangt[e] [J]ener, daß Hamlet ganz und unzerstückt aufgeführt werden sollte“. Serlo argumentiert theaterpraktisch und pragmatisch, denn „so wie man die Stücke finde, habe man wenig Ursache mit ihnen so gar bedächtig umzugehen, und so mußte auch Shakespeare, so mußte besonders Hamlet vieles leiden“. Und „leiden“ bedeutet vor allem Kürzen und Streichen, um mit wenig Mitteln ein großes Stück in Szene zu setzen: „Zu dieser ekelhaften Verstümmelung zwingen uns die Autoren, und das Publikum erlaubt sie. Wie viel Stücke haben wir denn, die nicht über das Maß des Personals, der Direktionen und Theatermechanik, der Zeit, des Dialogs und der physischen Kräfte des Akteurs hinausschritten?“, rechtfertigt Serlo sein Konzept und schlägt darüber hinaus auch noch die Zusammenlegung von *Rosenkranz und Gündenstein*³⁹ vor, um Personal einzusparen. Doch Wilhelm setzt vehement inhaltlich-dramaturgische Überlegungen dagegen: „Gott bewahre mich vor solchen Verkürzungen, die zugleich Sinn und Wirkung aufheben“, und argumentiert: „[...] sie sind bloß in Gesellschaft etwas, sie sind die Gesellschaft, und Shakespeare war sehr bescheiden und weise, daß er nur zwei solche Repräsentanten auftreten ließ. Überdies brauche ich sie in meiner

³⁶ Goethe, „Shakespeare und kein Ende!“ S. 191.

³⁷ Vgl. ders., *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, S. 315 ff.

³⁸ Ebd.

³⁹ Vgl. ebd., S. 322.

Bearbeitung als ein Paar, das mit dem einen, guten, trefflichen Horatio kontrastiert.⁴⁰ Wilhelm, identifiziert sich anfangs noch mit dem großen Shakespeare, doch Serlo zwingt ihn zu einer eigenen Bearbeitung, denn er betont, er solle „selbst die Mittel zu einer glücklichen Bearbeitung ersinnen.“⁴¹ Wilhelm nimmt die Möglichkeit wahr, seine Interpretation in eine Bearbeitung einfließen zu lassen. Das Ergebnis ist ein Kompromiss, der die Erhaltung der dramatischen Struktur des Dramas, aber auch großzügige Streichungen der „äußern Verhältnisse der Personen“ vorsieht, vor allem der Nebenhandlungen, die an anderen Orten stattfinden.⁴² „Alles dieses sind Umstände und Begebenheiten, die einen Roman weit und breit machen können, die aber der Einheit dieses Stücks, in dem besonders der Held keinen Plan hat, auf das äußerste schaden und höchst fehlerhaft sind.“⁴³ Wilhelm schließt seine Ausführungen mit dem Vorschlag, nur ein Hintergrundbild stehen zu lassen: „Was außer dem Theater vorgeht, was der Zuschauer nicht sieht, aber sich vorstellen muß, ist wie ein Hintergrund, vor dem die spielenden Figuren sich bewegen. Die große einfache Aussicht auf die Flotte und Norwegen wird dem Stück sehr gut tun; nähme man sie ganz weg, so ist es nur eine Familienszene“.⁴⁴

Wilhelms Argumentation basiert auf der genauen Lektüre des Originals und der Anerkennung seines kulturellen Kontextes, denn das Stück sei für „Insulaner“ geschrieben, „für Engländer, die selbst im Hintergrunde nur Schiffe und Seereisen [...] zu sehen gewohnt sind, und daß, was jenen etwas Gewöhnliches sei, uns schon zerstreue und verwirre. [...] Serlo mußte nachgeben, und beide stimmten darin überein, daß, da das Stück nun einmal auf das deutsche Theater solle, dieser ernstere einfachere Hintergrund für unsere Vorstellungsart am besten passen

⁴⁰ Ebd.

⁴¹ Ebd., S. 317.

⁴² Vgl. ebd., S. 318.

⁴³ Ebd.

⁴⁴ Ebd., S. 321.

werde.“⁴⁵ Mit dieser Szene illustriert Goethe, dass Aneignung die Anerkennung des Fremden voraussetzt. Solche Aneignung ist dramaturgischer Natur, sie erfordert genaue Lektüre des Originals und dramaturgische Analyse. Goethe nimmt mit diesem repräsentativen Dialog zwischen Wilhelm und Serlo bereits einen modernen erweiterten Adaptationsbegriff vorweg, der die kulturelle Rekontextualisierung einschließt.

BEARBEITUNG? ADAPTATION?

„Bearbeitung“ bezeichnet im zeitgenössischen deutschsprachigen Theater verschiedene Formen von Adaption⁴⁶ einer Textvorlage für die Bühne. Dieser Vorgang ist häufig mit einem Gattungswechsel verbunden, etwa die Übertragung eines epischen Stoffes in ein Drama. Romanbearbeitungen fanden seit der Jahrtausendwende Eingang auf vielen deutschen Stadttheaterspielplänen; zu den prominentesten gehören die Romanbearbeitungen von Frank Castorf⁴⁷ und Armin Petras.⁴⁸ Bei der Bearbeitung eines Romans wird die epische Handlung in Szenen unterteilt und in Dialogform umgeschrieben, weshalb dieser Bearbeitungsvorgang auch

⁴⁵ Ebd.

⁴⁶ Mit „Adaption“ bezeichne ich das Bearbeiten oder Adaptieren als Vorgang; das Produkt entsprechend als Adaptation.

⁴⁷ Castorf begann im Jahr 1999 mit *Dämonen* die sukzessive Bearbeitung der Romane von Fjodor Dostojewski. Er setzte die Dostojewski-Bearbeitungen 2001 mit *Die Erniedrigten und Beleidigten* fort; es folgte 2002 *Der Idiot*, 2005 *Schuld und Sühne*, 2011 *Der Spieler*, 2015 *Die Brüder Karamasow*. Außerdem bearbeitete er Romane und Erzählungen von Michail Bulgakow, Anton Tschechow, Alfred Döblin, Heinrich von Kleist u. v. m. Für vollständige Liste der Bearbeitungen siehe Webseite der Volksbühne Berlin, <https://www.volksbuehne-berlin.de/deutsch/volksbuehne/ensemble/?kategorie=regisseure&alpha=C> (06.06.2017).

⁴⁸ Armin Petras schrieb unter dem Alias Fritz Kater zahlreiche Theaterstücke, die von Drei Masken Verlag in München vertreten werden. Vgl. <http://www.dreimaskenverlag.de/autoren/armin-petras/titel> (06.06.2017). Seine Romanbearbeitungen, etwa *Fräulein Smillas Gespür für Schnee* (2008) oder *Blechtrommel* (2010), sind bei verschiedenen deutschen Theaterverlagen meist unter seinem zivilen Namen Armin Petras veröffentlicht worden. Für eine Liste seiner Roman- und Filmbearbeitungen siehe die Datenbank für Theatertexte unter Autor: Armin Petras: <https://www.theatertexte.de>. Diese Liste ist jedoch nicht vollständig, da die Urheberrechte von Autoren, die 70 Jahre oder länger tot sind, frei sind, und nicht mehr von einem Verlag verwaltet werden müssen. Soweit die Urheberrechte nicht von Erben weiter verwaltet werden, wie etwa im Fall der Brecht-Erben, steht es dem Bearbeiter, in Petras' Fall in der Personalunion von Dramatiker, Regisseur und Intendant (derzeit noch am Schauspiel Stuttgart) frei, einen historischen Prosastoff fürs Theater zu bearbeiten. Eine aktuelle Liste seiner noch im Repertoire befindlichen Bearbeitungen siehe auf der Webseite des Schauspiel Stuttgart, <https://www.schauspiel-stuttgart.de/spielplan/repertoire/> (06.06.2017).

als „Dramatisierung“ charakterisiert wird. Auch Filme werden fürs Theater „dramatisiert“.

Generell hat sich in Deutschland „Bearbeitung“ als Oberbegriff für Bearbeitungen von Romanen und Filmen für die Bühne durchgesetzt.⁴⁹ Bei Bearbeitungen von Filmen für die Bühne, etwa Lars von Triers *Dogville* (2003) oder Tomas Vinterbergs *Das Fest* (1999), die in ihrer Dogma-Ästhetik bereits wie Theateraufführungen in Szene gesetzt sind, liegt der kurze Schritt vom Drehbuch zum Dialog auf der Bühne nahe. Auch beim Transfer von Film zu Drama wird immer wieder auf die technische Bezeichnung „für die Bühne eingerichtet“ zurückgegriffen, um auf den generischen Wechsel zu verweisen. In diesem technischen Sinne wird der entsprechende englische Begriff „adaptation“ auch im englischsprachigen Theaterkontext meist für den Gattungs- oder Medienwechsel verwendet. „Adaptation“ bezieht sich dann ebenso auf eine „Musical-Adaptation“ von Frank Wedekinds *Spring Awakening*⁵⁰ als auch auf die Verfilmung des Pulitzer-Preis-gekrönten Dramas *August Osage County* von Tracy Letts.⁵¹ Bei jenen Gattungs- und Medienwechseln geht es im wörtlichen Sinne des lateinischen Wortes „adaptare“, deutsch „anpassen“, zunächst um die Anpassung an ein anderes Medium. So spricht man im Deutschen beim umgekehrten Medienwechsel, zum Beispiel bei der Verfilmung einer literarischen Vorlage ebenfalls von Filmadaptation oder -adaption⁵² und meint damit die „Anpassung“ der narrativen Struktur eines nicht-dramatischen Textes, zum Beispiel eines Romans, an die visuelle Erzählebene des Films. Dieser enge Adaptationsbegriff ist mit einem

⁴⁹ Variationen für Bearbeitungen sind „Stückfassung“ (Frank Castorf), „Theaterfassung“ oder Untertitelungen wie „nach der Novelle von Heinrich von Kleist“ (Armin Petras), „nach dem gleichnamigen Roman von ... in einer Bearbeitung von ...“, die die Bearbeitungen als solche ausweisen, etwa „Das Schloss. Schauspiel nach dem gleichnamigen Roman von Franz Kafka. In einer Bearbeitung von Nurkan Erpulat und Jens Hillje“, Berlin-Premiere am 8. Oktober 2011 in den Kammerspielen des Deutschen Theaters.

⁵⁰ Broadway-Premiere des „Rock Musicals“ mit der Musik von Duncan Sheik und Libretto von Steven Sater war 2006 am Eugene O'Neill Theatre.

⁵¹ Tracy Letts, *August: Osage County*, New York: Samuel French, 2007; 2008 Pulitzer Preis für Drama; Der gleichnamige Film aus dem Jahr 2013 (Regie: John Wells) wurde 2014 für zwei Academy Awards nominiert; Das Screenplay stammte ebenfalls von Tracy Letts.

⁵² Adaption und Adaptation werden für Filmbearbeitungen häufig synonym verwendet.

Texttreue-Ideal verknüpft. Bearbeitung bzw. Adaptation impliziert, dass der Originaltext so weit wie möglich erhalten bleiben soll.

Im amerikanischen und britischen Theater ist es üblich, eine über die Adaption hinausgehende Transformation eines Originalwerks als solche auszuweisen. Dies geschieht durch die Wahl eines neuen Titels oder eines ergänzenden Paratextes, der auf den Ausgangstext verweist. So heißt Patrick Marbers Version von August Strindbergs naturalistischem Drama *Miss Julie* (*Fröken Julie*; 1888) bei seiner Uraufführung am Londoner West End im Jahr 2003: *After Miss Julie*.⁵³ Der prominente englische Dramatiker und Drehbuchautor Marber weist sich damit als Autor eines neuen Theaterstücks aus, das Strindbergs Klassiker modifiziert. Die Änderung liegt in einer Relokalisierung der Handlung: die Triangel-Geschichte zwischen Julie-Jean-Kristin, die ursprünglich in einer Mittsommernacht in Schweden angesiedelt ist, wird in ein englisches Landhaus ins Jahr 1945 versetzt. In den Kritiken ist entsprechend von einer *relocation* oder *version of* die Rede, um einen adaptiven Vorgang zu beschreiben, der über die Anpassung an ein anderes Medium hinausgeht.

Die intertextuelle Verbindung zwischen Adaptation und Ausgangstext ist der Gegenstand der literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Adaptationen. Dabei liegt der Fokus auf der Frage, wie „explizit“⁵⁴ eine Adaptation diesen intertextuellen Bezug herstellt und inwiefern die Elemente des Originaldramas – Plot, Figuren, Handlung, Dramaturgie – erhalten bleiben oder modifiziert werden. Der Begriff „Adaptation“ setzt eine Bindung an das Original voraus, so die Adaptationswissenschaftlerin Julie Sanders:

⁵³ Patrick Marber, *After Miss Julie. A Version of Strindberg's Miss Julie*, New York: Dramatists Play Service Inc., 2010.

⁵⁴ Vgl. Julie Sanders, *Adaptation and Appropriation*, London/New York: Routledge, 2006, S. 2.

Das Drama geht fremd

A cinematic version of Shakespeare's *Hamlet*, for example, although clearly reinterpreted by the collaborative efforts of director, scriptwriter, actors, and the generic demands of the movement from stage drama to film, remains ostensibly *Hamlet*, a specific version, albeit achieved in alternative temporal and generic modes, of the seminal cultural text.⁵⁵

Die *Hamlet*-Verfilmung von Michael Almereyda aus dem Jahr 2000 mit Ethan Hawke in der Titelrolle ist ein Beispiel für eine Adaptation, die einen expliziten Bezug zum Shakespeare-Original herstellt. Alle Charaktere und Handlungsstränge sowie Struktur und Wortlaut des Dramas werden beibehalten, doch der Schauplatz wird ins heutige New York City verlegt, Ausstattung, Kleidung und Umgebung entsprechend an moderne Zeiten angepasst.

Appropriation frequently affects a more decisive journey away from the informing source into a wholly new cultural product and domain. This may or may not involve a generic shift, and it may still require the intellectual juxtaposition of (at least) one text against another that we have suggested is central to the reading and spectating experience of adaptations. But the appropriated text or texts are not always as clearly signaled or acknowledged as in the adaptive process. They may occur in a far less straightforward context than is evident in making a film version of a canonical play.⁵⁶

Julie Sanders unterscheidet in ihrem Buch „Adaptation“ und „Appropriation“. Die Appropriation kann in Form, Sprache, Stil und Handlung so stark vom Original abweichen, dass es kaum oder nicht mehr zu erkennen ist. Adaptation ist dann nicht mehr nur ein relativ technischer Anpassungsvorgang von einem Medium in ein anderes, oder die Relokalisierung von einem Ort zu einem anderen, sondern impliziert die Transformation des Ausgangstextes. Als Beispiel führt

⁵⁵ Ebd., S. 26.

⁵⁶ Ebd., S. 26 f.

Sanders Tom Stoppards Stück *Rosencrantz and Guildenstern are Dead* (1967) als ein „appropriative reading“ von *Hamlet an*, das sich ausdrücklich auf einen bestimmten Text bezieht, jedoch ein originäres neues Stück darstellt.⁵⁷ Sanders schlägt zwei Begriffe von Adaptation vor, die zwei klar abgrenzbare Formen von adaptivem Schreiben hervorbringen: erstens der enge Adaptationsbegriff, der die Bearbeitung und Modifikation des Originals zum Zweck der Anpassung an ein anderes Medium, einen anderen Ort oder eine andere Zeit, beschreibt. Der enge Begriff ist dem Texttreue-Ideal verpflichtet und schließt Relokalisierungen und Aktualisierungen des Plots und der Sprache nur ein, solange sie Handlung, Charaktere und Dramaturgie des Originals grundsätzlich erhalten. Die Adaptation erzählt dieselbe Geschichte mit denselben Figuren, nur in einem anderen Format bzw. in einer anderen Umgebung. Der zweite von Sanders vorgeschlagene Begriff bezeichnet die Appropriation des Originals durch den Autor. Jene folgt weder dem Werk- noch dem Texttreueideal und behält das Ausgangswerk bestenfalls als inhaltlichen Referenzpunkt im Auge. Der Appropriationsbegriff autorisiert den Adaptierer als alleinigen Autor eines neuen Textes, der keine expliziten intertextuellen Verbindungen zur Vorlage herstellt. Doch die von Sanders beschriebene „intellektuelle Juxtaposition“ von Original und Bearbeitung geht in neueren Adaptationen inzwischen weit über die rein vergleichende Gegenüberstellung hinaus. Den zeitgenössischen Theaterautoren geht es nicht mehr um die möglichst unmittelbare Mediation eines Originalwerks, sondern um die Kritik am Medium selbst. Sie verwenden Adaptation als Medium zur De- und Rekonstruktion des Dramas. Dabei werden die adaptiven Vorgänge durch das Medium Theater zur Darstellung gebracht und kritisch reflektiert. Sanders' Adaptationsbegriffe sind auf die

⁵⁷ Ebd., S. 55 f.

literaturwissenschaftliche Analyse des Forschungsgegenstandes „Drama“ begrenzt und beziehen die Theaterpraxis nicht mit ein, die einen erweiterten Adaptationsbegriff informiert.

REGIETHEATER UND POSTDRAMATISCHE WENDE

Der vom Theater informierte erweiterte Bearbeitungsbegriff entspringt der deutschen Regietheatertradition. Im Gegensatz zum englischen Äquivalent „Adaptation“, das eine dem Text- bzw. Werktreueideal verpflichtete Anpassung beschreibt, impliziert der im deutschsprachigen Theater verwendete Begriff „Bearbeitung“ bereits die Vereinnahmung der dramatischen Vorlage durch den Regisseur. Seit den 1960er Jahren werden die Klassiker an deutschen Theatern auf dem Papier auseinandergenommen und auf der Bühne wieder zusammengesetzt. Die Zertrümmerung des klassischen Dramas wurde zur Chefsache des deutschen „Regietheaters“.⁵⁸ Der Begriff informiert bis heute die deutschsprachige Theaterlandschaft und wird immer wieder kritisch hinterfragt.⁵⁹

⁵⁸ Problematischer Begriff, der ursprünglich aus der Theaterkritik stammt und die Unterordnung des Dramas unter das individuelle Regiekonzept beschreibt bzw. kritisiert. Trotzdem hat sich der Begriff als Kennzeichen einer von Regisseuren geprägten Theaterästhetik durchgesetzt. Kritik am deutschen Regietheater wurde in der prominenten „Spiegel-Debatte“ um Jürgen Goschs *Macbeth*-Inszenierung am Düsseldorfer Schauspielhaus im Jahr 2006 laut, bei der Joachim Lottmann die „Auswüchse des Regietheaters“ als „Ekeltheater“ beschreibt. Vgl. Joachim Lottmann, „Hau ab, du Arsch!“, in: *Der Spiegel*, 10, 06.03.2006, <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-46160414.html> (03.07.2017). Daniel Kehlmann nimmt 2009 die Kritik 200 in seiner Festrede zur Eröffnung der Salzburger Festspiele 2009 wieder auf und fordert den Regisseur als „Diener des Autors“ zurück. Vgl. Die Kehlmann-Rede im Wortlaut unter dem Titel „Die Lichtprobe“, in *Frankfurter Rundschau*, 27.07.2009, <http://www.fr.de/kultur/spezials/kehlmann-rede-im-wortlaut-die-lichtprobe-a-1088807> (03.07.2017).

⁵⁹ 2010 wurde die Debatte ums deutsche Regietheater von FAZ-Theaterkritiker Gerhard Stadelmaier erneut losgetreten. In seinem Vortrag „Was ist überhaupt und zu welchem Ende erdulden wir Regietheater“ anlässlich des Podiumsgesprächs „Regietheater – Theaterregie. Zur Lage des deutschen Theaters“ am 16. Mai 2010 auf Schloss Neuhardenberg prägte er den negativen Begriff „Regisseurstheater“, worunter er die Zertrümmerung dramatischer Vorlagen durch namhafte Regisseure wie etwa Frank Castorf versteht. Dagegen hielt er das positive „Regietheater“ durch texttreuere Regisseure, etwa Andrea Breth, Peter Zadek oder Luc Bondy. Vgl. Joachim Kaiser, Ulrich Khuon, Peter Kümmel, Lars-Ole Walburg, Manfred Osten (Hg.), *Regietheater – Theaterregie. Zur Lage des deutschen Theaters*, Berlin: Theater der Zeit, Edition Stiftung Schloss Neuhardenberg, 2010, S. 7 f. Vgl. auch Gerhard Stadelmaier, *Regisseurstheater. Auf den Bühnen des Zeitgeists*, Springe: Klampen, 2016. Trotzdem wird das Regietheater regelmäßig für tot erklärt, etwa in der Mai-Ausgabe der *Theater der Zeit*: „Das Regietheater in der Oper ist an ein Ende gekommen. Statt Werke oberflächlich zu aktualisieren, sollte die Regie Ereignisse schaffen, die gesellschaftliche Affekte radikal erfahrbar machen“. Michael von zur Mühlen, „Free Oper!“, in *Theater der Zeit*, Heft Nr. 5, 2017, S. 26-28, hier 26.

Die Entwicklung der Regietheaterästhetik erforderte einen neuen, stärker an der Theaterproduktion orientierten Dramaturgiebegriff.⁶⁰ Die neue „Produktionsdramaturgie“, die bis auf Brechts Theaterproduktionsweise zurückgeht,⁶¹ prägt bis heute das Berufsbild des Dramaturgen im deutschen Theater.⁶² Sie beinhaltet sowohl die wissenschaftliche Recherche,

⁶⁰ Der Begriff Dramaturgie (gr. *dramatourgia*: eine Handlung aufführen; auch gr. *drama ergon*: ein Werk tun) „[verweist] bereits in seiner ursprünglichen Bedeutung auf die Beziehung zwischen den beiden Bereichen Text (im weitesten Sinne) und Aufführung. Er zielt auf das Wissen um und die Kenntnis der semantischen Dimension wie auch der strukturellen Gesetzmäßigkeit und Regelmäßigkeit von Texten, die dazu geschaffen sind, in eine Bühnenhandlung transformiert zu werden. D. bezieht sich damit sowohl auf den Bereich der Produktion als auch auf den der Rezeption.“ Gotthold Ephraim Lessings prägte mit seiner *Hamburgischen Dramaturgie* (1767), die zunächst als Bestandsaufnahme der am Hamburgischen Nationaltheater aufgeführten Stücke intendiert war, einen an der Rezeption orientierten kritisch-analytischen Dramaturgiebegriff, der über Bauweise und Wirkungsweise von Theaterstücken reflektierte, die Elemente der Aufführung, etwa die Spielweise der Schauspieler, kommentierte sowie die Theaterkunst seiner Zeit erläuterte, um sie dem deutschen Publikum zugänglich zu machen. Der an der Praxis orientierte wissenschaftlich-künstlerische Dramaturgiebegriff hält mit der Berliner Schaubühne unter der Leitung von Peter Stein Einzug in die deutsche Theaterpraxis: „Damit wird bereits darauf verwiesen, dass D. durchaus nicht nur in programmatischen Schriften einen Niederschlag findet, wie es das Beispiel Lessings suggeriert. Sie kann sich wie im Fall der Schaubühne auch durch eine bestimmte Art der Praxis auszeichnen: in Textbehandlung und korrespondierender interner Wissensvermittlung, in einem entsprechenden Inszenierungsstil und nicht zuletzt in dem Anspruch, durch die Veröffentlichung anspruchsvoller Begleitliteratur dazu beizutragen, dass sich das Publikum auf der intellektuellen Höhe der theatralen Praxis zu situieren vermag. Die Schaubühnen-D. kann auch als letztes ‘klassische’ D. angesehen werden in dem Sinne, als sie alle Elemente der Inszenierung in Korrespondenz mit dem zur Verfügung stehenden dramatischen Text gestaltete.“ Vgl. Christel Weiler, „Dramaturgie“, in: *Metzler Lexikon Theatertheorie*, hg. von Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch und Matthias Warstat, Stuttgart/Weimar: Metzler, 2. aktualisierte und erweiterte Auflage, 2014, S. 84-87. „Wenn von D. die Rede ist, dann spricht man gleichermaßen von einer intensiven wissenschaftlichen und künstlerisch-kreativen Mitarbeit bei der Produktion von Inszenierungen (Produktionsdramaturgie), als auch von den Managementqualitäten des Dramaturgen und seiner komplexer gewordenen Vermittlungsarbeit für das Theater in die Gesellschaft hinein.“ Ebd. S. 86.

⁶¹ In einer Publikation der *Schriften der Dramaturgischen Gesellschaft* zum Thema „Produktionsdramaturgie – Mitbestimmung“ aus dem Jahr 1980 führt Henning Rischbieter den Begriff über die DDR auf Brecht zurück: „Produktionsdramaturgie. Sie schreibt sich doch wohl als Anspruch und von der Praxis vor allem von der Brechtschen Theaterarbeit her. Der Autor/Regisseur Brecht arbeitete aus wohlverstandenen Überlegungen über gegenwärtige Produktionsformen und Produktivität, aber auch mit List und Lust in der Gruppe ... wobei mehr Dramaturgie (analytisches Bewußtsein für das, was man tun wollte und tat) in den Produktionsprozeß kam (oder doch kommen sollte) als bisher. Also Produktionsdramaturgie nicht personalisiert, sondern funktionalisiert. Dann hat sich, zuerst in der DDR, seit etwa 1970 auch in der Bundesrepublik, die Funktion institutionalisiert – in der Vokabel ‘Produktionsdramaturgie’ kommt das seitdem zum Ausdruck.“ Henning Rischbieter, „Produktionsdramaturgie“, in: *Schriften der Dramaturgischen Gesellschaft*, Bd. 13, Berlin: Dramaturgische Gesellschaft, 1980, S. 34-36, hier S. 34.

⁶² Rischbieter definiert „Produktionsdramaturgie“ weiter: „Man kann den Vorgang auch als einen der weitergetriebenen (weiterrückenden) Arbeitsteilung beschreiben: aus der einen dramaturgischen Funktion am Theater (literarischer Berater, Perspektivenentwerfer, rechte Hand des Intendanten) werden drei: zum ersten der Dramaturg als Öffentlichkeitsarbeiter (Presse, Werbung, Kontakt mit Organisationen, insbesondere Schulen, Einführungsveranstaltungen) – Arbeit also an der Peripherie des Theaters, der Nahtstelle zwischen Theater und Gesellschaft. Zum zweiten: Rückzug des Dramaturgen nach innen, in den Arbeitsprozeß an der Aufführung – ‘Produktionsdramaturgie’: Vorbereitung, Grundlegung der Inszenierung zusammen mit Regisseur, Bühnenbildner, Ensemble, vor allem analytische Funktion, inner-kritische im Fortgang der Produktion. Drittens bleibt übrig: der Dramaturg als Mitglied der Theaterleitung, mitwirkend, häufig initiativ, an Spielplan- und

Analyse und Interpretation des Dramas mit dem Ziel der Aktualisierung der klassischen Vorlage als auch die künstlerisch-kreative Transformation der Textvorlage gemäß des Regiekonzepts. Die Ergebnisse der Recherche und dramaturgischen Konzeption flossen in die „Strichfassung“⁶³ ein, die in der „Konzeptions“- bzw. „Leseprobe“⁶⁴ für die Inszenierung eingeführt wurde. Der moderne von der Theaterproduktion informierte Dramaturgiebegriff impliziert die Dekonstruktion des Dramas gemäß dem Regiekonzept. Sie umfasst Modifikationen, die über das reine Streichen hinausgehen, etwa Hinzufügungen von Fremdtexen, die Erfindung neuer Figuren und Handlungsstränge, Veränderung von Sprache und Stil. Im Regietheater wird der Text als Material betrachtet. Das Drama wird nicht auf die Bühne transferiert, sondern für das Aufführungskonzept „adaptiert“. Der Regisseur transformiert das literarische Zeichensystem des Dramas in das theatralische der Bühne. In-Szene-Setzen wird zum Schreibakt. Der Regisseur zum Autor des Aufführungstextes.⁶⁵ Das Regietheater erkennt dem Drama seine theaterkonstituierende Funktion ab und reduziert es auf seine Literarizität, die der Theatralität untergeordnet wird. Mit der Aufwertung der *Mise en Scène* wird eine Abwertung der dramatischen Form verknüpft. Der für die Bühne geschriebene Text ist nicht mehr Ausgangspunkt, bestenfalls noch ein Referenzpunkt von vielen im theatersemiotischen System.

Engagementsfragen, zuständig aber auch für vielerlei Innerorganisatorisches, was manchmal schlichtweg bedeutet: Betriebsbüro.“ Ebd. Zum Beruf des Dramaturgen vgl. auch den Eintrag zu „Dramaturg“ in: Thomas Blubacher, *ABC der Bühnensprache. 333 Begriffe, die Sie kennen sollten*, Leipzig: Semann Henschel, 2014, S. 41 f.

⁶³ Vgl. zum „Streichen des Dramaturgen“ und die „Eingestrichene Fassung“, Jörg von Brincken und Andreas Englhart, *Einführung in die moderne Theaterwissenschaft*, hg. von Gunter E. Grimm und Klaus-Michael Bogdal, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2008, S. 33 f.

⁶⁴ Vgl. zur „Leseprobe“ auch ebd., S. S. 34 f. sowie zum Probenprozess Thomas Oberender, „Die Reise jedes Textes“, in ders., *Leben auf Probe. Wie die Bühne zur Welt wird*, München: Carl Hanser, 2009, S. 15-34 und Melanie Hinz und Jens Roselt (Hg.), *Chaos + Konzept. Proben und Probieren im Theater*, Berlin/Köln: Alexander Verlag, 2011.

⁶⁵ Erika Fischer-Lichte grenzt den „Aufführungstext“ klar vom literarischen Text, dem Drama, ab: „Semiotisch gesprochen, handelt es sich beim schriftlichen Text und bei der Aufführung um ‘Texte’ in unterschiedlichen Zeichensystemen.“ Erika Fischer-Lichte, „Exkurs: Aufführung und Drama“, in: *Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Faches*, Tübingen/Basel: A. Francke, 2010, S. 93-100, hier S. 94.

Im ausgehenden 20. Jahrhunderts werden die konstituierenden Elemente des Theaters, vor allem das Verhältnis zwischen Text und Inszenierung, kontinuierlich neu bewertet. In seiner programmatischen Analyse *Postdramatisches Theater* aus dem Jahr 1999 erklärt Hans-Thies Lehmann:

Ein tiefgreifend veränderter Modus des theatralen Zeichengebrauchs läßt es sinnvoll erscheinen, einen bedeutenden Sektor des neuen Theaters als 'postdramatisch' zu beschreiben. Zugleich ist der neue *Theatertext*, der seinerseits immer wieder seine Verfassung als sprachliches Gebilde reflektiert, weithin ein 'nicht mehr dramatischer' *Theatertext*. Der Titel „Postdramatisches Theater“ signalisiert, indem er auf die literarische Gattung des Dramas anspielt, den fortbestehenden Zusammenhang und Austausch zwischen Theater und Text, auch wenn hier der Diskurs des *Theaters* im Zentrum steht und es daher um den Text nur als Element, Schicht und 'Material' der szenischen Gestaltung, nicht als ihren Herrscher geht.⁶⁶

Lehmann beschreibt ein neues „Paradigma des postdramatischen Theaters“,⁶⁷ das in seinem dialektischen Verhältnis zum „dramatischen Theater“⁶⁸ eine „heterogene Vielfalt“⁶⁹ von neuen postdramatischen Theaterästhetiken hervorbringt. Das Drama sei nicht mehr Hauptkonstituent des zeitgenössischen Theaters, sondern geht als eine Text-Ebene unter vielen in das semiotische System des „Performance-Textes“⁷⁰ ein. Das zeitgenössische Theater suche „mehr Präsenz als Repräsentation“.⁷¹ Damit verbunden ist eine Betonung der nicht-textlichen performativen Elemente der Aufführung:

⁶⁶ Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 6. Aufl., 2015, S. 13.

⁶⁷ Ebd., S. 25.

⁶⁸ Vgl. ebd., S. 26.

⁶⁹ Ebd., S. 18.

⁷⁰ Lehmann plädiert für eine „veränderte Auffassung des Performance Texts“ der „Inszenierungstext“ versus „linguistischen Text“ hinausgeht. Vgl. ebd., S. 145.

⁷¹ Ebd., S. 146.

Das Drama geht fremd

Der 'Stil' oder vielmehr die Palette der Stilmittel des postdramatischen Theaters läßt die folgenden charakteristischen Merkmale erkennen: Parataxis, Simultaneität, Spiel mit der Dichte der Zeichen, Musikalisierung, Visuelle Dramaturgie, Körperlichkeit, Einbruch des Realen, Situation/Ereignis. Am Rand bleiben in dieser Phänomenologie des postdramatischen Zeichengebrauchs Sprache, Stimme und Text [...].⁷²

Gerda Poschmann kritisiert die im postdramatischen Theaterdiskurs vorherrschende Gleichstellung von Theatralisierung und Entliterarisierung. Die „Entliterarisierung des Theaters“ sei Symptom einer „Krise des Dramas“,⁷³ die im Zusammenhang mit einer „umfassenden Krise der Repräsentation“⁷⁴ stehe, die das Drama als repräsentative Form in Frage stellt. In ihrem Buch „Der nicht mehr dramatische Theatertext“ (1997) plädiert sie daher für eine Neubewertung zeitgenössischer Texte als literarisch-theatralische Texte. Poschmann schlägt zur Ablösung des überholten Dramenbegriffs den neuen Begriff „Theatertext“⁷⁵ vor, der „als Kompositum in unübertrefflicher Weise den 'Doppelcharakter' erfaßt, welcher der Dramatik als Bestandteil der Inszenierung im *Theater* einerseits und als literarische Gattung mit *Text*status andererseits eigen

⁷² Ebd., S. 146. Lehmann unterscheidet folgende „postdramatische Theaterzeichen“: 1) Parataxis = „Enthierarchisierung der Theaterrmittel“ führt zu 2) „Simultaneität“ der Signale 3) „Spiel mit der Dichte der Zeichen“: etablierte „Norm der Zeichendichte wird verletzt = „zu viel“ oder „zu wenig“ Raum, Zeit, z. B. leere Bühnen „empty space“ bei Peter Brooks; 4) Überfülle: „entstehende Figuration“, Verweigerung von Einheit, Symmetrie, Überschaubarkeit, Extreme; 5) Musikalisierung: Musik als „eigenständige Struktur“; 6) Szenographie, visuelle Dramaturgie: „Auflösung der logozentrischen Hierarchie“ zugunsten „visueller Dramaturgien“, Einsatz von Medien; 7) Wärme und Kälte: „Entpsychologisierung“ und „Formalismus“; 8) Körperlichkeit: „die Aura körperlicher Präsenz und „Exposition intensiver Körperlichkeit“, Körper wird „absolutiert“ „Abkehr vom Körper der Signifikanz und die Hinwendung zu einem Körper sinnfreier Geste (Tanz, Rhythmus, Anmut, Kraft, kinetischer Reichtum; 9) „Konkretes Theater“: „Überwiegen der formalen Strukturen [geht] so weit daß Referenz kaum mehr als solche auszumachen ist; 10) „Der Einbruch des Realen“: Bruch mit der Illusion; 11) Ereignis/Situation“: Theater wird „soziale Situation“. Vgl. ebd., S. 139-184.

⁷³ Vgl. Gerda Poschmann, *Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramatische Analyse*, in der Reihe: *Theatron. Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste*, hg. von Hans-Peter Bayerdörfer, Dieter Borchmeyer und Andreas Höfele, Bd. 22, Tübingen: Max Niemeyer, 1997, S. 23.

⁷⁴ Ebd.

⁷⁵ Vgl. ebd., S. 40.

ist.⁷⁶ Poschmann führt zur Beschreibung der „performativen Dimension“ im Text außerdem die für die folgende Untersuchung hilfreiche Definition „implizite Theatralität“⁷⁷ bzw.

„Texttheatralität“ ein:

Da das Funktionsmodell konventioneller Theatralität nicht mehr fraglos vorausgesetzt werden kann, müssen die grundlegenden Koordinaten, innerhalb derer ein Theaterstück auf der Bühne funktioniert, müssen Status und Funktion seiner einzelnen Elemente aus ihm selbst entwickelt werden. Die Fragen nach der Funktionalisierung von Figuration und Narration und nach dem Verhältnis der beiden Kommunikationssysteme zueinander klären das implizite Funktionsmodell eines Theaterstückes und liefern so mit der von ihm implizierten Theatralität einen Schlüssel für mögliche Lektüren. So wird es möglich, Theaterstücke, welche die dramatische Form gekoppelt an konventionelle Theatralität problemlos zur Fiktionsdarstellung nutzen, von solchen zu unterscheiden, die theatrale Darstellung dekonstruieren und neue Formen der Texttheatralität anbieten.⁷⁸

Texttheatralität ist somit Symptom einer Dekonstruktion des repräsentationalen Dramas durch den Autor selbst: „Das Drama stellt nicht länger die Textform dar, in der fürs Theater geschriebene Texte fraglos aufgehen. Seine traditionelle Form und die repräsentationale Theatralität, welche diese voraussetzt, werden heute nicht nur in Inszenierungen thematisiert, problematisiert und ersetzt, sondern auch in Theaterstücken. Es erscheint notwendig, die Verwendung des Dramenbegriffs zu hinterfragen und eine neue Begrifflichkeit einzuführen.“⁷⁹

⁷⁶ Ebd., S. 41. Poschmann verweist mit „Doppelcharakter“ auf Jurij Striedters Definition in *Dramatische und Theatralischer Kommunikation*, 1992. Vgl. zur „doppelten Bezogenheit dramatischer Rede“ und der Transformation des reziproken Verhältnisses von „Szene und Sprache“ im Theater des 20. Jahrhunderts Theresia Birkenhauer, *Theater/Theorie. Zwischen Szene und Sprache*, hg. von Barbara Hahn und Barbara Wahlster, Berlin: Vorwerk 8, 2008.

⁷⁷ Vgl. Poschmann, *Der nicht mehr dramatische Theaterstück*, S. 296.

⁷⁸ Ebd.

⁷⁹ Ebd., S. 38.

Mit der Verdrängung des klassischen Dramas in den innovativen postdramatischen Theaterformen beginnt mit einer neuen Generation deutscher Dramatiker/innen seit Ende der 1990er die Gegenbewegung. In seiner Analyse des zeitgenössischen deutschen Dramas „Dramatische Transformationen“⁸⁰ diagnostiziert Stefan Tigges zwar „Prozesse der Entdramatisierung“⁸¹, die auf die postdramatische Dissoziation von Drama und Theater reagieren, stellt aber auch eine Tendenz zur „Re-Dramatisierung“⁸² fest, eine Rückkehr zur dramatischen Form mit Figuren und Dialogen, die aktuelle gesellschaftliche Diskurse repräsentieren, aber auch auf klassische Dramenstoffe und ihre Grundthemen wie Generationenkonflikte und Beziehungsprobleme zurückgreifen. Peter Michalzik spricht sogar von „Traditioneller Neuer Dramatik“⁸³ und beobachtet eine „Gegenbewegung“:⁸⁴ „Die Theaterregie hat sich, ob zu Recht oder Unrecht, ob zu ihrem Vorteil oder Nachteil, als eigenständige künstlerische Tätigkeit etabliert; das Drama blieb dabei nicht vollkommen auf der Strecke, aber es steht nicht mehr im Zentrum des theatralen Agierens.“⁸⁵

Die der Adaptation inhärente Transtextualität überbrückt die postdramatische Theater-Text-Dichotomie und trägt damit zur Re-Literarisierung der neuen Dramatik bei: „The inherent intertextuality of literature“, schreibt Julie Sanders, „encourages the ongoing, evolving production of meaning, and an ever-expanding network of textual relations.“⁸⁶ Andererseits wird an zeitgenössischen Adaptationen die „Aneignung des sogenannten Regietheaters durch den

⁸⁰ Stefan Tigges, „Dramatische Transformationen. Zur Einführung“, in: *Dramatische Transformationen. Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater*, hg. von dems., Bielefeld: Transcript, 2008, S. 9-27.

⁸¹ Vgl. ebd., S. 25.

⁸² Ebd.

⁸³ Peter Michalzik: „Dramen für ein Theater ohne Drama. Traditionelle neue Dramatik bei Rinke von Mayenburg, Schimmelpfenning und Bärfuss“, in: *Dramatische Transformationen*, S. 31-42, hier S. 31.

⁸⁴ Ebd., S. 32.

⁸⁵ Vgl. ebd., S. 31.

⁸⁶ Sanders, *Adaptation and Appropriation*, S. 3.

Autor⁸⁷ ablesbar. Der Adaptierer „inszeniert“ den Text und transformiert ihn in einen „Theatertext“, der das dramaturgische Konzept vorwegnimmt. Als de- und rekonstruiertes Drama ist die Adaptation geschriebener und inszenierter Text zugleich und bedient sich im adaptiven Schreiben gleichermaßen der Signifikanten der Literarisierung und Theatralisierung. Der Regisseur eignet sich das Drama durch Inszenierung, der Theaterautor durch Adaptation an. Beides sind inszenatorische Vorgänge, die das Drama in einen Theatertext transformieren. Die Art der „Textregie“ ist geprägt von Inszenierungstraditionen: deutsches Regietheater auf der einen Seite, amerikanische Performancekultur und Off-Off-Theater auf der anderen und neue postdramatische Ausformungen auf beiden Seiten des Atlantiks.

PLAYWRIGHTS DRIVEN VS. DIRECTOR DRIVEN

Die Theorie des Postdramatischen Theaters hat in den letzten beiden Jahrzehnten einen wissenschaftlichen Rahmen zur Analyse von zeitgenössischem deutschen Theater geschaffen und seit der Übersetzung von Hans-Thies Lehmanns Buch durch Karen Jürs-Munby unter dem Titel „Postdramatic Theatre“ im Jahr 2006⁸⁸ auch die *American Drama Studies* maßgeblich beeinflusst. Amerikanische *playwrights* beziehen sich auf den postdramatischen Diskurs auf theaterwissenschaftlicher und theaterästhetischer Ebene.⁸⁹ Auch in der neuen US-amerikanischen Dramatik ist die Wende zur Texttheatralität zu beobachten. Das amerikanische Theater ist im Gegensatz zum deutschen Regietheater traditionellerweise *playwrights driven*, das heißt der Dramatiker konstituiert mit seinem Stück die Aufführung. Im Englischen ist nach wie vor vom

⁸⁷ Vgl. Poschmann, *Der nicht mehr dramatische Theatertext*, S. 34.

⁸⁸ Lehmann, *Postdramatic Theatre*, aus dem Deutschen von Karen Jürs-Munby, London/New York: Routledge, 2006.

⁸⁹ Vgl. Julia Jarcho, *Writing and the Modern Stage: Theater Beyond Drama*, New York: Cambridge University Press, 2017.

„play-wright“, also vom Stückeschreiber die Rede, während man im Deutschen die Bezeichnung „Theaterautor“ oder „Autor“ dem traditionelleren „Dramatiker“ vorzieht. Im *playwrights-driven theater* gleicht die Aufführung dem in der Textvorlage festgehaltenen Dialog bis aufs Wort, werden die detaillierten vom Autor festgeschriebenen Regieanweisungen exakt befolgt. Der amerikanische Playwright macht den Regisseur nahezu obsolet. Der ist im Normalfall nur für die Schauspielerführung zuständig, also für die Figurenentwicklung und die emotionale Dramaturgie. Produktionsdramaturgen, die den Inszenierungsprozess inhaltlich-kritisch begleiten, gibt es selten.⁹⁰ Die Aufgabe der Dramaturgie als Analyse und Interpretation des Textes einerseits und Konzept für eine mögliche Inszenierung andererseits wird häufig vom Autor selbst übernommen. Dieser lässt seine dramaturgischen Überlegungen in Form von extensiven Regieanweisungen in den Text einfließen. Der US-Dramatiker ist sein eigener Dramaturg. Bei Uraufführungen sind die Autoren bei den Proben anwesend, entwickeln noch während des Produktionsprozesses die Dialoge und szenischen Vorgänge weiter, überarbeiten das Skript bis zur Premiere. Im US-amerikanischen Theater dient die Regie dem Autor, der die Aufführung vor-schreibt. Die vom Stückeschreiber „getriebene“ Inszenierung beherrscht nicht nur den kommerziellen Broadway, sondern auch die Dramaturgien von Hollywood-„Dramen“.⁹¹ Trotzdem hat sich im ersten 2000er-Jahrzehnt eine kleine, aber sehr einflussreiche

⁹⁰ Dramaturgie wird trotz entsprechender Studiengänge, etwa an der Columbia University in New York City, stiefmütterlich behandelt. Der *dramaturge* fungiert meist nur als literary agent, curator oder producer.

⁹¹ Ari Hiltunen zeigt am Beispiel von Hollywood-Produktionen, dass die aristotelische Dramentheorie die Dramaturgie amerikanischer Drehbücher bestimmt. Vgl. Ari Hiltunen, „Aristoteles in Hollywood“, in: *Lektionen Dramaturgie*, hg. von Bernd Stegemann, Berlin: Theater der Zeit, 2009, S. 88-90.

experimentelle Theaterszene „Off-Off-Broadway“⁹² – auch „Downtown Theater“⁹³ genannt – herausgebildet, die mit den psychologisch-realistischen Dramaturgien des amerikanischen *well made play* bricht und in ihren neuen experimentellen Theaterstücken amerikanische Dramatik- und Aufführungstraditionen mit US-Performancekultur und postdramatischer Dramendekonstruktion verbindet. Dabei entstehen dramatische Texte, die performative Vorgänge, etwa Bewegungsabläufe, Choreographien, offene Umzüge, Soundelemente, Lyrics, Tableaus und andere audio-visuelle Signifikanten in die Textvorlage aufnehmen. Jedes theatrale Zeichen wird in Schrift transformiert. Nicht die Aufführung illustriert die dramatische Vorlage, sondern der Theatertext simuliert die sinnlich wahrnehmbare audiovisuelle Theatererfahrung. Was sich im „Regie getriebenen“ zeitgenössischen deutschen Theater als Re-Literarisierung abzeichnet, manifestiert sich im neuen amerikanischen Theater als Theatralisierung einer vom Drama besessenen Theaterkultur. Der vorliegenden Untersuchung liegt die Hypothese zugrunde, dass sich in der zeitgenössischen deutschen und US-amerikanischen Dramatik eine vergleichbare Wende zur Texttheatralität vollzieht, die sich in neuen Theateradaptationen manifestiert. Sie entwickelt sich nur aus zwei unterschiedlichen Richtungen und dramatischen Traditionen. Mit der Annäherung von Text und Performance in neuen texttheatralischen Ästhetiken wird auch die traditionelle Polarisierung von amerikanischem Autoren- und deutschem Regietheater aufgeweicht.

⁹² Die Bezeichnung bezieht sich ursprünglich auf die Anzahl der Sitzplätze. Ein Off-Off-Theater hat nie mehr als 99 Plätze. An diese Definition sind auch gewerkschaftliche Bedingungen und Verpflichtungen geknüpft, die beispielsweise die Verträge von Schauspielern in diesen Theatern regeln. Darüber hinaus bezieht sich der Begriff inzwischen auch auf eine experimentelle Theaterästhetik, die Performance-Elemente aufnimmt. Vgl. Christine Richter-Nilsson, „New York City: Theater vom Untergrund“, in: *Theater der Zeit*, März 2008, S. 96-99.

⁹³ Für einen Überblick über die neue Dramatiker/innen-Generation der New Yorker „Off-Off-Theaterszene“ und ihre Vertreter/innen seit der Jahrtausendwende vgl. Mac Wellmann und Young Jean Lee (Hg.), *New Downtown Now: An Anthology of New Theater from Downtown New York*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006.

Die von Poschmann beschriebene „implizite Theatralität“ wird in Adaptationen im besonderem Maße deutlich. Die neue Theateradaptation ist weder dramatisches Material fürs Regietheater noch „ent-dramatisierter“ dem postdramatischen Paradigma untergeordneter Performance-Text im engeren Sinne; Ebenso wenig ist sie einem Ethos des amerikanischen *playwright-driven theaters* verpflichtet. Im Gegensatz zu den klassisch strukturierten Dramen, von denen sie sich ableitet, ist die zeitgenössische Klassikeradaptation jedoch postdramatisch informiert. Der Adaptionsvorgang verbindet Schreib- und Inszenierungsprozess, denn beide Verfahren eignen sich einen für die Aufführung gedachten Text an. Hierfür übersetzt der Adaptierer die Textvorlage in das audiovisuelle Zeichensystem der Aufführung. Dabei geht der literarische Text in den theatralischen Text ein. Der inszenatorische Adaptionsvorgang ist somit nicht mehr auf der literarischen Ebene lesbar. Er geht beim Über-Setzen auf die Bühne „verloren“ – *lost in translation*. In adaptation wird er jedoch wiedergewonnen. Als Autor dekonstruiert der Adaptierer das Drama. Als Textregisseur rekonstruiert er die dramatische Vorlage in einem literarisch-theatralischen Aufführungstext, der den Übertragungsvorgang „beschreibt“ und damit die „Über-Setzung“ auf die Bühne lesbar macht. Die Adaptation nimmt die Dekonstruktion des Dramas durch die Inszenierung literarisch vorweg. Damit verbunden ist auch eine Übersetzung von audiovisuellen Aufführungszeichen in Schriftzeichen. Die herkömmliche Inszenierungsrichtung und -chronologie vom Text zur Bühne wird quasi umgekehrt. Als Gegenbewegung bringt die Adaptation die Bühne aufs Papier. Aus *Staging the Page* wird „*Paging the Stage*“. Im Über-Schreiben des Dramas entsteht die Be-Schreibung der Bühne. Nicht der Text wird theatralisiert, sondern das Bühnengeschehen wird literarisiert.

DRAMATISCHE PALIMPSESTE

Adaptieren ist ein transtextuelles Textherstellungsverfahren, das einen „Hypotext“ in einen „Hypertext“ überträgt. Gérard Genette differenziert in seinem Entwurf zu einer Theorie der Intertextualität „Palimpseste. Die Literatur zweiter Stufe“ „fünf Typen transtextueller Beziehungen“ bzw. „textueller Transzendenz“.⁹⁴ Die „Intertextualität“, d. h. die „effektive Präsenz eines Textes in einem anderen Text“,⁹⁵ etwa in Form des Zitats oder der Anspielung; die „Paratextualität“,⁹⁶ „die den Text mit einer (variablen) Umgebung ausstatten“, etwa durch Titel, Untertitel, Zwischentitel, Vor- und Nachwort, Anmerkungen, Illustrationen etc.; die „Metatextualität“⁹⁷ charakterisiert die „kritische Beziehung par excellence“ und fasst Kommentar und Literaturkritik zusammen; die „Architextualität“⁹⁸ beschreibt die implizite Beziehung des Textes zu seiner Gattung. Genette bezeichnet schließlich die transtextuellen Beziehungen zwischen zwei Texten, die über die Metaebene des Kommentars hinausgeht, als „Hypertextualität“.⁹⁹ „Darunter verstehe ich jede Beziehung zwischen einem Text B (den ich als *Hypertext* bezeichne) und einem Text A (den ich, wie zu erwarten als *Hypotext* bezeichne), wobei Text B Text A auf eine Weise überlagert, die nicht die des Kommentars ist.“¹⁰⁰ Genette bezeichnet einen „Text, der von einem früheren Text abgeleitet ist“ als „Text zweiten Grades“.¹⁰¹ Die „Ableitung“ kann wie in Metatexten „deskriptiver und intellektueller Art“¹⁰² sein oder „transformativ“. Er unterscheidet die „einfache oder direkte Transformation“,¹⁰³ etwa eine

⁹⁴ Vgl. Genette, *Palimpseste*, S. 9.

⁹⁵ Ebd., S. 10.

⁹⁶ Ebd., S. 11.

⁹⁷ Ebd., S. 13.

⁹⁸ Ebd.

⁹⁹ Ebd., S. 14.

¹⁰⁰ Ebd., S. 14 f.

¹⁰¹ Ebd., S. 15.

¹⁰² Vgl. ebd., S. 15.

¹⁰³ Ebd.

Aktualisierung und Relokalisierung einer mythologischen Handlung wie der Odyssee ins Dublin des 20. Jahrhunderts in James Joyces „Ulysses“; oder die „indirektere“ und „komplexere“ Transformation, die „zur Erzeugung einer unbeschränkten Zahl mimetischer Performanzen fähig ist.“¹⁰⁴ Die „Nachahmungen“¹⁰⁵ können sich auf formaler und inhaltlicher Ebene ereignen und entsprechend unterschiedliche „Hypertexte“¹⁰⁶ produzieren. Die indirekte Transformation kann dabei so weit gehen, dass der „Hypotext“ im neuen literarischen „Werk“ nicht erkennbar ist, weil er nicht mehr zitiert oder erwähnt wurde: „Der Hypertext [wird] weit häufiger als der Metatext als ‘eigentlich literarisches’ Werk angesehen – unter anderem aus jenem einfachen Grund, weil er als Ableitung von einem Werk narrativer oder dramatischer Fiktion nach wie vor ein Werk der Fiktion darstellt.“¹⁰⁷ Genette nennt das Produkt dieser literarischen Operation „Die Literatur zweiter Stufe“, so lautet auch der Untertitel. Den Titel erläutert er in Form eines kurzen Paratextes, den er dem Buchtext voranstellt: „Palimpsest: wörtlich ein Schriftstück, dessen ursprünglicher Text durch einen anderen ersetzt wurde, ohne daß der ursprüngliche gänzlich verschwunden, vielmehr unter dem neuen noch lesbar ist.“¹⁰⁸

Im Rahmen einer Genetteschen „transtextuellen Poetik“ kann man Theateradaptationen als „Dramatische Palimpseste“ bezeichnen, die die dramatische Grundform oder das „Hypodrama“ – um im Genetteschen Wortlaut zu bleiben – auf unterschiedliche Weise transformieren. Dieser Transformationsprozess setzt eine Dekonstruktion der Gattungskonvention voraus, um einen Theatertext zu rekonstruieren, der nicht notwendigerweise ein Drama im engen Sinne sein muss. Palimpsestieren heißt Texterstellung durch Zerstörung. Das „dramatische Palimpsest“ ist

¹⁰⁴ Ebd., S. 16.

¹⁰⁵ Ebd.

¹⁰⁶ Ebd., S. 18 f. Genette unterscheidet sechs unterschiedliche Hypertextformen: „Parodie, Travestie, Transposition, Pastiche, Persiflage, Nachbildung. Vgl. „Die hypertextuellen Verfahren im Überblick“, in: Genette, *Palimpseste*, S. 44.

¹⁰⁷ Vgl. ebd., S. 15.

¹⁰⁸ In der deutschen Ausgabe als Paratext vor dem eigentlichen Titelblatt.

Dekonstruktion und Rekonstruktion des Dramas zugleich. Wie die Schrift auf einer antiken Pergamentrolle wird das Drama in der Adaptation ausgelöscht – in der Antike wurde die Schrift gewaltsam von der Papierrolle gewegewaschen, -geschabt oder weggekratzt –, um Freiraum für einen neuen Text zu schaffen. Der Adaptierer folgt der Schriftspur. Erst seine Spurensuche macht die dramaturgische Transformation transparent. Das dramatische Palimpsestieren weist dem Dramatiker somit Autorität zu. Als Überschreiber, Umschreiber und Überschreiter der dramatischen Form vertieft er die Spur und macht sie damit umso deutlicher. Durch seine wiederholte Einschreibung macht er die darunterliegende dramatische Struktur sichtbar. Indem er sie zerstört und der Spur folgend wiederholt, transformiert er das Drama und schafft dramatische Palimpseste.

ÜBERSCHREIBUNGEN, UMSCHRIFTEN, ÜBERSCHREITUNGEN

Auf der Grundlage eines erweiterten literarisch-theatralischen Adaptationsbegriffes sollen drei Arten von „Dramatischen Palimpsesten“ unterschieden werden. Dabei stehen folgende Fragen im Vordergrund: Wie wird das Drama durch den Adaptierer dekonstruiert und wie durch die Adaptation rekonstruiert? Wie wird das Originaldrama ins theatralische Zeichensystem übersetzt? Und wie wiederum der Aufführungstext aufs Papier gebracht? Wie manifestiert sich die Texttheatralität in neuen Klassikeradaptationen? Kann man von einer neuen Ästhetik der Theateradaptation sprechen, die von Literarizität einerseits und Theatralität andererseits charakterisiert wird?

Ausgehend von Poschmanns Definition der „Texttheatralität“ sollen die ausgewählten Adaptationen als neue „Theatertexte“ beschrieben werden, die eine für das Theater nach dem Drama charakteristische „implizite Theatralität“ aufweisen. Auf der anderen Seite soll gezeigt

werden, dass neue Adaptationen autonome literarische *Theatertexte* sind. Die zeitgenössischen Adaptierer behaupten ihre konstituierende Funktion im Theaterproduktionsprozess, indem sie das Drama um- und überschreiben oder sogar überschreiten. Zur Beschreibung unterschiedlicher Adaptationsverfahren schlage ich drei Überbegriffe vor. Das erste Kapitel, „Überschreibungen“, beschäftigt sich mit Neuübersetzungen bzw. Tradaptationen von Shakespæaredramen. Darunter fasse ich Adaptationen, die Shakespeare-Werke mit einem neuen sprachlichen oder theatralischen Zeichensystem überschreiben. Mit der Überschreibung des Quellentextes ist häufig eine Dekonstruktion dramaturgischer Konventionen verbunden, die an Inszenierungstabus rührt. So wird in Feridun Zaimoglus und Günter Senkels „Bearbeitung“ von *Othello*, die 2003 als Auftragsarbeit für die Münchner Kammerspiele entstand, der Protagonist nicht von einem dunkelhäutigen Schauspieler, sondern von einem Weißen gespielt. Shakespeares Blankvers wird mit Zaimoglus Kunstsprache „Kanak Sprak“ überschrieben, um das Rassismus-Thema, das das Original vorgibt, im Rahmen von postmigrantischen Diskursen zu aktualisieren. Im „Salad Bowl“ der Vereinigten Staaten verweigern sich immer mehr Dramatiker afrikanisch- oder asiatisch-amerikanischer Herkunft gewisser Zuschreibungen einer/s „ethnischen“ Autor/in/s und damit verbundenen Erwartungen, nur über bestimmte Themen auf eine bestimmte Weise für das Theater schreiben zu können oder zu dürfen. Auch sie nutzen die Form der Adaptation für den Bruch mit Rezeptionsgewohnheiten und Aufführungstraditionen. So wagt die koreanisch-amerikanische Autorenregisseurin Young Jean Lee 2010 in ihrer freien *King-Lear*-Fassung am New Yorker Soho Rep., Lears Töchter mit dunkelhäutigen Schauspielerinnen zu besetzen. Ihr „color blind cast“ wurde äußerst kontrovers diskutiert. Young Jean Lees *Lear*-Überschreibung mit dem theatralischen Mittel des „Ethnic Drag“ dient als entsprechendes Beispiel für die Aktualisierung von *Race*-Diskursen im zeitgenössischen US-Theater.

Das zweite Kapitel, „Umschriften/Umschreibungen“, zeigt anhand einer komparatistischen Lektüre von Elfriede Jelineks *Schatten (Eurydike sagt)* und Sarah Ruhls *Eurydice* die feministische Umschrift von klassischen Mythen. Bei den Umschriften steht nicht die Adaptation einer dramatischen Vorlage im Vordergrund, sondern die Repräsentation mythischer Plots auf dem zeitgenössischen Theater. Das dritte und letzte Kapitel „Überschreitungen“ analysiert Transgressionen der dramatischen Form, das heißt Theatertexte, die sich in ein transtextuelles Verhältnis zu einem kanonischen klassischen Drama setzen, etwa Nurkan Erpulats und Jens Hilljes *Räuber-Paraphrase Verrücktes Blut*. Exemplarisch für eine neue Form der Dekonstruktion des amerikanischen Kanons soll Branden Jacobs-Jenkins Persiflage *An Octoroon* untersucht werden. Der afrikanisch-amerikanische Autor Branden Jacobs-Jenkins treibt den Bruch mit Besetzungskonventionen schließlich in seiner Adaptation von Dion Boucicaults Melodrama *An Octoroon ad absurdum*, um ethnische Stereotypen zu dekonstruieren. Zur Repräsentation von sozialen Tabus bedient er sich eines theatralischen Mittels, das in Zeiten der Political Correctness tabu ist und schreibt *black face* und seine Variationen in die Adaptation hinein. Die Besetzung sieht somit vor: ein hispanischer Schauspieler spielt in *Black Face*, der afrikanisch-amerikanische Schauspieler in *white face* und der einzige weiße Schauspieler tritt in *red face* als Indianer auf. Das Melodram, das in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sehr erfolgreich durch die USA und England tourte, wird somit zum satirischen Kommentar zur *Blackness*-Debatte.

ZEITGENÖSSISCHE ADAPTATION ALS KANONKRITIK

Der postdramatische Paradigmenwechsel stellt nicht nur die Vorrangstellung des Textes im Inszenierungsprozess in Frage, sondern auch die Autorität des Autors. Mit Blick auf das Theater

auf beiden Seiten des Atlantiks kann die Zunahme von neuen Adaptationen kanonischer Werke als Ausdruck einer prekären Autorposition gelesen werden. Besonders gefährdet sind Theaterautoren, die aus einer Perspektive des Außenstehenden oder von der „Leitkultur“ Ausgeschlossenen schreiben. Das betrifft deutsche Autoren mit sogenanntem „Migrationshintergrund“, die bisher keine Teilhabe am deutschen Theaterkanon hatten; häufig haben sie nur über die Autorschaft Zugang zur Institution Theater.¹⁰⁹ Ähnlich geht es US-*playwrights* „of color“, die sich aus den Randgebieten des „Identity“-Theaters auf die großen Bühnen auf dem Broadway oder nach Hollywood zu schreiben versuchen. Der Adaptationstrend kann auch als Reaktion auf eine Verdrängung des Autors im post-dramatischen Theater verstanden werden. Zeitgenössische Dramatiker nutzen das Medium der Adaptation, um sich einen Theaterkanon anzueignen, der sie zu marginalisieren droht.

Die Adaptierer des 21. Jahrhunderts leben auf beiden Seiten des Atlantiks, doch sie teilen die feministischen, post-kolonialen respektive post-migrantischen Diskurse ihrer diversitären Gesellschaften. Sie wählen die literarisch-theatralische Adaptation als Medium ihrer Kritik am herrschenden Literaturkanon, die sexistische, rassistische und ausländerfeindliche Theaterkonventionen reproduziert. Häufig bilingual, bikulturell und/oder bireligiös aufgewachsen sind die Theaterautoren der westlichen Gesellschaften Übersetzer und Adaptierer par excellence. Als Neuübersetzer, Bearbeiter und Textregisseure nehmen sie die fremde oder historisch fernliegende Sprache in Besitz und transformieren sie in ihren Neuübersetzungen in ihre eigene Kunst- und Kultursprache, ganz abgesehen von Herkunft oder Muttersprache.

¹⁰⁹ Siehe dazu Untersuchung von Azadeh Sharifi über mangelnden Zugang zum Theater für Theaterschaffende mit Migrationshintergrund. Vgl. dies., *Theater für Alle? Partizipation von Postmigranten am Beispiel der Bühnen der Stadt Köln*, Frankfurt am Main: Lang, 2011.

Dramatische Palimpseste sind nicht nur ein formal-ästhetisches, sondern auch ein ideologisches Phänomen. Radikale Überschreibungen, Umschriften und Überschreitungen klassischer Dramen sind Ausdruck einer Forderung nach Autorität und Partizipation am herrschenden literarischen Kanon. Die nachhaltige Teilhabe von Randgruppen und Minderheiten ist nur über eine Korrektur der rassistischen, sexistischen und eurozentristischen Aspekte des Kanons möglich. Adaptieren ist eine radikale Form der Autorschaft, die eine Distanz zum Ausgangstext voraussetzt und auch ermöglicht. Als transtextuelles Medium markiert die Adaptation Zwischenbereiche und schafft damit Raum für den Autor und seine Kritik. Transtextuelle Überschreitungen sind notwendig, nicht nur über Sprach-, Gattungs- und Gesellschafts-, sondern auch über Landesgrenzen hinweg.

DRAMATISCHE PALIMPSESTE I: ÜBERSCHREIBUNGEN

Die Klassiker bilden den Kanon, weil sie Spuren gelegt haben, an die wir als Kollektiv immer wieder anknüpfen. Diese Spuren zu verfolgen heißt, die kollektiven Narrative zu wiederholen, sie wieder-zu-holen, in die eigene Zeit, Sprache und Kultur, oder sich bewusst dem Wiederholungszwang zu widersetzen. Es ist kein Zufall, dass sowohl deutsche als auch US-amerikanische Autoren immer wieder auf Shakespeare zurückgreifen. Er hat tiefe Spuren gelegt, starke narrative Stränge gewoben, die gesellschaftliche Verhältnisse reflektieren und moralische Wertungen über Identität, Gender, Ethnizität und Religion reproduzieren. Die zeitgenössischen Adaptierer decken auf, was lang verschollen war, finden abgebrochene Pfade, die wieder begangen werden müssen, legen neue Spuren, um den Weg in das Theater des 21. Jahrhunderts zu bereiten. Dramatische Palimpseste zeichnen Spuren nach, die nicht mehr sichtbar waren und legen neue Spuren. Wie das antike oder mittelalterliche Pergamentmanuskript ist das dramatische Palimpsest ein immaterielles Drama, das nur als Spur existiert. Mit der Zeit weggewaschen oder gewaltsam weggeschabt, wieder beschrieben und wiederholt ausgelöscht ist es Dekonstruktion und Rekonstruktion zugleich. Dramatisches Palimpsestieren gleicht einer Katharsis. Es transformiert die Gattung. Und mit jedem neu eingeschriebenen Text, der wieder ausgehöhlt wird, wird die Spur tiefer. Jede Adaptation bildet eine neue Spur, als Gesamtheit hinterlassen sie dramatische „Dauerspuren“. Das dramatische Palimpsest stellt keine Affirmation des Dramas dar, sondern ist in seiner radikalen theatralischen Appropriation der Seite Kritik an dem schon gelesenen, schon gesagten Text.

Überschreibung 1: „Deutsch, das nicht Deutsch ist“. Feridun Zaimoglu überschreibt Othello

Yasemin Yildiz beschreibt in *Beyond the Mother Tongue*¹ die „postmonolingual condition“ als Reaktion auf eine Konstruktion von Monolingualismus, die im ausgehenden 18. Jahrhundert – mit Johann Gottfried Herder als Wortführer – Sprache, Subjekt und Nation in zentralen Konzepten wie „Muttersprache“ und „Volk“² miteinander verknüpfte: „According to this paradigm, individuals and social formations are imagined to possess one ‘true’ language only, their „mother tongue,“ and through this possession to be originally linked to an exclusive, clearly demarcated ethnicity, culture, and nation.“³ Im Zuge von europaweiten und globalen Flucht- und Migrationsbewegungen müssen viele Aus- und Einwanderer nicht nur ihr Vaterland aufgeben, sondern auch ihre Muttersprache. Die Kinder der zweiten Generation, die sog. „Postmigranten“,⁴ wachsen in einer multilingualen Umgebung auf, die nach Yildiz im Widerspruch zum „Monolingualen Paradigma“ steht, das Kultur und Gesellschaft trotz „the changed linguascapes of globalization.“⁵ immer noch beherrscht. Aus dieser Spannung gehen neue „hybridisierte“ Sprachen und Sprechweisen hervor: „Postmigrants’ hybridized, novel ways of mixing linguistic material make the complex flows of the linguascape palpable [...] They live out the tension between reemergent multilingualism and the dominance of the monolingual paradigm as creative but not fully legitimized speakers of the language they use.“⁶

¹ Yasemin Yildiz, *Beyond the Mother Tongue. The Postmonolingual Condition*, New York: Fordham University Press, 2012.

² Zum Aufkommen des Monolingualen Paradigmas und seiner Diskursivierung in der deutschen Aufklärung und Romantik, vgl. ebd., S. 6-10.

³ Ebd., S. 2.

⁴ Vgl. ebd., S. 170.

⁵ Vgl. ebd., S. 169.

⁶ Ebd., S. 171.

Das monolinguale Paradigma bestimmt den Muttersprachler als „legitimierten Sprecher“ und diskriminiert damit den „Nicht-Muttersprachler“ als nicht-legitimierten Sprecher. Die im Konzept der „Muttersprache“⁷ verwurzelte Verlinkung von Sprache und Herkunft bzw. Ethnizität führt zur „Rassifizierung“ des Postmigranten: „The position of the postmigrant reveals once again that the monolingual paradigm does not simply assert that a subject can only have one true language but also that this language has to correspond to particular ethnic properties. The link between language and ethnicity, in other words, is always shadowed by racialization.“ „Postmonolingualität“ soll eine historische Perspektive eröffnen, die neue multilinguale Entwicklungen vor dem Hintergrund des dominanten Einsprachigkeits-Paradigma begreift; weiter soll er als kritischer Begriff dienen, der das Spannungsverhältnis zwischen erneut zunehmenden multilingualen Praktiken und einem sich weiter verfestigenden „Monolingualen Paradigmas“ beschreibt:

This term therefore can bring into sharper focus the back-and-forth movement between these two tendencies that characterizes contemporary linguistic constellations. Focusing on the tension rather than on one or the other pole helps to account for many phenomena that initially appear to be contradictory.⁸

⁷ „Die ‘Muttersprache’ ist eine alte Migrantin, die schon viel herumgekommen ist und die doch jünger ist, als man denkt. Denn dieses Wort ist erst durch Übersetzung aus dem Lateinischen in die deutsche Sprache eingewandert. Der lateinische Begriff ‘lingua materna’ selbst wurde erstmals im Spätmittelalter benutzt, während die Antike einen solchen Begriff nicht kannte. Es handelt sich hierbei also keineswegs um ein Konzept, das es schon zu allen Zeiten und allen Orten gegeben hätte, sondern um eine relativ späte Erfindung.“ Vgl. ders., „Identität: Muttersprache“, in: *Das neue Deutschland. Von Migration und Vielfalt [Ein Lesebuch]*, hg. von Özkan Ezli und Gisela Staupe, erschienen anlässlich der Ausstellung *Das neue Deutschland: Von Migration und Vielfalt* im Deutschen Hygiene-Museum, 8. März bis 12. Oktober 2014, Paderborn: Konstanz Univ. Press, 2014, S. 182-184.

⁸ Ders., *Beyond the Mother Tongue*, S. 5.

Als literarisches Beispiel für die postmonolinguale Sprechweise führt Yildiz Feridun Zaimoglu „Kanak Sprak“ an, eine „hybridisierte“ Kunstsprache, die monolinguale Konzepte in der Sprache selbst reflektiert. Der in der Türkei geborene Zaimoglu hätte mit seiner gleichnamigen Buchveröffentlichung *Kanak Sprak*⁹ eine idiosynkratische Kunstprache geschaffen, „that is and is not ‘German’ at the same time.“¹⁰ „Kanak Sprak“ setzt sich explizit vom „Standard-Deutsch“ ab und bildet ein neues deutsches und gleichzeitig „fremd“ anmutendes Sprachhybrid. Zaimoglu schreibt im Vorwort zu „Kanak Sprak“: „Längst haben sie einen Untergrund-Kodex entwickelt und sprechen einen eigenen Jargon: die ‘Kanak Sprak’, eine Art Creol oder Rotwelsch mit geheimen Codes und Zeichen [...] Sein Sprachschatz setzt sich aus ‘verkauderwelschten’ Vokabeln und Redewendungen zusammen, die so in keiner der beiden Sprachen vorkommen.“¹¹ Tatsächlich findet sich in den *24 Misstönen vom Rande der Gesellschaft* kein einziges türkisches Wort. Feridun Zaimoglu unterläuft die Verlinkung von Sprache und Ethnizität in *Kanak Sprak*, indem er die Sprache seiner Sprecher sorgfältig de-ethnisiert und in „pures Deutsch“¹² verwandelt. Sein Sprachmix setzt sich aus hohen Stilformen, etwa Archaismen, Bibelsprache, Wissenschaftsjargon und aus niedrigeren Sprechstilen zusammen. Ellipsen und Zusammenziehungen der gesprochenen Sprache sowie Schimpfworte und vulgäre Kraftausdrücke betonen die „umgangssprachliche Qualität“, so dass eine Mischung aus verschiedenen Jargons, Dia- und Soziolekten entsteht.¹³ „Kanak Sprak“ wechselt dabei zwischen

⁹ Feridun Zaimoglu: *Kanak Sprak. 24 Misstöne vom Rande der Gesellschaft*, Berlin: Rotbuch Verlag, 1995.

¹⁰ Yildiz, *Beyond the Mother Tongue*, S. 176.

¹¹ Zaimoglu: *Kanak Sprak*, S. 13.

¹² Vgl. Tom Cheesmans Beschreibung der Sprache der „Kanakanen“: „their German literary vehicle based on underclass language is thoroughly de-ethnicised. [...] It’s familiarity derives from the paradox that, as ‘actually spoken’, it is a multi-ethnic, hence exotic, class idiom, while its literary correlate is a ‘purely’ German-derived idiom.“ Tom Cheesman, „Shakespeare and Othello in filthy hell. Zaimoglu and Senkel’s politico-religious tradaptation“, in: *Forum for Modern Language Studies*, Volume 46, Issue 2, April, S. 207-220, hier S. 212.

¹³ Cheesmans Vergleich mit der „Shakespearean bawdy“ liegt nahe, da beide Autoren derbe, anzügliche, von Kraftausdrücken strotzende Umgangssprache mit literarischer Hochsprache vermischen. Vgl. ebd., S. 209.

den verschiedenen deutschen Codes und verbindet sie in immer wieder neuen originellen Komposita und Neologismen. Es entstehe, so Yildiz, eine „monolinguale Sprache mit multilingualem Affekt“:

The text renders the multilingualism of the postmigrant linguascape to which it refers not through a transcription of that language but primarily through a mixing of registers drawn from German. In this form, it transposes code-switching from an *interlingual* practice to an *intralingual* one in German. This transposition makes *Kanak Sprak* both more ‘monolingual’ and less so at the same time. In fact, it makes *German* both more monolingual and less so. The monolingualism that this strategy produces is unsettled and full of jump cuts, a monolingualism, in other words, with a multilingual affect.¹⁴

„Intralinguale“ Registerwechsel lassen „Kanak Sprak“ als fremde Sprache erscheinen, obwohl sie semantisch und syntaktisch Deutsch ist. Der Verfremdungseffekt entsteht jedoch nicht durch fremdsprachliche Einsprengsel, etwa durch englische Kraftausdrücke, Anglizismen, „Denglisch“ oder Lehnworte, sondern durch den Rückgriff auf fremd gewordene oder fremd anmutende Formen der deutschen Sprache aus verschiedenen Zeiten, Regionen, Schichten und Diskursen. Deutsch wird mit Deutsch verfremdet.

„Kanak Sprack“ bewertet in Anlehnung an die Black-Consciousness-Bewegung in den USA das ausländerfeindliche Schimpfwort „Kanake“¹⁵ um:

¹⁴ Yildiz, *Beyond the Mother Tongue*, S. 179.

¹⁵ Im Vorwort zu *Kanak Sprak* unterscheidet der Autor zwischen den positiven Selbstbezeichnungen „Kanaken“ und „Kanakster“ (Verknüpfung von „Kanak“ und engl. „Youngster“), „Kümmel“ etc. und negativen Titulierungen des assimilierten türkischen Migranten, der „auf die Opferrolle festgelegt“ und das Klischee des „Exoten“ erfüllt. Diese nennt Zaimoglu „Ali“, „Lieb-Alilein“, etc. Vgl. Zaimoglu, *Kanak Sprak*, S. 9-18, hier besonders S. 12 und 18. Zur „kanakenhaften“ Sprachprovokation vgl. auch Carmine Chiellino (Hg.), *Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch*, Stuttgart/Weimar: Metzler, 2000.

Überschreibung 1: „Deutsch, das nicht Deutsch ist“. Feridun Zaimoglu überschreibt Othello

Noch ist das tragende Element dieser Community ein negatives Selbstbewußtsein, wie es in der scheinbaren Selbstbezeichnung seinen oberflächlichen Ausdruck findet: Kanake! Dieses verunglimpfende Hetzwort wird zum identitätsstiftenden Kennwort, zur verbindenden Klammer dieser ‘Lumpenethnier’. Analog zur Black-conscious-Bewegung in den USA werden sich die einzelnen Kanak-Subidentitäten zunehmend übergreifender Zusammenhänge und Inhalte bewußt.¹⁶

Der Akt der Aneignung wird zur Widerrede gegen die „Verunglimpfung“ von außen:

„Zaimoglus „Kanaken“ entwenden den Begriff ‘Kanake’ dem rassistischen Diskurs, sie dekontextualisieren ihn und eignen sich ihn als ‘richtigen’ Namen an.“¹⁷ In der „provokanten Selbstbezeichnung“¹⁸ wird die Bezeichnung unterminiert: „Die Sprache wird zum Zeichen des existentiellen Sonder-Status, zum Ausdruck der Zugehörigkeit und der Besonderheit. Der Stamm ‘kanak’ macht aus Fehlern Qualitäten. Der Fehler wird zum Stigma: je parle, donc je suis; je parle Kauderwelsh, donc je suis kanak [...] So entsteht ein inexistentes Deutsch, eine hypothetische Sprache“, schreibt Jürgen Wertheimer.¹⁹ Damit werden auch die Grenzlinien zwischen der Sprache der Eingewanderten und der Sprache des Einwanderungslandes „brüchig“: „Der sich selbst als ‘Kanake’ Bezeichnete entzieht sich der Definitionsmacht des herrschenden Diskurses und greift die brüchige Trennung zwischen ‘wir Deutschen’ und ‘ihr Türken’ an.“²⁰

¹⁶ Zaimoglu: *Kanak Sprak*. S. 17. *Kanak Sprak* umfasst auch zwei Protokolle von Rappern. „Ihr Reden ist dem Free-Style-Sermon im Rap verwandt, dort wie hier spricht man aus einer Pose heraus.“ Ebd. S. 13.

¹⁷ Vgl. Zaimoglu: „Die Widerrede des Kanaken“, in: *Transkulturalität. Türkisch-deutsche Konstellationen in Literatur und Film*, hg. von Hendrik Blumentrath, Julia Bodenburg, Roger Hillman, Martina Wagner-Egelhaaf, Münster: Aschendorff, 2007, S. 72-78, hier S. 74. Die Autoren liefern auch Informationen über die Herkunft des Begriffs „Kanak“: „‘Kanak’ bedeutet im Haiwaiischen ‘Mensch’; in der Kolonialzeit übernahmen Europäer/innen diesen Begriff für die abschätzige Bezeichnung der Südseeinsulaner/innen.“ Ebd., S. 72.

¹⁸ Vgl. Jürgen Wertheimer, „Kanak/Wo/Man Contra Skinhead – Zum neuen Ton jüngerer AutorInnen der Migration“, in: *Migration und Interkulturalität in neueren literarischen Texten*, hg. von Aglaia Blioumi, München: Iudicium, 2002, S. 130-135, hier S. 130.

¹⁹ Ebd., 132.

²⁰ Zaimoglu: „Die Widerrede des Kanaken“, S. 75.

„Kanak Sprach“ durchbricht die Polarisierung von „Muttersprache“ und „Fremdsprache“ und dient somit als rhetorisches Mittel zur Konstituierung einer transkulturellen Identität. Damit stellt sich die Frage, ob für den ethnisierten Fremden eine transkulturelle Identität jenseits der Resignifikation monolingualer Prämissen überhaupt möglich ist; Feridun Zaimoglu wählt den Schauplatz des Theaters, um dieser Frage nachzugehen.

DIE ÜBERSCHREIBUNG VON *OTHELLO* MIT „DRECKIGEM“ DEUTSCH

Feridun Zaimoglu und Günter Senkel legten 2003 mit *Othello* eine Überschreibung von William Shakespeares um 1603 entstandener Tragödie vor. Der Untertitel weist den Text als „Bearbeitung“ aus.²¹ Rowohlt Theater Verlag verwendet aber auch die Bezeichnung „Neuübersetzung“ im Zusammenhang mit der Erstaufführung.²² Die unterschiedlichen Paratexte dieser *Othello*-Version verweisen bereits auf die Problematik der Zuordnung eines Textes, der nicht mehr in gewohnte monolinguale Übersetzungskategorien²³ von „Muttersprache-Fremdsprache“ passt. Mit ihrem *Othello*²⁴ stellt sich das Autorenteam zwar in eine Linie von *Othello*-Übersetzern von Christoph Martin Wieland über Wolf Heinrich Graf von Baudissin bis Frank Günter, Zaimoglu/Senkels „Bearbeitung“ kann jedoch kaum als Übersetzung betrachtet

²¹ William Shakespeare, *Othello*, Bearbeitung: Feridun Zaimoglu und Günter Senkel, Reinbek: Rowohlt Theaterverlag, 2003. Der Rowohlt Theater Verlag verwendet die Bezeichnung „Neuübersetzung“ im Zusammenhang mit der Erstaufführung vom 29.03.2003 in der Regie von Luk Perceval an den Münchner Kammerspielen. Die Autoren selbst geben „Bearbeitung“ im Untertitel an. Vgl. http://www.rowohlt-theaterverlag.de/autor/Feridun_Zaimoglu_72078.html (22.10.2014). Im Folgenden mit der Sigle O bezeichnet.

²² Deutschsprachige Erstaufführung war am 29.03.2003 in der Regie von Luk Perceval an den Münchner Kammerspielen

²³ Das Einsprachigkeits-Paradigma löst die „universalistische Konzeption“ ab, die noch von einer „Äquivalenz“ von Sprache ausgeht und behauptet die „relativistische Perspektive“. Diese wiederum geht von einer „radikalen Verschiedenheit“ der Sprachen aus. Vgl. Yildiz, *Beyond the Mother Tongue*, S. 8 f. Die Konstituierung des Monolingualen Paradigmas geht mit der Entwicklung von Übersetzungstheorien einher, die mit der deutschen Shakespeare-Rezeption Mitte des 18. Jahrhunderts einsetzt und von Autoren wie Christoph Martin Wieland, J. W. Goethe, Ludwig Tieck u. a. getragen wurden. Vgl. dazu Hansjürgen Blinn (Hg.), *Shakespeare-Rezeption. Die Diskussion um Shakespeare in Deutschland. I.*

²⁴ Weitere Shakespeare-Bearbeitungen bzw. „Neuübersetzungen“ von Feridun Zaimoglu und Günter Senkel umfassen: *Romeo und Julia* (2006), *Hamlet* (2010) und *Julius Caesar* (2011).

werden, da sie keine linguistische Äquivalenz²⁵ anstrebt. Der Original-Wortlaut ist teilweise schwer nachvollziehbar, manche Repliken fehlen ganz, neue Dialogteile sind hinzugedichtet worden. Auch die an deutschen und anglosächsischen Theatern übliche Kategorie der Bearbeitung bzw. „Adaptation“²⁶ ist problematisch, denn diese zieht häufig eine „Relokalisierung des Originals oder seiner kulturellen und/oder zeitlichen Umstände“²⁷ nach sich. Eine solche explizite Verlagerung und Aktualisierung der Handlung gibt es in dieser *Othello*-Bearbeitung nicht.²⁸ Auch wenn der historische Konflikt zwischen Ottomanen und Zyprioten auf die heutige Situation im geteilten Zyperns projiziert werden könnte, bleibt eine explizite Aktualisierung der politischen Umstände aus: „Contemporary political contextes are invoked in passing allusions“, schreibt Tom Cheesman.²⁹

In Senkel und Zaimoglus *Othello* findet die Aktualisierung nicht auf der Ebene der Handlung, sondern auf der Ebene der Sprache statt. Die Striche und Änderungen³⁰ dienen der

²⁵ In ihrem Grundlagenwerk zur Übersetzungswissenschaft problematisiert Christiane Nord den Begriff der Äquivalenz: „Von einer Übersetzung wird im Allgemeinen erwartet, dass sie ‘treu’ ist. Und nicht im allgemeinen Verständnis des Begriffs [...], sondern auch unter Übersetzungswissenschaftlern wird die von einer Übersetzung erwartete ‘Treue’ anscheinend mit ‘Äquivalenz’ gleichgesetzt.“ Diese Forderung schließt Übersetzungen aus, die zu wörtlich oder zu frei übersetzen: „Bei diesem Verständnis von Übersetzen werden Zieltexte, die nicht der Forderung nach Äquivalenz genügen, grundsätzlich aus dem Bereich der ‘eigentlichen’ Übersetzung ausgegrenzt, so z. B. Interlinearversionen, ‘wörtliche Übersetzungen’ und ‘philologische Übersetzungen’, weil sie ‘zu treu’ bestimmte Einzelaspekte des Originals reproduzieren – Adaptation, Nachdichtung und Bearbeitung dagegen, weil sie sich ‘zu frei’ vom Original entfernen.“ Christiane Nord, *Textanalyse und Übersetzen. Theoretische Grundlagen, Methode und didaktische Anwendung einer übersetzungsrelevanten Textanalyse*, Bd. 2, Heidelberg: Julius Groos Verlag, neu bearbeitete Auflage, 1991, S. 25 f.

²⁶ Mit Adaptation wird meist die Übertragung von einer Gattung oder einem Medium zu einem anderen, etwa von Literatur zu Film, von Drama zu Musical, oder vom Roman zum Theaterstück bezeichnet. Vgl. Sanders, *Adaptation and Appropriation*, S. 19. Vgl. auch Julie Sanders’ Definition von „Adaptation“ in der Einleitung.

²⁷ „We have already established when we discuss adaptation in these pages we are often working with reinterpretations of established texts in new generic contexts or perhaps with relocations of an ‘original’ or source text’s cultural and/or temporal setting, which may or may not involve a generic shift.“ Vgl. ebd.

²⁸ Die *Hamlet*-Verfilmung von Michael Almereyda aus dem Jahr 2000 mit Ethan Hawke in der Titelrolle ist ein Beispiel für eine Relokalisierung im Rahmen einer Adaptation. Handlung und Charaktere, Struktur und Sprache werden beibehalten, nur Plot und Handlung werden ins New York der Gegenwart verlegt, Räumlichkeiten, Kleidung und Umgebung entsprechend an moderne Zeiten angepasst.

²⁹ Cheesman, „Shakespeare and Othello in filthy hell“, S. 211.

³⁰ Nach Julie Sanders schließt das Adaptieren verschiedene „editorial practices“ ein. Zu den redaktionellen Verfahren zählt sie die Kürzung des Textes, aber auch Hinzufügungen, Einschübe und Kommentare.

Fokussierung auf die Sprache und Sprechweise der Protagonisten. Die Autoren kürzen und reduzieren die Dialoge, indem sie ganze Szenen herausnehmen, die Dramatis Personae auf acht Figuren reduzieren und die Dialoge verschlanken.³¹ Die acht verbleibenden Charaktere übernehmen Redeanteile der gestrichenen Figuren und treffen somit in neuen Konstellationen aufeinander; entsprechend modifizieren die Bearbeiter den Original-Wortlaut oder fügen neue Repliken ein. Die Striche dienen der Verschärfung bereits angelegter Konflikte und der Schaffung neuer antagonistischer Konstellationen. Shakespeare weist seinem Titelhelden nur die Rolle eines venezianischen Generals zu, der im Auftrag des Fürsten von Venedig handelt. In der Bearbeitung ist der „First Senator“³² gestrichen, und Othello selbst führt das Gespräch über die Lage in Zypern. „Die türkische Flotte mit Kurs auf Zypern“ wird zu Othellos eigener Sache und sein Status zum politischer Berater und Beobachter der Situation aufgewertet. Damit begegnet er Venedigs Oberhaupt auf Augenhöhe:

FÜRST: Was sagen Sie zu dieser Veränderung der Lage?

OTHELLO: Das ist höchstens ein Ablenkungsmanöver. Wir dürfen die Bedeutung Zyperns für den Türken nicht außer Acht lassen. Wir müssen unbedingt davon ausgehen, dass die Insel für den Türken erheblich wichtiger ist als Rhodos. Wir sollten den Türken nicht für so dämlich halten, dass er sich zu allerletzt um die Happen kümmert, die auf seinem imperialistischen Speiseplan ganz oben stehen. (O 10)

³¹ Wichtige Nebenfiguren, etwa die Senatoren von Venedig und Montano, der Gouverneur von Zypern, sind gestrichen. Auch die Kurtisane Bianca, eine Schlüsselfigur in der Taschentuch-Intrige, taucht nicht mehr auf. Namenlose Kleindarsteller und Statisten wie Narr, Matrosen, Offiziere, Musiker und Hofstaat kommen gar nicht mehr vor. Entsprechend fehlt beispielsweise die von Statthalter und Edelleuten erwartete Ankunft der venezianischen Flotte auf Zypern. Personalreiche Szenen wie das Fest anlässlich des Sieges über die türkische Flotte werden auf ein Saufgelage der Hauptakteure begrenzt. Die Boten sind ganz abgeschafft, Bekanntmachungen oder Neuigkeiten werden *en passant* in den Dialog eingebunden. Ausgedehnte Begrüßungs- und Verabschiedungsrituale sind gestrichen, die Dialoge beginnen meist *in medias res*.

³² Vgl. Shakespeare, *Othello*, zweisprachige Ausgabe, aus dem Englischen von Frank Günther, Cadolzburg: Ars Vivendi, 2003, S. 30 f. Diese Ausgabe dient auch als Referenz für das englische Original, im Folgenden kurz FG.

Auch im vierten Akt sorgt eine Neubesetzung für die Zuspitzung eines tragenden Konflikts. Anstelle des Edelmanns Lodovico kommt Brabantio nach Zypern, um Othello seine Abkommandierung nach Hause und die Ablösung seines Kommandos durch Cassio anzukündigen. Die Nachricht von seinem mächtigen Gegenspieler zu erhalten, erhöht Othellos Fallhöhe und macht seine Degradierung umso dramatischer.

Die Bearbeiter halten die Akten- und Szenenfolge weitgehend ein, doch die reduzierte Besetzung hat auch Auswirkungen auf die Dramaturgie des Stückes. Der radikalste dramaturgische Eingriff ist das Streichen der Taschentuch-Intrige und der veränderte Schluss. Das Bearbeiterteam lässt die Tragödie des „Mohren von Venedig“ nicht mit Othellos abschließenden Selbstmord aus Reue enden, sondern mit einem Tötungsversuch – „Othello fängt an, Desdemona zu würgen“ – und einer Absichtserklärung: „Vorbei... ist ... vorbei. Vorbei ist vorbei. Vorbei ist vorbei. Vorbei, mein Herzblatt, vorbei. Vorbei, vorbei, vorbei“ (O 87). Somit wird auch das Ende nur sprachlich vollzogen. Das erhöhte Gewaltpotential sucht sein Ventil nicht in Handlungen, sondern in Worten.

In seiner ausführlichen Analyse „Shakespeare and Othello in filthy hell, Zaimoglu and Senkel’s politico-religious tradaptation“ beruft sich Cheesman auf den Quebecer Tradaptationsbegriff, um die Sprache in *Othello* zu beschreiben: “Although 80% of the script is based on Shakespeare’s text, it is not a translation but a ‘tradaptation’, in the proper meaning of that originally Quebecois term: a version which uses a literary idiom based on an underclass demotic language, in cultural opposition to canonical Shakespeare languages.”³³ Weiter beschreibt er die „demotische Unterschichtssprache“ als ein post-migrantisch geprägtes

³³ Cheesman, „Shakespeare and Othello in filthy hell“, S. 208.

„Konglomerat aus German Slang und Elementen der Migrantensprachen“,³⁴ das die „dreckigen“ Qualitäten der Bearbeitung verstärkt: „All these features of tradaptation are found in Zaimoglu and Senkel’s *Othello*. Contemporary underclass slang is enriched with neologisms and archaisms. The tradaptation augments what is grotesque and ‘filthy’ in the original, in opposition to canonical translations.“³⁵ Mit Blick auf Leslie Adelsons Analyse des „Dreck“-Motivs projiziert Cheesman schließlich „Kanak Sprach“ auf die *Othello*-Bearbeitung: „*Kanak Sprach* frequently refers to ‘dreck’, a German and Yiddish word for ‘filth’.“³⁶ Die „dreckige“ *Kanak Sprach* mit all ihren vulgären Anzüglichkeiten, Schimpfwörtern und Kraftausdrücken sieht Cheesman in Jagos Figurenrede verkörpert: „He adjusts his language to his interlocutors, reserving his crudest register for Rodrigo. His grotesquely filthy speech is comically inventive [...]“³⁷ „*Othello* is among the filthiest of Shakespeare’s plays“, stellt Cheesman schließlich fest.³⁸

Cheesman beschreibt ein interessantes Paradox: Jago, ein weißer, christlicher Westeuropäer und Vertreter des Adels äußert sich in „Kanak Sprach“, während Othello, die einzige Figur „mit Migrationshintergrund“, ein gehobenes Hochdeutsch pflegt. Jago enthebt die „Kanak“-Sprache ihrer Sprechersituation und damit ihrer Wirkungsabsicht. Das „reine

³⁴ The urban underclass in Germany is now largely composed of immigrants and their families. Underclass slang as ‘actually spoken’ is a locally and personally idiosyncratic conglomerate of received German slang and elements of migrant languages.“ Vgl. ebd., S. 212.

³⁵ Ebd., S. 210.

³⁶ Leslie Adelson zitiert nach ebd., S. 213.

³⁷ Ebd., S. 209.

³⁸ Cheesman zitiert hier *Othello*-Expertin Carol Chillington Rutter. Rutter hatte Gelegenheit, die Bearbeitung in der Regie von Luk Perceval beim „Complete Works Festival“ im April 2006 in Stratford-upon-Avon zu sehen. Rutter beschreibt Senkel und Zaimoglus Sprache, die sie wiederum nur in der Rückübersetzung ins Englische in der Form von Übertitelungen verfolgen konnte, als Ausdruck einer „filthy“ *Conditio Humana*: „[...] something admittedly ugly that is altogether precious, a play that actually reproduces the shock of the Shakespearean original, and a new kind of tragedy for our time—that exposes us not to the biggest questions we ask of life, but to our ‘condition’, which is filth.“ Diese „brutalisierte“ Sprache liest Cheesman als Sprechweise einer neuen Generation: „This is an *Othello* for Sarah Kane’s generation, mired in senseless verbal and physical brutality, and communicatin distress at reigning nihilism.“ Ebd., S. 208.

Deutsch“ der provokanten Selbstbezeichnung wird aus Jagos Mund zur pejorativen Fremdbezeichnung. Mit dem radikalen Sprecherwechsel ändert sich die Wirkungsabsicht der Rede. Aus einer performativen Selbstbeschreibung wird eine Rhetorik der Zuschreibung. Die de-ethnisierte identitätsstiftende „Kanak Sprach“ mutiert aus Jagos Kehle zur diskriminierenden Hassrede der Volksverhetzer, Rassisten und Sexisten, der Xenophoben, Homo- und Islamophoben. In der entsubjektivierten Fremdbezeichnung richtet Jagos Rede ihren gesamten „Dreck“ gegen den Fremden.

DEUTSCHER DRECK: DIE REDE ÜBER DEN ETHNISIERTEN FREMDEN

Bereits bei Shakespeare setzt sich Othello sprachlich von den anderen ab und pflegt einen gehobenen Redestil. In der Bearbeitung wird diese Diskrepanz noch verstärkt. Dabei ist der Kontrast zu Jagos „dreckiger“ Rede besonders krass. Diese wird bereits in der ersten Szene eingeführt:

Mich soll der Schoko ficken, wenns n Fake is. Drei Bonzen hab ich geschmiert, Scheiße noch eins, dreimal annem Schwanz genuckelt. Die Scheißer wollten orntlich operiern, dass ich zu meinem Leutnant komm. Ich kenn die Tarife, weiß, was mir zusteht. Die Bonzen also hin zum Schoko, seifen ihn ein, jeder schmettert seine Arie von wegen 'Jago, der hats drauf'. Der Schoko sagt: Jungs, ich hab schon meine Schönheitskönigin gewählt. Und wen hat er sich geholt? Nen verfuckten Mathematiker, es ist der Michael Cassio. N verdammter Schwulenschönling, n Tuntentalent. Kapp ihm den Schwanz und du hast n einwandfreies Blowjobluder. Ne Truppe hat er nie ins Gefecht geführt, vonner Armee im Krieg versteht er so viel wie ne Jungfrau vom Blasen. Der Arsch macht den Schlaumeier, dabei ist sein Scheiß Wissen abgelutscht ausn Büchern. N Lokalpolitiker kann ne bessere Parteidrede halten, als wie er! Das isn Blinder, dieser Scheißschwul Cassio. Und ich, Alter? Ich bin n Frontschwein, ne alt gediente Narbensau. Ich hab noch nien Schlachtfeld ausgelassen. Streich

Überschreibung 1: „Deutsch, das nicht Deutsch ist“. Feridun Zaimoglu überschreibt Othello

ich ne Belohnung ein? Ich wird von Bonzen und Bürokraten weggefickt. Das hab ich nich verdient.
Der Etappenwichser macht den Leutnant, kaum sind die Zeiten ruhig, und ich, verdammte Scheiße,
bin zum Laufburschen von Scheißschwul Cassio degradiert. (O 2)

Die Bearbeiter nähern sich bei den anderen Figuren zunächst an die individuellen Register an, die Shakespeare vorgibt. „The range of registers in their script matches Shakespeare’s stylistic and rhetorical range“, schreibt Cheesman.³⁹ Othellos Figurenrede und die des Fürsten beschreibt er als „gehoben mit Anklängen einer archaischen Syntax“, Brabantios Stil als „aristokratisch“, in Cassio findet er den „Jargon des linken Intellektuellen“, in Desdemona die typische Mischung aus coolem Slang und „gehobener Diktion“, die einer jungen Adligen angemessen ist. Doch im Verlauf der Handlung werden alle acht Figurenreden, inklusive Othellos gehobener Stil, mit der „dreckigen“ Rede überschrieben.

Shakespeare führt Othello zunächst in der dritten Person als Gegenstand der Rede anderer ein. „Thou told’st me / Thou didst hold him in thy hate“ (FG 8 f.), sagt Rodrigo⁴⁰ zu Jago. Auch Jago bezieht sich zunächst nur durch Personalpronomen auf seinen Vorgesetzten, bis er schließlich, vierundzwanzig Zeilen später, sich selbst als: „And I [...] his Moorship’s ancient“ bezeichnet; von Ludwig Tieck und Erich Fried als „Mohr“ und in der Folge von Frank Günther politisch korrekter mit „Schwärzlichkeit“⁴¹ übersetzt. Senkel und Zaimoglu machen den latenten

³⁹ Vgl. ebd., S. 207-208.

⁴⁰ In der Bearbeitung heißt die Figur „Rodrigo“, bei Shakespeare „Roderigo, a gulled gentleman“. Vgl. FG 6.

⁴¹ Frank Günther begründet seine Neuübersetzung mit „Schwarzer“ damit, dass „das deutsche ‘Mohr’ veraltet, das Thema Rassismus aber [...] brandaktuell und real ist [...] Das eigentliche Wort ‘Mohr’ steht nicht mehr für eine Realität und kann daher auch keine Realität mehr transportieren.“ Günther sieht den „Rassismus“ in Shakespeares Text eindeutig thematisiert, „und fast alle Figuren aus der venezianischen Welt nehmen auf die eine oder andere Art Stellung zu der exotischen Fremdartigkeit des ‘Mohren’ [...]“. Günther unterscheidet zwischen denen, die Othello „wohlwollen“, Desdemona und der Doge, und den „übelwollenden“ Brabantio und Jago, die ihren Rassismus in rassifizierten Beschreibungen des Protagonisten zum Ausdruck bringen: „Othello ist keineswegs ein sonnenverbrannter Weißer und auch kein halbeuropäisch aussehender ‘Maure’ aus dem arabischen Nordafrika mit etwas dunklerer Hautfarbe [...] er ist *thick-lipped* (dicklippig), er hat einen *sooty bosom* (rußschwarze Brust) etc.“ Vgl. Frank Günther: „Aus der Übersetzerwerkstatt. ‘The Moor – der Mohr – der Neger““, in: FG 271-274.

Rassismus des Epithets „Mohr“ in ihrer Bearbeitung explizit. Wie ein Leitmotiv zieht sich „Schoko“ in zahlreichen Variationen durch die ganze Bearbeitung. Dabei ersetzt Jago das „Mohr“ aus dem Original sowohl durch das euphemistische Epithet als auch durch das offensiv-rassistische Schimpfwort „Neger“ (O 5 ff.) N-Wort und Epithet werden kombiniert und in zahlreichen Komposita variiert, etwa in „FegerNeger“ (O 38) oder „Schokoonkel“ (O 18). Othellos Körperteile oder Besitztümer werden entsprechend von Jago als „Negerzinken“ (O 3) oder „Schokos Negerpalast“ (O 18) stigmatisiert, aber auch alle und alles, was in direkter Verbindung mit dem schwarzen General steht, entsprechend disqualifiziert. Othellos Untergebener ist nach Rodrigos Definition ein „Negerlakai“ (O 4), der Geschlechtsakt mit Desdemona ein „Negerfick“ (O 3). Der Jago der Bearbeitung schreckt vor keinem noch so rassistischen Klischee zurück, auch nicht vor dem Vergleich von Afrikanern mit Affen („Pavianschoko“, O 18); im entsprechenden Original-Dialog zwischen Jago und Rodorigo heißt es dagegen nur: „these Moors are changeable in their wills“.⁴²

Die Neuübersetzung ist meist dann ‘texttreu’, wenn das Original bereits eine rassistische Wortwahl vorgibt. So heißt es auf Zaimoglu-Deutsch „Wulstlippe“ (O 3) wenn Rodrigo von Othello als dem „thick-lips“ (FG 12) spricht. Auch die zahlreichen Tiermetaphern aus dem Original übernehmen die Bearbeiter fast wortwörtlich: „Your daughter and the Moor are now making the beast with two backs“ (FG 16) hört sich in Senkel/Zaimoglus Übersetzung vergleichsweise texttreu an: „Ich bin gekommen, verehrter Herr, um ihnen mitzuteilen, dass ihre Tochter und der Schoko das Tier mit den zwei Rücken machen“ (O 4). Andere Übersetzer hat dieselbe Textstelle zu freierer Wortwahl bewegt.⁴³

⁴² „Diese Schwarzen sind sehr wetterwendisch in ihren Neigungen.“ Ebd., S. 52 f.

⁴³ Frank Günther übersetzt dieselbe Stelle wie folgt: „Ich bin einer, Herr, der ihnen berichten will, daß ihre Tochter und der Schwarze grad eben jetzt die Karnickelstellung ausprobieren.“ S. 17.

Zaimoglus Bearbeitung radikalisiert den Rassismus in der „dreckigen“ Rede. Alle Figuren greifen dabei auf „dreckiges“ Vokabular zurück.⁴⁴ Es wird mit „Verdammte Scheiße“ und „Scheißdreck“ geflucht, die weiblichen Geschlechtsorgane als „Mösendreck“ (Jago, O 30), Zypern als „ein einziger schwimmender Placke Möwenscheiße“ (Desdemona, O 40) und Cassio durchgängig als „Scheißschwul Cassio“ (O 2 f.) denunziert. Dabei werden Begriffe aus verschiedenen Wortfeldern zu neuen rassistischen Wortpaaren kombiniert, wobei „Scheiße“ und „Schoko“ als pejorative Synonyme fungieren, etwa in „Scheiß-Schoko“ (O 5) und „Scheiß-Neger“ (O 17). Dabei unterminiert die Kombination der konsonanten Begriffe „Scheiße“ und „Schoko“ den versüßenden Effekt des Euphemismus und potenziert die „dreckige“ Wirkung des Schimpfwortes.

Alle Figuren nehmen die „Dreck-Rede“ auf und verknüpfen sie mit aktuellen fremdenfeindlichen Diskursen. In Shakespeares Text wird Othello wiederholt mit „Barbary“, altenglisch für „Berber“, bezeichnet,⁴⁵ was auf Othellos Heimat, Nordafrika, verweist. Interessant ist die Klangähnlichkeit von „Barbary“, deutsch „Berber“, und „Barbarian“, bzw. „Barbar“. Sie verbindet die ethnische Bezeichnung und das Synonym für Fremde miteinander und bringt damit ein ambivalentes Verhältnis zu Othello zum Ausdruck. In der Bearbeitung dagegen wird die Fremdenfeindlichkeit unmissverständlich zum Ausdruck gebracht. Rodrigo bezeichnet den dunkelhäutigen General als „dahergelaufenen Neger“ (O 4) und als „abartigen, hier wie überall heimatlosen Fremden“ (O 5). Auch Brabantio zeichnet ein negatives Bild vom Fremden: „Einschleicher bleibt Eindringling, da hilft das europäische Kostüm wenig“ (O 67). Die Referenz auf Europa verortet die Aussage im rechtsten Flügel der heutigen Europapolitik

⁴⁴ Das Wort „Scheiße“ fällt rund 70 Mal, häufig als Verstärker oder Fluch, oder als Teil eines Wortpaares; „Sau“ wird ca. 30 Mal verwendet.

⁴⁵ Des Weiteren findet man Aussagen über den „erring barbarian“/„sündigen Barbar“. FG 54 f.

und ruft fremdenfeindliche, rassistische und antisemitische Äußerungen von rechtspopulistischen Politikern ab, die angesichts der gegenwärtigen Flüchtlingssituation in Europa erneut virulent werden. Brabantios Hass bezieht sich auf Othello, den „Afrikaner“. Dabei reproduziert er die rassistischen Klischees über den Schwarzen Mann als heidnischen „Zauberer“, kriminellen „Negerdealer“ (O 8) und verführerischen wilden „Buschman“ (O 38). Die fremdenfeindlichen Töne werden schließlich innerhalb des Diskurses über den „Krieg gegen den Terror“⁴⁶ in der Folge der Anschläge von 9-11 rekontextualisiert. Cassios Bericht über die Havarie des türkischen Schlachtbootes und die entsprechenden Verluste der türkischen Armee hört sich dann folgendermaßen an:

Der Türke hat sich vertürkt. Das reinste Kümmelgetümmel ist ausgebrochen. Jeder will beim Ersaufen der erste sein. Wir wissen es aus sicherer Quelle. In der Hölle herrscht jetzt reger Verkehr, zu Hunderten stehen die Turbankanaken Schlange. (O 20)

Cassio greift mit „Kümmel“⁴⁷ und „Kanake“ ausländerfeindliche Ausdrücke auf, mit denen insbesondere türkische Migranten und aus Südeuropa stammende Gastarbeiter in Deutschland denunziert werden. „Vertürkt“ stellt eine neologistische Variation des deutschen Verbes „türken“ dar, was laut Duden „fingieren, fälschen“ bedeutet; entsprechend deutet wohl das Prefix „ver-“ darauf hin, dass das „türken“ nicht gelungen, der Plan nicht aufgegangen ist. Die Konsonanz

⁴⁶ „Der Krieg gegen den Terror (englisch *War on Terror*) oder Krieg gegen den Terrorismus (engl. *War on Terrorism* bzw. *Global War On Terrorism, GWOT*) war ein vor allem von der ehemaligen US-Regierung unter George W. Bush verbreitetes politisches Schlagwort, das eine Bandbreite politischer, militärischer und juristischer Schritte gegen den als Problem identifizierten internationalen Terrorismus zusammenfasst.“ Vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Krieg_gegen_den_Terror (17.01.2015). Zaimoglu zitiert den Begriff allerdings nicht direkt, sondern verweist durch seine Wortwahl auf den Kontext.

⁴⁷ Joachim Gerdes listet „Kümmel“ als eine der Selbstbezeichnungen des „Kanaken“. Vgl. Joachim Gerdes, „Feridun Zaimoglu – der subversive Sprachartist“, in: *Eine Sprache – viele Horizonte... Die Osterweiterung der deutschsprachigen Literatur. Porträts einer neuen europäischen Generation*, hg. von Michaela Bürger-Koftis, Wien: Präsens, 2008, S. 65-82. Vgl. auch Fußnote 52.

lässt auch das Verb „verdrücken“ anklingen, ein pejorativer Begriff für „fliehen“, der dem Fliehenden Feigheit unterstellt. Die Kombination mit den gängigen Schimpfwörtern „Kümmel“ und „Kanake“ ergibt einen volksverhetzenden Unterton. Durch das Kompositum „Turbankanake“ werden Türken und Araber in einer abwertenden Metapher vereint. Der „Turban“ beschwört Bilder von gefährlichen Islamisten herauf. Diese Konnotation wird nur einige Repliken später von Cassio weiterentwickelt, als er Senator Brabantio einer geheimen Zusammenarbeit mit „Schläfern“ bezichtigt.

RODRIGO: [...] Was ist denn nur los an der Heimatfront? Ich will ja nicht ungebührlich klingen, aber man hört allerlei hässliche Gerüchte.

CASSIO: Die Lügenbarone und Klatschweiber erhalten ihren Lohn direkt von dem Herren Brabantio.

RODRIGO: Ach, so läuft das Spiel...

CASSIO: Wir wissen es doch alle. Dieser Großbürger zieht seine Strippen wie er nur kann. Nach außen gibt er sich ergeben, im Geheimen arbeitet er an Othellos Demontage. Ein alter bockiger Narr! Es heißt, er habe auch auf Zypern seine Schläfer.

RODRIGO: Das kann ich nicht glauben, obwohl... Die Politik strahlt von der Mitte in die Peripherie. (O 20)

Die Zuschreibung krimineller Machenschaften geschieht durch den Vergleich mit Anführern verdeckter islamistischer Terrorzellen. Cassio greift damit das bereits etablierte Bild des Terroristen erneut auf und verortet den ursprünglich auf Europa begrenzten Konflikt in einem internationalen Diskurs über Terrorismus und Islamismus.⁴⁸

⁴⁸ Ganz anders hört sich die entsprechende Stelle im Ausgangstext an. Da wird Brabantio nicht einmal erwähnt, sondern der 2. Edelmann erzählt, „[D]aß diese Türkenflotte weit zerstreut ist. / Denn stellt euch nur an’s gischtumtoste Ufer, / Der Zorn der Wellen schäumt bis an die Wolken; / Die sturmgepeitschte See mit wilder

Besonders „dreckig“ ist die Rede über Frauen und Homosexuelle. Die Protagonistinnen werden in sexistischen Männerfantasien heraufbeschworen, bevor sie überhaupt auftreten. Desdemona ist für Rodrigo eine „goldene Fotzenbeute“ (O 3). Sex ist für Jago ein Akt zwischen Tieren: „Zwei leckende Wölfe. Zwei geile Affen. Zwei fickwütige Ziegen“ (O 53). Auch die weiblichen Protagonisten reproduzieren das sexistische Frauenbild, etwa wenn Desdemona über die Zyprioten berichtet: „Wahrscheinlich müssen die armen Chauffeure ran und legen die quiekenden Jungsäue auf dem Rücksitz flach“ (O 40).

Auch Cassio wird zur Zielscheibe homophober Vorurteile. Schließlich werden die sexistischen, rassistischen und schwulenfeindlichen Vorstellungen zu einer „dreckigen“ Metapher erweitert: „Cassio, du Schwuchtel, du bist geliefert! Ein Fliegenschiss Mensch auf einem Fliegenschiss Insel – Ein Nachfolgerstreich im großen Reich [...]“ (O 31). Das Bild einer extrem kleinen Menge Kot steht im signifikanten Widerspruch zum unbegreiflich großen Ausmaß des Völkermords im Nazi-„Reich“ und ruft damit auch tabuisierte Bilder der Ermordung von Homosexuellen in Nazi-Deutschland auf.⁴⁹

Senkel und Zaimoglus Überschreibung der individuellen Figurenreden mit „dreckigem“ Deutsch legt die rhetorischen Strategien offen, die diskriminierende Diskurse konstituieren, sei es aus rassistischen, ausländer- oder fremdenfeindlichen, sexistischen oder homophoben, antisemitischen oder islamophoben Gründen. Was in Zaimoglus *Othello* anklingt, ist nicht die Sprache der Gossen, sondern der „Dreck“ der deutschen Geschichte. Nicht die Sprache ist

Mähne / Schwappt wogenhoch zum Licht des Kleinen Bären, / Und löscht die Wächter des Polarsterns aus. / Noch nie hab ich die wutenbrannte Flut / So um sich schlagen sehen“ (FG 59). Selbst wenn man die Beschreibung des Sturmes als Metapher für den „wütenden“ Kampfgeist der venezianischen Flotte im Kampf gegen die Türken liest, sind weder türkenfeindliche noch islamophobe Töne herauszuhören, ebenso wenig wie in der darauf folgenden Replik des 3. Edelmannes: „Freunde, das Neueste! Der Krieg ist aus! / Der Mördersturm zerschlug die Türken so, / Daß ihre Planung stockt“ (FG 59).

⁴⁹ Vgl. Leslie A. Adelson, *The Turkish Turn in Contemporary German Literature. Toward a New Critical Grammar of Migration*, New York: Palgrave Macmillan, 2005, S. 102.

„dreckig“, nicht die Signifikanten einer vermeintlich „brutalen“ und „obszönen“

Unterschichtssprache, sondern was sie bezeichnen. Leslie Adelson beschreibt Zaimoglus leitmotivische Referenzen zu Dreck, Körperfunktionen und Sexualität in *Kanak Sprak* als Wiederhall deutscher Geschichte: „Zaimoglu’s *Kanaken* emphatically assert their decency and integrity in contradistinction to what they perceive as German indecency, and self-deception. Although *dreck* refers throughout the text to gross physical matter (especially shit and corpses), the ‘protocols’ also resonate with trace effects linking flesh, filth, dirt, shit, and German history.“⁵⁰ In der literarischen Repräsentation würde der Körper des „Kanaken“ zum „palimpsest for other histories of abjection“,⁵¹ das den „Dreck“ der deutschen Geschichte transparent macht. Dabei bedient sich der *Kanake* des provokativen Tabubruchs und verweist auf

[...] ‘politisch nicht korrekte’ Diskurse in Bezug auf kulturell-ethnische Differenzen zwischen Deutschen und Türken, Orient und Okzident, ferner auch zwischen West- und Ostdeutschen, Nord- und Südeuropäern usw., allgemein zwischen ‘Zivilisierten’ und ‘Barbaren’ (wobei bei letzteren auch das deutschsprachige Subproletariat mit eingeschlossen ist).⁵²

Die vom ethnisierten Fremden gesprochene „Kanak Sprak“ übernimmt dabei die Funktion eines Verfremdungseffekts, der den Blick auf die verleugneten Tabus lenkt und gleichzeitig kritische Distanz zur Geschichte schafft. Ohne den V-Effekt jedoch, der sich aus der Kombination von Sprecher und „Sprak“ ergibt, verkehrt sich das vom „Kanaken“ gesprochene „reine Deutsch“ der „Kanak Sprak“ ins ungefilterte „dreckige“ Deutsch der Hassrede. Was wir in Jagos Repliken und

⁵⁰ Ebd., S. 101.

⁵¹ Vgl. ebd., S. 100.

⁵² Joachim Gerdes definiert drei thematischen Ebenen von literarischer Provokation in Feridun Zaimoglus Werken: „Sexuelle Darstellungen in Form von ästhetisch abstoßender Anti-Pornographie, Darstellungen ekelregender körperlicher Zustände, Prozesse und Handlungen, sowie ‘politisch nicht korrekte’ Diskurse [...]“ Vgl. Gerdes, „Feridun Zaimoglu – der subversive Sprachartist“, S. 67.

die seiner Kumpanen hören, ist der entfesselte „Dreck“ der deutschen Geschichte, der auf den nicht-weißen, nicht-christlichen Fremden projiziert wird.⁵³

ROMANTISCHES HOHELIED: OTHELLOS VERSUCH EINES TRANSKULTURELLEN SELBSTBILDES

Zaimoglu und Senkel konstruieren ihren Othello in Opposition zum „Kanaken“. Othello verweigert sich der aggressiven Selbstverunglimpfung und setzt dem negativen Fremdbild, das ihm zugeschrieben wird, ein positives Selbstbild entgegen. Bereits mit seiner ersten Replik kontert Othello Jago und qualifiziert sich als eloquenter Staatsmann nobler Herkunft, der sich dem „Schmutz“ verweigert:

Lass ihm doch seine Schmutzkampagne... Ich bräuchte doch nur zu erwähnen, dass in meinen Adern königliches Blut fließt. Mit nur ein wenig Einsatz habe ich es zu großem Ansehen gebracht. Ich bin kein Erbschleicher. Ich könnte, wenn ich wollte, weiter austeigen. Ich käme nicht außer Atem. Ich brauche das fremde Erbe nicht. Das freie Leben, das ich bislang führte, tausche ich ein gegen die Ehe. Und Jago, weißt du wieso? Weil ich sie liebe, meine süße Desdemona. (O 7)

Den offensiv rassistischen Anfeindungen Brabantios, der ihn beim Fürsten mit „Hier ist der Mann. Dieser Neger“⁵⁴ vorstellt, begegnet Othello mit dem Argument der „wahren Liebe“: „Wer Liebe stiehlt, ist kein Dieb [...]. Wahre Liebe ergibt sich keinem Dieb und keinem Kaufmann“ (O 11). Der anschließende lange biographische Monolog (O 12-14) dient der rhetorischen Konstruktion eines transkulturellen Selbstbildes. Dabei überschreiben die Bearbeiter das Original mit einem literarischen Hochdeutsch, das auf der semantischen Ebene orientalische und deutsche

⁵³ Tom Cheesman bezeichnet Brabantios Redeweise als „fascistic language“. Vgl. Cheesman, „Shakespeare and Othello in Filthy Hell“, S. 211.

⁵⁴ Bei Shakespeare heißt es an dieser Stelle: „Here is the man: this Moor.“ FG 36.

Kulturelemente vereint. Außerdem brechen sie die Shakespearesche Syntax auf, um den Monolog performativer zu gestalten. Shakespeare lässt seinen Othello die Stationen seines Lebens durch eine Nomenreihe zusammenfassen, die in indirekter Rede verfasst ist:

Wherein I spake of most disastrous chances, / Of moving accidents by flood and field, / Of hair-breadth scapes i'th'imminent deadly breach, / Of being taken by the insolent foe, / And sold to slavery; of my redemption thence, / And portance in my travel's history: / Wherein of antres vast and deserts idle, / Rough quarries, rocks, and hills whose heads touch heaven.“ / It was my hint to speak – such was the proces.⁵⁵

In der Bearbeitung dagegen sind gewisse Abschnitte in direkte Rede umgeschrieben und durch ein regelmäßig eingefügtes „Ich sprach“ rhythmisiert:

Er ließ keine Zusammenfassung gelten, er liebte die blutigen Details des Krieges. Ich sprach: die Heeresflügel umschlossen uns wie des Teufels Würgegriff. Der Feind hatte unglaubliche Reserven, wir schlugen ein Insekt tot, zehn Insekten krochen hoch an dieser Stelle. Die reinste Hunnenplage. Ich sprach: Nichts zu machen, wirklich nichts zu machen. (O 13)

Die Reihung von Nomen im Original wird in der Bearbeitung in einer apokalyptischen Metapher sublimiert. Dafür werden bekannte Begriffe aus der Bibel mit Kriegsvokabular verbunden. Die „Hunnen“, ein in Zentralasien lebendes Reiter- und Nomadenvolk, die eine Turksprache sprachen, stehen hier repräsentativ für den türkischen Feind. Damit konsolidiert Othello sein

⁵⁵ Frank Günther übersetzt den Blankvers: Und so sprach ich von schlimmsten Schicksalsschlägen; / Von aufrührenden Land- und Seegeschichten; / Vom Tod, dem ich haarbreit entging in einem Brecher; / Von der Gefangenschaft beim frechen Feind / Und dem Verkauf in Sklaverei und meinem Freikauf / Und was mir sonst geschah auf meinen Reisen; / Wobei von düstern Höhlen, toten Wüsten, Steinschluchten, Bergen, himmelhohen Felsen / Ich sprechen sollte – so war das gewünscht.“ FG 40 f.

Selbstverständnis als konvertierter „Staates Diener“ (O 11) im Kampf gegen die Türken. Die Bearbeiter schreiben Shakespearesche Nominalkonstruktionen in Ich-Aussagen um und setzen aktive Verben ein, um die Reiseschilderungen zu dramatisieren. Außerdem werden dichte Aussagen paraphrasiert, was der Erzählung mehr Fluss gibt:

Der Feind nahm mich, den Truppenführer, gefangen. Ich lebte als Sklave, bis ich die Wälder niederschlug und floh. Das war meine Erlösung, und so streifte ich durch die Länder als freier Reisender. Ich kroch in Höhlen, ich litt Hunger und Durst in der Wüste, ich schaute hinauf zum heiligen Berg, dessen Gipfel den Himmel berührt. (O 13)

Senkel/Zaimoglu inszenieren den Monolog. Die direkte Rede, die Rhythmisierung und die Metaphern verleihen der Erzählung eine theatralische Qualität. Othellos Monolog ist nicht mehr nur „Zusammenfassung“, sondern ein direkt an den Zuschauer gerichteter Auftritt, der kollektive Erinnerungen an die vielfältigen Geschichten aus 1001 Nacht und ihre Struktur von Rahmen- und Binnenerzählung wachruft. In diesen Geschichten übernimmt der Titelheld verschiedene grenzüberschreitende Identitäten: als „Sklave“, dem die Flucht gelingt, als „freier“ Weltenbummler, als Pilger, der wie der fastende Jesus in der Wüste „hungert“ und den „heiligen Berg“ erblickt.⁵⁶ Bilder von heiligen Bergen in Europa und im Nahen und Mittleren Osten stellen sich ein: der Berg Sinai, wo Moses die zehn Gebote empfing, oder der Berg Hira bei Mekka, auf dem Mohamed alljährlich Buße tat, oder auch und vor allem der Ararat, auf dem nach der Sintflut die Arche Noah gestrandet sein soll; der heilige Berg der von den Türken verfolgten Armenier, der heute auf dem Gebiet der Türkei liegt, genau genommen in Anatolien an der Grenze zum Iran und Armenien, der Heimat von Zaimoglu.

⁵⁶ Shakespeare belässt es an derselben Stelle bei unspektakulären „hills“. Vgl. ebd.

Überschreibung 1: „Deutsch, das nicht Deutsch ist“. Feridun Zaimoglu überschreibt Othello

Der positiven Umdeutung des negativen Fremdbildes dient auch die Überschreibung der zentralen Taschentuch-Szene mit weiteren biographischen Details. So ist in Zaimoglus *Othello*-Version das Corpus Delicti nicht nur irgendein Taschentuch, sondern eines im islamischen Volksglauben „geweihtes“, was tatsächlich einer authentischen Familienlegende⁵⁷ aus dem Hause Zaimoglu entspricht:

Die Seidenraupen, die das Rohgewebe ausgesponnen, waren geweiht. Es wurde gefärbt mit dem Saft der Fruchtblase eines erstgeborenen Jungen. Zwölf Jungfrauen haben in Folge der Monate die Hitze ihrer Jungfernhäutchen auf den Stoff übertragen. Die gestickten Drachen verweisen auf die Zeit, in der Gottvertrauen übermannsgroße Ungetüme bezwang. (O 58)

Der „Drache“ ruft sowohl orientalische als auch okzidentale Schöpfungsmythen auf. Der Legende nach soll Mohammed ein drachenähnliches Ungetüm nach Jerusalem gebracht haben. Drachen stehen für das Chaos und das Böse, das von gläubigen Propheten oder Engeln⁵⁸ bezwungen werden muss. „The Oriental dragons conjure a lamented, heroic era of religious faith“,⁵⁹ erklärt Cheesman mit Bezug auf die Autorenbiographie. Laut Zaimoglus Mutter wurde ihr Sohn wie der Prophet Mohammed in der Fruchtblase geboren. Mit dem intertextuellen Bezug auf seine eigene Biographie verweist Zaimoglu auf Othellos muslimische Herkunft und weicht damit die im Stück eingeschriebene Konstruktion von „heidnischem“ Islam und „frommen“ Christentum auf. Der Shakespearsche Othello bekommt das Taschentuch von seiner Mutter, die es wiederum von einer „Zauberin“ („charmer“, vgl. FG 158 f.) erhalten hat. Sie wird als

⁵⁷ Vgl. Cheesman, „Shakespeare and Othello in Filthy Hell“, S. 215.

⁵⁸ Vgl. auch Erzengel Michaels Kampf gegen den als Drachen repräsentierten Teufel. Vgl. „Buch der Offenbarung“, Kapitel 12.7.

⁵⁹ Cheesman, „Shakespeare and Othello in Filthy Hell“, S. 215.

„Ägypterin“ identifiziert, womit das ambivalente Verhältnis zu Muslimen reproduziert wird. Die Neubearbeiter repräsentieren das Taschentuch als religiöse Reliquie und deuten damit Othellos Aberglauben in „Gottesvertrauen“ um. Shakespeares Othello wird für seine Unachtsamkeit bestraft, Zaimoglus Protagonist durch das „geweihte“ Taschentuch in seinem Glauben gestärkt, denn nur der Glauben kann ihn vor der fatalen Eifersucht schützen. Shakespeares Tragödie ist ein Stück über das Abfallen vom christlichen Glauben und den Rückfall in die „Barbarei“. Senkel und Zaimoglus *Othello* dagegen handelt vom Verlust des Glaubens an die Liebe und den Rückfall in „Materialismus“ und „Barbarei“:⁶⁰

Ich war ein körperkalter Tor, der ins Leere starrte, ein unerlöster Materialist [...]. Was nützt mir der Prunk der Bourgeoisie, und was die Romantik der niederen Klasse, wenn ich nicht meine Lippen auf die deinen drücken kann?! Noch nie hab' ich eine Frau derart begehrt geliebt wie dich – du vollbringst das Wunder, dass ich, der Landsknecht, zur Unschuld wieder find. Die Barbarei hat ein Ende, mit dir beginnt meine Zivilisation. (O 40)

Wie Cheesman dargelegt hat, „bringt diese Rede religiöses Gefühl durch sexuelle Liebe zum Ausdruck.“⁶¹ Der Topos der sakralen Erotik ruft die frühromantischen „Geistlichen Lieder“ Friedrich von Hardenbergs auf.⁶² In einem Interview mit Karin E. Yesilada und Tom Cheesman⁶³ bezeichnet sich Zaimoglu nicht nur als „Geschichtenerzähler“, sondern auch als Schriftsteller, der sich in die Tradition der literarischen Romantik stellt:

⁶⁰ Vgl. ebd., S. 216.

⁶¹ „The speech both expresses religious feeling through sexual love, and displaces religious feeling into sexual love.“ Ebd.

⁶² „Ich sehe dich in tausend Bildern, Maria lieblich ausgedrückt“ Vgl. Novalis: *Geistliche Lieder VII*, in: *Novalis Werke*, hg. und kommentiert von Gerhard Schulz, München: C H. Beck, 4. Aufl., 2001, S. 71.

⁶³ Vgl. Tom Cheesman und Karin E. Yesilada (Hg.), *Feridun Zaimoglu*, Bern: Peter Lang, 2012, S. 39-70, hier S. 44 und 64.

Überschreibung 1: „Deutsch, das nicht Deutsch ist“. Feridun Zaimoglu überschreibt Othello

Ich habe die Dauer von vier, fünf Büchern gebraucht, um zu entdecken, dass ich erfinden und erzählen kann. Und wenn ich mich bei *Liebesbrand* auf die Tradition der deutschen Romantik beziehe, kann man davon ausgehen, dass ich, der ich auf einem deutschen Gymnasium war, mit dem einen oder anderen Werk als Unterrichtsstoff in Verbindung gekommen bin.⁶⁴

Zaimoglu verbindet mit der Romantik eine bestimmte fiktionale Erzählform und vor allem ein gewisses „Gefühl“. Über seinen Roman *Liebesbrand* sagt er: „es ist mein bisher authentischstes Buch, was die Gefühle anbetrifft: Das romantische Ausdrucksgefühl.“⁶⁵ Erfindergeist, Erzähllust und Empfindung lassen sich an der Überschreibung des biographischen Monologs ablesen. Bezüge zur deutschen Romantik finden sich auf semantischer und struktureller Ebene. Othello sieht nicht nur „Höhlen“, sondern kriecht in den „Schoß“ der Mutter Erde hinein, ein viel zitiertes Motiv romantischer Kunstmärchen. „Untote“ werden hinzugedichtet und beschwören schwarzromantische Schauergeschichten herauf: „sie schleichen fahl wie in Mehl getaucht und paniert rastlos durch Ruinen und beißen wehrlose Wanderer in den Hals“ (O 13). Auch Anleihen an Novalis' *Heinrich von Ofterdingen* sind ablesbar,⁶⁶ wenn sich Zaimoglu bei der Beschreibung der Erzählsituation auf einen weiteren romantischen Topos, den des „Kindes“, beruft:

Desdemona hielt still. Der Strom seiner Geschichten riss sie fort. Ihr alter Herr mochte bald in meinen Worten nichts von Belang entdecken, er ließ uns beide allein. Er dachte wohl zu Recht, ich sei die rechte Medizin gegen die Langeweile seines Kindes. Das Kind aber blühte vor meinen Augen auf zur Frau, ich traute meinen Augen nicht. (O 13)

⁶⁴ Ebd., S. 64.

⁶⁵ Ebd., S. 66.

⁶⁶ In Novalis' Künstlerroman erzählt Heinrich dem „Kind“ Mathilde von seinen Abenteuern. Mathildes Vater, König Klingsohr, umschreibt das fremde Land, von dem Heinrich erzählt, als „romantischen Morgenland“. Novalis kannte August Wilhelm Schlegels Übersetzungen aus dem Arabischen und hatte wohl mit der „morgenländischen“ Erzählkunst bereits Kontakt gehabt. Vgl. Novalis: *Heinrich von Ofterdingen*, in: *Novalis Werke*, S. 129-277, hier S. 225.

Überschreibung 1: „Deutsch, das nicht Deutsch ist“. Feridun Zaimoglu überschreibt Othello

In der theatralesierten Rede inszeniert sich Othello als orientalischer Geschichtenerzähler und religiöser Pilger, der wie ein „Berber“ durch morgenländische Welten streift, aber auch wie ein weiser Nathan christliche und islamische Mystik erzählend in sich vereint. Der Vorgang des Geschichtenerzählens dient der Konstruktion einer transkulturellen Identität, die dem Stück eingeschriebene religiöse Antagonismen überwindet. Entsprechend wird die performative Qualität der Erzählsituation unter Einsatz theatralischer Mittel wie Rhythmisierung, direkte Rede, bildreiche Sprache und dramaturgische Gestaltung des Erzählflusses betont.

Zaimoglus Othello setzt dem „dreckigen“ Deutsch das romantische Hohelied der Liebe entgegen. Durch intertextuelle Bezüge verortet er orientalische Narrative in der deutschen Literatur des ausgehenden 18. Jahrhunderts, in einer Zeit, als das Monolinguale Paradigma gefestigt wurde. Der „romantische“ Othello will nicht befremden, sondern zum „Vaterland“ dazu gehören und sich die „Muttersprache“ zu eigen machen. Doch der Versuch, unter monolingualen Voraussetzungen eine transkulturelle Identität zu etablieren, scheitert; muss scheitern. Die Konstituierung einer transkulturellen Identität ist nur über die Dekonstruktion der Verlinkung von Ethnizität und Sprache möglich. Othellos Verweigerung der „kanakischen“ Persona impliziert die Leugnung dieser Verlinkung. Damit entledigt er sich freiwillig seiner rhetorischen Selbstverteidigungswaffe und macht sich angreifbar.

„ICH BIN ALT. EIN NEGER UND NICHT ELOQUENT.“ OTHELLOS RHETORISCHES SCHEITERN AM
„DRECK“

Anflüge von Selbstverleugnung sind in Othellos Rede zunächst nur an seinen Bemerkungen über den türkischen Feind ablesbar. Im Original wird „Turks“ und „Ottomites“ synonym verwendet, während der Othello der Bearbeitung nur von den „Türken“ spricht. Im ersten Dialog mit dem

Fürsten führt Othello „die Türken“ (O 10) bereits als gefährliche, aber auch kompetente Kriegsgegner ein, denen Respekt gebührt. In seinem anschließenden biographischen Monolog bezieht er sich allgemein auf den „Barbarenhaufen“ (O 11), und die intertextuellen Bezüge entlarven wenig später das turkmenische Volk der Hunnen als besagte „Barbaren“. Damit beginnt Othello bereits, wenn auch nur implizit, die Türken mit denselben Zuschreibungen zu versehen, denen er ausgesetzt ist. So mutieren die Türken zu „Türkenhunden“ und „Hyänen“ (O 33).⁶⁷ Zaimoglus Othello zeichnet die „Türken“ als Feindbild: „Nennt mich, ihr Herren, euren Bluthund! So kennt ihr mich, so werd ich bleiben. Der Staat seid ihr, und ich bin euch untertan. Schickt mich los, gegen die Türkenhunde, ich falle wie ein Rudel Wölfe in ihre Reihen“ (O 15). Othello übernimmt die Zuschreibung als „Hund“ zwar, deutet sie aber positiv in „Bluthund“ um; gleichzeitig weist er sie mit seinem Neologismus „Türkenhund“ von sich und projiziert sie auf das Feindbild. Sein Hass entlädt sich schließlich in einer Gewaltphantasie:

Ich bin der erste Kopfabschläger meines Staates. Ich kenne meine Arbeit, und die wenige Freizeit, die ich habe, verbringe ich, wenn die Köpfe der Türken rollen. Was ist Liebe, wenn der Barbar in meinem Schlafzimmer steht? Was ist Hausseggen, wenn die Türkenlieder in den Straßen hallen? (O 16)

Othello beschreibt die Türken nicht nur als politische, sondern vor allem als kulturelle Bedrohung. Nicht nur die „Türkenköpfe“ – also ihr Denken – soll ausgelöscht werden, sondern auch ihre „Lieder“, ihre Sprache und Kultur. Die Angst vor den Türken entlarvt sich in Othellos Äußerungen als Angst, in „Barbarei“ zurückzufallen und selbst „Türke zu werden“: „Was ist hier los? Sind wir Türken geworden? Erledigen wir jetzt selbst, was Gott den Türken verbot? Hört sofort auf mit dieser barbarischen Hauerei!“ (O 32). Othello schöpft aus dem ihm

⁶⁷ Im Original geht es neutral formuliert um den „war against the Ottomites“. FG 46.

Überschreibung 1: „Deutsch, das nicht Deutsch ist“. Feridun Zaimoglu überschreibt Othello

zugeschriebenen rassistischen, fremden- und ausländerfeindlichen Vokabular, um seine abgelehnte kulturelle Identität auf die Türken zu projizieren und stimmt damit in die „Dreck“-Rede ein. Der Umschwung geschieht, als Jago versucht, Othellos Eifersucht zu schüren. Die Bearbeiter bauen die Szene zu einer langen Konversationsszene aus, in der Jago Othello mit seinem Fremdsein konfrontiert:

JAGO: Das ist der springende Punkt! Sie kommt aus einer stockkonservativen Familie, der Herr Brabant hat sein Kind mit den gängigen Werten geradezu indoktriniert. Eigentlich hätte doch ihre Wahl auf den üblichen Verdächtigen fallen müssen: Einen einheimischen Jüngling, der Sitte, Sippe, Rang und Rasse mit ihr teilt. Sie entschied sich also gegen den natürlichen Gang der Dinge. Vielleicht handelt sie wider die Natur? [...] Nicht auszudenken, was passiert, wenn sie Sie zum Fremden macht, um hiernach unnötige Vergleiche anzustellen. Das Vertraute gewinnt zu oft im Leben die Oberhand.

OTHELLO: Nun mache aus ihrem Temperament keinen Kriminalfall. Du hast mich mit deinen Psychogrammen arg zermürbt. Wo soll das alles hinführen? (O 48)

Othello reagiert weder mit einer Umdeutung des Fremdbildes, noch mit einer Selbstbehauptung. Sein kurzer Aufschrei: „Was für eine gerissene Drecksau!“ wirkt ohnmächtig angesichts Jagos ausgefeilter Rhetorik. Nachdem Jago abgetreten ist, hat Othello das negative Fremdbild bereits internalisiert: „Ich habe die falsche Farbe und die falsche Herkunft. Ein Buch nahm ich selten zur Hand. Vom Lesen wird man schwul [...]. Seh ich etwa aus wie ein Märchenprinz? Wohl kaum“ (O 48). Die wenigen kurzen, zusammenhangslos wirkenden Sätze erheben den Eindruck einer plötzlich eintretenden Sprachlosigkeit. Othello übernimmt nicht nur Jagos Fremdbild, sondern auch dessen Dreck-Rede. Die romantische Sprache der Liebe schlägt in Mysogynie um: „Die Muschi der Weiber ist eine launige Kröte: Sie schlägt die Zähne in den Schwanz, der bislang als

Fotzenpfropfen hoch und heilig war [...]“ (O 49). Das Hohelied auf Desdemona degeneriert zur „versauten“ Hasstirade über die „rollige Sau im Koben“ (O 64) und „Hurensau“ (O 73), ihr Geschlechtsteil wird nur noch mit dem deutschen „F“-Wort bezeichnet. Auch die „Dreck“-Metapher wird aktiviert: „Ein Gesicht, dreckig wie ein Kanaldeckel“ (O 72), sagt er nun über seine Frau, die er des Ehebruchs verdächtigt. Der internalisierte Fremdenhass kulminiert in der völligen Dekonstruktion des vormals positiven Selbstbildes – „Ich bin alt. Ein Neger und nicht eloquent“ (O 51) – und wird noch einmal ins Absurde gesteigert, als er sich selbst mit „Schoko“ anspricht (O 62).

In Luc Perzevals Inszenierung spielte Thomas Thieme die Titelrolle, also ein weißer, deutscher Mann. Die Besetzung erfüllte eine wichtige dramaturgische Funktion. Sie macht Othellos Selbstbild als von außen zugeschriebenes Fremdbild deutlich. Er wird zum „racial other“ gemacht, obwohl er keine andere Hautfarbe hat, keiner anderen Religion angehört, nicht einmal eine andere Sprache spricht. Othellos schwarze Haut ist nur eine Konstruktion, eine Projektionsfläche für die verzerrte Sicht der Hassenden: „Du bist mein Leben, mit dir beginn ich meinen Tag, deiner Hände Spiel auf meinem Gesicht fährt mir in die Maske und sprengt sie. Nie wagte ich sie abzulegen, die Kriegerfratze, sie war und ist der Spiegel, den die Herren und Lakaien meiner Umgebung mit ihren Blicken trüben“ (O 23 f.). Othellos Identität ist unter einem „Spiegel“ verborgen, in dem sich die Hassredner nur selbst sehen können. Im Gegensatz zum „Kanaken“, der die Fremdbezeichnung dem Hassredner provokativ zurückschleudert, unterminiert der „Kanake“, der sich selbst nicht als solcher identifiziert, seine wahre Identität und wird zum „Opfer“: „Othello has established ‘black’ or ‘Neger’ as a victim identity“, schließt Cheesman.⁶⁸ Er internalisiert das rassifizierte Fremdbild des „Schoko“ und wird damit zum

⁶⁸ Cheesman, „Shakespeare and Othello in filthy hell“, S. 218.

Überschreibung 1: „Deutsch, das nicht Deutsch ist“. Feridun Zaimoglu überschreibt Othello

„wahren Kanaken“, der die Zuschreibung bedient: „So'n lieb-alilein ist der wahre kanake, weil er sich dem einheimischen zwischen die ollen arschbacken in den kanal dienert, und den kakaotüberzug als ne art identität pflegt“, sagt Ali, der 23-jährige Rapper, in *Kanak Sprak*.⁶⁹

Senkel/Zaimoglus neue Dramaturgie braucht keine Handlung, um Othello in die Eifersucht zu treiben. Tätlich ist, wer spricht. Täter werden die Figuren durch ihre Rede. Redend treiben sie Othello in den symbolischen Selbstmord; redend tötet Othello seine wahre Identität. Der Mord an der eigenen Identität muss nicht körperlich vollzogen werden. Othello scheitert, weil er sich seiner rhetorischen „Waffe“ verweigert und in monolingualen Grenzen verhaftet bleibt. Doch mit einer deutschen Sprache, die sich der Auseinandersetzung mit ihrem historischen „Dreck“ verweigert, kann man keine translingualen Brücken schlagen.

ÜBERSCHREIBUNG ALS POSTMONOLINGUALE SCHREIBSTRATEGIE?

Senkel und Zaimoglus *Othello*-Bearbeitung ist keine Neuübersetzung, denn die Bearbeiter übersetzen nicht aus einer Fremdsprache in eine „Muttersprache“. Sie ist die Überschreibung mit einem „Deutsch“, das weder „Mutter“ noch „Vater“ hat und keine andere Heimat als die Literatur selbst; ein Deutsch, das befremdet und auf die Sprache selbst verweist: Fremdes Deutsch. Die Überschreibung schreibt sich in die vorhandene Wörterspür ein. Sie macht das Überschriebene durch Äquivalenz und Abstoßung noch sichtbarer. Reibung entsteht dort, wo die im Laufe der Übersetzungsgeschichte glatt gewordene Textoberfläche wieder aufgerissen wird. Neologismen machen das noch nicht Übersetzte sichtbar und lassen das unübersetzbare Fremde wieder erahnen. Die Überschreibung ist genauso deutlich wie das Überschriebene, ohne dass sie

⁶⁹ Zaimoglu, *Kanak Sprak*, S. 27 f.

nicht sichtbar wäre. So treten beide Texte, das alte Original und das neue Original in ihrer gegenseitigen Anziehung und Abstoßung noch stärker hervor.

Senkel und Zaimoglus *Othello*-Überschreibung reflektiert den Versuch des Post-Migranten, eine transkulturelle Identität jenseits der provokanten Selbstverunglimpfung zu konstruieren. Ein Versuch, der nicht gelingt, aber als Versuch das Dilemma der postmonolingualen Literatur aufzeigt – oder um ein letztes Mal Yildiz zu zitieren:

„‘postmonolingual’ refers to the unfolding of the effects of the monolingual and not to its successful overcoming or transcendence.“⁷⁰

⁷⁰ Yildiz, *Beyond the Mother Tongue*, S. 4.

Überschreibung 2: Young Jean Lees *Lear*: Die Tragödie des Schwarzen Körpers

[...] and I, too, left the church; and I call New York home even when not living there; and feel myself in all places, from New York City to rural Switzerland, the custodian of a black body, and have to find the language for all of what that means to me and to the people who look at me.¹

(Teju Cole)

Feridun Zaimoglu überschreibt *Othello* Wort für Wort mit seiner ethnifizierten „Kanak Sprach“ und rekontextualisiert damit Shakespeares Tragödie vom „Mohren aus Venedig“ explizit in aktuellen Debatten um Ethnifizierung, Ausländerfeindlichkeit, Islamophobie, etc.

Senkel/Zaimoglu übernehmen den Othello-Plot und lassen die Figuren – bis auf wenige Kürzungen und kleine Modifikationen - dieselben Handlungen wie die Shakespeare-Protagonisten vollziehen. Die Figuren machen dasselbe, sprechen nur anders. Writer/Director Young Jean Lee referiert mit ihrem *Lear* ebenfalls auf Rassismus-Diskurse, allerdings nicht auf der Ebene der Sprache oder Handlungen. Sie ‚verschweigt‘ das Thema Race im Text und verlagert die Auseinandersetzung damit auf die symbolische Ebene. Lee überschreibt Shakespeares Tragödie mit einem neuen Aufführungstext, der Race implizit thematisiert. Zentral

¹ Teju Cole, „Black Body: Rereading James Baldwin’s ‘Stranger in the Village’“, in: *The New Yorker*, 19.08.2014, <http://www.newyorker.com/books/page-turner/black-body-re-reading-james-baldwins-stranger-village> (18.06.2017). Deutsche Übersetzung: „Schwarzer Körper“, aus dem Englischen von Christine Richter-Nilsson und Bo Magnus Nilsson, in: *Das Magazin* 38/2014, Zürich: Tamedia AG, S. 10-17, hier S. 11: „[...] auch ich fühle mich überall, von New York City bis in die ländliche Schweiz, als der Hüter eines schwarzen Körpers, der eine Sprache dafür finden muss, was das für mich und für die Leute, die mich ansehen, bedeutet.“

für ihre Überschreibung ist die Besetzung der drei Lear-Töchter mit afrikanisch-amerikanischen Spielerinnen.

Lear kam im Jahr 2010 in der Regie der koreanisch-amerikanischen „Writer/Director“ Young Jean Lee am renommierten Soho Repertory Theatre² in Downtown New York City zur Uraufführung. Lee präsentiert William Shakespeares „Tragedy of King Lear“ in einer radikalen Neufassung, in der nicht nur der Titelheld selbst, sondern auch alle männlichen Figuren außer den Söhnen Gloucesters, Edgar und Edmund, gestrichen sind. Die Strichfassung rückt damit die drei Schwestern, Goneril, Regan und Cordelia, in den Fokus.

Der Druck des Stückes³ bietet keinen Untertitel, der eine unmittelbare Zuordnung erlaubt. Doch verweist der reduzierte Titel „Lear“ bereits darauf, dass der Titelheld ‚enthront‘ und mit dem Titel auch seine Macht verliert. Die kastrierte Version liefert nur so viel Information, dass sie noch als Ableitung vom berühmten Original verstanden werden kann. Lees Theaterstück ist keine traditionelle Adaptation, die den Plot durch moderne Kostüme in die Jetztzeit verlagert oder wie Feridun Zaimoglu unter Einhaltung von Form und Handlungsabfolge mit einer neuen Sprache überschreibt. Lee ignoriert die klassische Dramaturgie des Originals und lässt ihre Aufführung *in medias res* beginnen, genauer gesagt: nachdem die hochadligen Väter, König Lear und Graf Gloucester, aus ihrem Reich verbannt und in den Sturm hinausgeschickt bzw. niedergeschlagen und geblendet worden sind. Bühnen- und Kostümbild versetzen den Zuschauer ebenfalls mitten ins Elisabethanische Zeitalter. Die relativ handlungsarmen Episoden sind von Dialogen zwischen Lears Töchtern und Gloucesters Söhnen bestimmt. In verschiedenen

² Das Soho Rep., kurz für Soho Repertory in Tribeca, New York, gilt als eines der innovativsten Off-Off-Theater in den USA und bietet eine Plattform für experimentelle Theaterinszenierungen der Nachwuchsdratiker /innen. Zur Rolle der Off-Off-Theater in Downtown New York, vgl. Richter-Nilsson, „New York City: Theater vom Untergrund“.

³ Young Jean Lee, *The Shipment – Lear*, New York: Theatre Communications Group, 2010. Ich verwende im laufenden Text zur Angabe der Seitenzahlen die Sigle L.

Konstellationen reflektieren die Charaktere über das Älterwerden und den damit einhergehenden körperlichen Verfall und thematisieren sporadisch das Verhältnis zum Vater. Unterbrochen wird die dialogische Struktur einzig durch längere Monologe, die Einblick in das Innenleben der Charaktere gewähren. Sie offenbaren die Gefühle, die unter der geschwätzigen Oberfläche schwelen. Die Frauen erhalten mit ihren jeweils durch Lichtwechsel und Spotlight markierten Soloauftritten insgesamt mehr Rederaum als Edgar und Edmund.⁴ Die Soliloquys haben nicht nur formale Funktion, sondern konstituieren einen zusätzlichen Subtext für die weiblichen Charaktere, in denen sich deren Ängste in Gewaltphantasien und Selbstzerstörungsmetaphern entladen.

Der an Shakespeares Tragödie angelehnte erste Teil endet mit Gonerils bzw. König Lear's „Schlussmonolog“, der an einziger Stelle im gesamten Stück wörtlich aus Shakespeares Tragödie zitiert und in Gonerils Spiel die abwesende Figur herzitiert. Der Teil endet mit einem harten Bruch, bei dem die Schauspieler aus ihren Rollen aussteigen:

(Stage lights and house lights suddenly bump on, as if the show is over. All sounds cuts out.

Edmund, Regan and Goneril hold their positions from the end of the last scene.

From this point forward, until they turn into characters from Sesame Street, the actors „play themselves“ and are referred to in the script by the names of the actors in the show's original cast.)

(L 87)

Der zweite Teil des Stückes besteht aus drei Teilen, die aneinander montiert einen „dreiteiligen Schluss“⁵ ergeben. Eingeleitet wird der zweite Teil durch einen Bruch der Vierten Wand:

⁴ Edmund erhält dafür den langen Schlussmonolog und leitet mit einer Ansprache ans Publikum zum zweiten *Sesamstraße*-Teil über.

⁵ Vgl. Peter Erickson, „Young Jean Lee's *Lear*: Undoing Cordelia's Sacrifice“, in: *TheatreForum*, S. 66-72, hier S. 69.

Überschreibung 2: Young Jean Lees *Lear*: Die Tragödie des Schwarzen Körpers

(Edmund, Regan and Goneril exit.)

Paul removes his false mustache and beard. He walks into the audience.)

You're all so young. Even if you think you're old, you're not. Please enjoy this time, I beg you. Please enjoy this time. [...]

What are you doing with your life? Every minute, every second of the day. This is your one chance.

What are you doing? What are you doing here? Is this really what you want to be doing with your life? Being her? Doing this? If not... then go. Run. Run away and do something better. (L 88)

Paul stellt noch einmal die Fragen zusammen, die die Figuren zuvor verhandelt haben und richtet sie ans Publikum. So werden die mit dem Tod verbundenen Ängste zum universalen Problem: die Angst, alt zu sein, bevor man seine Träume verwirklicht hat, seine Zeit mit den immer gleichen Fehlern zu vergeuden, nie den richtigen Weg zu finden, ein selbstbestimmtes Leben zu verpassen. Er spricht den Trost aus, den sich die Shakespeare-Figuren gegenseitig vergönnen und entlarvt die Wahrnehmung des Älterwerdens als selbstdestruktives Konstrukt: „Even if you think you're old, you're not. Please enjoy this time, I beg you. Please enjoy this time.“ Im Anschluss an Pauls Ansprache an das Publikum betritt Big Bird, der Riesenvogel aus der *Sesamstraße*, die Bühne, um die berühmte „Just-Because“-Szene wortwörtlich nachzuspielen. Dabei geht der Spieler Paul nahtlos in die Rolle des Gordon über (L 89): *(Big Bird, formerly Edmund, enters bent over upside down and walking backwards. He holds onto his ankles with his hands and talks through his legs to Gordon, formerly Edgar/Paul.)* Das TV-Show-Format bildet im Anschluss einen offenen formalen Rahmen, innerhalb dessen Szenen aus der *Sesame-Street* paraphrasiert, ausgewählte Passagen aus der Schlusszene aus *King Lear* zitiert und von den Schauspielern als Schauspieler kommentiert werden und findet seinen Abschluss schließlich mit dem Monolog von Pete, der als Sprachrohr der Autorin/Regisseurin über die Trauer um den real sterbenden Vater spricht. Die Montage aus zwei Formaten – Tragödie und TV-Show – sowie

Überschreibung 2: Young Jean Lees *Lear*: Die Tragödie des Schwarzen Körpers

Schauspielern, die aus den Formaten heraustreten und „sich selbst spielen“, spiegelt sich auch im Sprachmix. Die Sprache ist heterogen, setzt sich aus Shakespeare-Zitat, Nachahmung des hohen Elisabethanischen Stils und dem niedlichen *Sesame-Street*-Wortlaut zusammen, immer wieder unterbrochen von modernem Umgangston, wenn die Spieler aus der Rolle fallen: „Wow“, „Yeah. And it feels kinda good, too, you know?“ (L 91).

„It wasn't a proper adaptation“,⁶ sagt Lee selbst im Interview und überlässt die Einordnung ihrer Version anderen. Lizzie Simon etwa spricht von „Ms. Lee's own 'Lear'“, Hilton Als von ihrem „remake the American theatre in her image“⁷ oder einem „cheeky, freaky modernist gloss on 'King Lear'“,⁸ in dem Wort „gloss“, zu deutsch etwa „Lackierung“ wird der visuelle Charakter dieser Überschreibung bereits angedeutet. Die Stimmen der Kritiker und Dramatikerkollegen wurden dem Druck vorangestellt, wobei sich zeigt, dass alle den Begriff „adaptation“ vermeiden. *Time Out*-Kritiker David Cote bezieht sich auf eine Selbstaussage Lees und spricht von einer „self-described 'inaccurate distortion' of the classic“ und von „absurdist meta-Shakespearean results“.⁹ Sam Thielman vom Magazin *Variety* betont ebenfalls die Respektlosigkeit der Autorin, die das Original nur „benutze“: „Lee uses *King Lear* to flesh out

⁶ Zitiert nach Lizzie Simon, „Experiments in Madness“, in: *Wall Street Journal*, 08.11.2011, <https://www.wsj.com/articles/SB10001424052970204190704577024151045132314> (18.06.2017), S. A.26. Lees unvollendete Dissertation beschäftigte sich mit dem anonymen Stück, auf dem Shakespeares *King Lear* basierte, und damit, wie der Autor seinen Quellentext bearbeitete. „I was writing a comparison between King Lear and the anonymous play it was based on, and analyzing the ways in which Shakespeare altered this source material. The original was a very charming, well-made little thing and Shakespeare just blew it.“ Vgl. Erickson, „Young Jean Lee's Lear“, S. 66.

⁷ Hilton Als, „Feminine Wiles“, *The New Yorker*, 25.01.2010, zitiert nach <http://www.newyorker.com/magazine/2010/01/25/feminine-wiles> (18.06.2017).

⁸ Charles Isherwood, „Blow, Winds! Deconstruct Thy Text!“, in *New York Times*, 15.01.2010, S. C.1.

⁹ „In *LEAR*, Young Jean Lee's self-described 'inaccurate distortion' of the classic, she banishes the title monarch and Gloucester to the wings and focuses on the younger generation... The absurdist, meta-Shakespearean results are by turns irreverent, grotesque and morally harrowing... Lee is one of the most vital, rewarding playwrights to arrive on the scene in the past decade. *LEAR* has power and ought to endure.“ David Cote, *TimeOut New York*, unnummerierte Rückseite zwischen Umschlag und Schmutztitel. http://www.nytimes.com/2010/01/15/theater/reviews/15lear.html?pagewanted=all&_r=0 (18.06.2017).

Überschreibung 2: Young Jean Lees *Lear*: Die Tragödie des Schwarzen Körpers

Shakespeare's themes of loneliness, mortality and filial responsibility [...]“.¹⁰ Nur der Dramatiker und Lees Mentor Mac Wellman bezeugt Lees Text wahrhaftige Treue zum Original:

Young Jean's *LEAR* is Shakespeare's rotated in four-dimensional space to reveal what is lost in most productions (ghastly, sentimental parodies for the most part—Bard shibboleths): the cold, hard claims of nothingness—the implacable something/nothing out of which we all come, and into which we vanish without a trace. The simple power of the work is terrific, often sardonic, always relentless; *LEAR* is certainly Lee's best work yet.¹¹

Genau genommen beschreibt Wellman einen typischen Adaptationsvorgang: die Verlagerung der Handlung an einen anderen Ort. Er sieht die Shakespeare-Tragödie in Lees Version allerdings an einen „vierdimensionalen Platz“ projiziert, wo Raum und Zeit aufgehoben sind. In dieser Metapher sieht Wellman das Kernthema der Elisabethanischen Tragödie offenbart: Das kalte, harte Nichts steht für ein experimentelles Theater, das den traditionellen Theaterraum, die Guckkastenbühne, aufhebt, und sich damit auch herkömmlichen Kriterien zur Definition von Adaptation entzieht. Wellman gelingt es anschaulich zu machen, dass *Lear* letztlich eine Adaptation ist, die formale Konventionen aufbricht, um zu dem vorzudringen, was die Autorin und Regisseurin als Kern des Originals betrachtet: Trauer. Im Gegensatz zum Original, wo die Trauer vom König artikuliert wird, thematisiert Lee diese innere Tragödie aus der Perspektive der Kinder:

¹⁰ Sam Thielman, „Review: ‘Lear’“, in: *Variety*, zitiert nach ebd. Vgl. auch <http://variety.com/2010/legit/reviews/lear-1117941886/> (18.06.2017).

¹¹ Mac Wellman, zitiert nach ebd.

Überschreibung 2: Young Jean Lees *Lear*: Die Tragödie des Schwarzen Körpers

I realized that since the *Lear* character is so central, [...] I kept giving him more and more dialogue. I conceived this work at a time when my dad and friends' parents were starting to battle illnesses, so it seemed to make sense that this would be more about how the children—Cordelia, Goneril, Edmund, etc. — deal with mortality. Dialogue from the point of view of someone so much older than myself felt dishonest.¹²

Konsequenterweise streicht die Regisseurin den titelgebenden Helden und seinen machtvollen Status aus dem Stück und dem Titel heraus. „Lear“ existiert nur noch als Projektionsfläche, an der die Söhne, aber noch artikulierter die Töchter ihre Ängste abarbeiten. Peter Erickson bezeichnet dieses „Unwohlsein“ oder „Krankheitsgefühl“ als „Malaise“, die auf der Bühne zu einer physischen Realität wird:

On paper, malaise and depression sound like a downer, a theatrical nonstarter. But, in the theater, I find that the performance energy of Lee's actors in *Lear* has the galvanic effect of making malaise engaging; their acting reaches out and creates an irresistible, endearing bond between them and the audience. We feel how awkward-looking and slightly ludicrous are the actor's period costumes. We are given impeded access to their facial and body language. This effect is amplified by the small size of the Soho Rep, in which the audience's spatial proximity gives us a consistent physical and emotional sensation of close-up human contact.¹³

„Malaise“ wird durch Mimik und Gestik auf die Zuschauer übertragen. Erickson betont die „charged performative power“ der Aufführung, die den Blick des Zuschauers auf den Körper der Schauspieler, auf ihr Gesicht, ihre historischen Kostüme, ihre Mimik und Gestik lenkt. Und diese

¹² Vgl. K. Leander Williams, „Radical Shakespeare“, in: *New York Media*, 04.01.2010, <http://nymag.com/arts/theater/features/62897/> (18.06.2017).

¹³ Erickson, „Young Jean Lee's *Lear*“, S. 68.

Überschreibung 2: Young Jean Lees *Lear*: Die Tragödie des Schwarzen Körpers

Körper sind in *Lear* vorwiegend weiblich und von dunkler Hautfarbe. Die Besetzung rückt den „Schwarzen Körper“ in den Fokus der Inszenierung, thematisiert ihn allerdings kein einziges Mal im Stücktext. In einem Interview mit Erickson auf das „Colorblind Casting“¹⁴ angesprochen, schließt Lee die Thematisierung von Race¹⁵ aus, räumt aber ein, dass die „farbenblinde“ Besetzung von weißen Rollen mit schwarzen Schauspielern die Wirkung der Aufführung verändern würde:

PE: One other question about *Lear*'s community of five characters. What role does race play in their collaborative interactions? What is your conception of colorblindness in the theater? Is there a difference between the initial step of colorblind casting and the next step of colorblind performance?

YJL: It was more or less a coincidence that the three women all ended up being black. Originally Cordelia was played by a white actress but we lost her to a Broadway show. I tried to get an Asian actress for one of the sisters but nobody was available. I don't think colorblindness is possible, though. Once they are onstage it's hard not to notice their race and to have that affect the feel of the show. But the show is definitely not „about“ race in any overt way.¹⁶

Die intertextuellen Bezüge verweisen ebenfalls auf eine implizite Thematisierung von Race in *Lear*. Das Stück wurde gemeinsam mit *The Shipment* herausgegeben,¹⁷ dem Stück, das Lee zum Durchbruch in der New Yorker Theaterszene verhalf und die Young Jean Lee's Theater

¹⁴ Die amerikanische Praxis des „Colorblind Casting“ strebt eine von der Ethnizität unabhängige demokratischere Besetzung von Schauspielern in traditionell von „weißen“ Protagonisten bestimmten kanonischen Stücken an.

¹⁵ Ich verwende den englischen Begriff „Race“, da er sich auf US-amerikanische Diskurse bezieht und „Rasse“ im Deutschen andere Assoziationen weckt.

¹⁶ Erickson, „Young Jean Lee's *Lear*“, S. 67.

¹⁷ Lee, *The Shipment – Lear*.

Company auch international bekannt machte.¹⁸ *The Shipment*, zu deutsch „Verschiffung“, premierte 2009 im Off-Off-Theater The Kitchen in New York City. In der Publikation von 2010 ist das frühere Stück dem späteren *Lear* vorangestellt, hat somit eine ähnliche Wirkung wie ein Vorwort oder ein anderer Paratext. „*The Shipment*“ bezieht sich auf die Zwangsverschiffung von Sklaven aus Afrika nach Amerika und bringt mittels eines „All-Black-Cast“ ethnifizierte Stereotypen der US-amerikanischen Unterhaltungsindustrie zur Darstellung. Lee bedient sich des Formats einer „Minstrel Show“, um in einem „satirischem Tableau“¹⁹ den Blick auf „Black Performers“ kritisch zu hinterfragen. In ihrer „Author’s Note“ macht Lee das Thema ihrer Inszenierung deutlich:

The show is divided into two parts. The first half is structured like a minstrel show—dance, stand-up routine, sketches, and a song—and I wrote it to address the stereotypes my cast members felt they had to deal with as black performers. Our goal was to walk the line between stock forms fo black entertainment and some unidentifiable weirdness to the point where the audience wasn’t sure what they were watching or how they were supposed to respond. The performers wore stereotypes like ill-fitting paper-doll outfits held on by two tabs, which denied the audience easy responses (illicit pleasure or self-righteous indignation) to racial clichés and created a kind of uncomfortable, paranoid watchfulness in everyone. The second half of the show is a relatively straight naturalistic comedy. I asked the actors to come up with roles they’d always wanted to play and wrote the second half of the show in response to their requests.²⁰

¹⁸ Die Young Jean Lee’s Theater Company hatte u. a. im Rahmen des Festivals „Beyond Belonging: Translokal“ am Berliner Theater Hebbel am Ufer ein Gastspiel mit *The Shipment* vom 12.-14.11.2009. Das Festivalprogramm erschien als TAZ-Beilage inklusive einer deutschen Übersetzung der Kritik von Patrick Healy in der *New York Times* vom 27.01.2009. Vgl. http://www.kanak-attak.de/ka/down/pdf/beyondbelonging_tazBeilage2.pdf (11.06.2017).

¹⁹ Vgl. Williams, „Radical Shakespeare“.

²⁰ Die Rollenliste reproduziert diese Klischees über Schwarze, etwa „Dancer“, „Rapper“, „Drug Dealer Mama“, „Singer“ und „Crackhead John“. Vgl. Young Jean Lee, *The Shipment – Lear*, nicht nummeriert.

Lees Anmerkungen zu *The Shipment* und *Lear* in einer Publikation, deren Buchdeckel Fotografien beider Inszenierungen zeigen – *The Shipment* auf der Vorderseite, *Lear* auf der Rückseite – legen einen strukturellen Vergleich nahe. Beide Inszenierungen sind Stückentwicklungen, beide Stücke sind in zwei Teile gefasst und schöpfen aus dem Repertoire der populären Unterhaltungsindustrie. *The Shipment* weist diese als spezifische Formate des „Black Entertainment“ aus.²¹ Während Lee in ihrem Vorwort zu *Shipment* ihre Lust am Spiel mit stereotypischen Rollen und rassistischen Klischees betont und ihre Inszenierung als „Black identity-politics show“²² von der Kritik gefeiert wird, kommentiert sie die Besetzung von drei afrikanisch-amerikanischen Spielerinnen als *Lear*-Töchter nicht weiter. Sie geht in ihren Anmerkungen zu *Lear* auch nicht weiter auf die Tatsache ein, dass die US-amerikanische Besetzung der *Sesame Street* vorwiegend aus nicht-weißen Schauspielern besteht.²³ Hier weist sie lediglich auf die Verteilung der Synopsis hin, die dem Zuschauer zusammen mit dem Programmheft vor der Vorstellung übergeben werden soll: „Our show begins roughly at this point in the story. Nothing else that happens in Shakespeare’s text is necessarily relevant to what you are about to see.“ Der *Race*-Diskurs in *Lear* wird erst durch den transtextuellen Zusammenhang decodierbar, den die Edition der beiden Stücke in einem Band herstellt. Andererseits durch den Aufführungstext, den die Regisseurin bewusst von der Textvorlage abgrenzt. Lee unterscheidet zwischen dem Text, der gelesen und gehört werden kann, und dem Text, den das Publikum „gleich sehen wird“. Sie hierarchisiert die beiden

²¹ Vgl. „Author’s Note“ zu *The Shipment*, in: Lee, *The Shipment – Lear*, nicht nummeriert.

²² Lee hat diese Bezeichnung selbst geprägt. Simone Kaempff übersetzt den Begriff mit „Identitätspolitikshow“. Vgl. dies. anlässlich des Gastspiels von *The Shipment* am Thalia Theater in Hamburg am 5., 6. und 7. Februar 2010, „Niemand wird geschont“, in: *Die Tageszeitung*, 04.02.2010, <http://www.taz.de/Archiv-Suche/!487335&s=klatsch&SuchRahmen=Print/> (18.06.2017).

²³ Die Besetzung der amerikanischen *Sesame Street* war bewusst ethnisch diversifiziert, bestand vorwiegend aus African Americans, später kamen auch Mexican, Latin und Native Americans hinzu. Vgl. „List of human Sesame Street characters“, in: https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_human_Sesame_Street_characters (09.06.2017).

Wahrnehmungsmöglichkeiten und stellt den Aufführungstext über das Drama. Was der Zuschauer zu sehen bekommt, sind schwarze Körper, die in „weiße Rollen“ schlüpfen werden, wie die direkt darunter aufgeführte „Note on Casting“ vorgibt: „Goneril, Regan and Cordelia should be played by women of color.“²⁴ Die schwarzen Körper der drei Frauen, ihre Stimmen und ihre Bewegungen im Raum lenken den Zuschauerblick weg von Text, Plot und Handlung hin zu den postdramatischen Elementen der Aufführungsebene der Inszenierung. Erst durch diese Linse offenbart sich die tiefer liegende Dramaturgie des Stückes, das sonst nur wie eine zusammengewürfelte „Collage“ wirkt: „with no overarching emotion, no prominent thought, to hold it together.“²⁵ Regisseurin Lee wählt eine Dramaturgie, die nicht von den Handlungen der Figuren bestimmt ist, sondern von dem alles bestimmenden Zustand der „Malaise“, die als gestörtes Verhältnis zum eigenen und zum Körper des anderen artikuliert wird. Die *Lear*-Figuren sprechen nicht miteinander, sie teilen ihre Gefühle nicht mit, sondern sie veräußern ihre Körper-Wahrnehmungen. In den Körper-Metaphern, die sich leitmotivisch durch die Monologe der Frauen ziehen, kommen starke Emotionen wie Wut, Trauer, Hass, zum Ausdruck, die jedoch nicht als psychologisches Spiel in Szene gesetzt werden. Die konkrete Trauer aus *King Lear* wird in *Lear* zu einer diffusen, nicht direkt artikulierbaren Indifferenz zum eigenen Körper, eine Unfähigkeit, sich in seiner eigenen Haut wohlfühlen, der man sich genauso wenig wie dem Schicksal entziehen kann. „People’s bodies are just tragic“ (L 64) sagt Regan in der ersten Szene und adressiert ihre Replik durch die Vierte Wand hindurch ans Publikum. Der Körper trifft die Figuren in *Lear* wie der Familienfluch den Helden in der antiken Tragödie. Nicht die Charaktere, sondern ihre Körper schreiben die Tragödie des schwarzen Körpers im weißen Rollenspiel.

²⁴ Lee, *The Shipment – Lear*, S. 59.

²⁵ Als „Feminine Wiles“.

Katrin Sieg nennt eine Ethnien und Hautfarbe übergreifende Besetzung „cross-racial casting“. Sie sieht darin keine ‚farbenblinde‘ Inszenierungspraxis, sondern eine performative Form von Repräsentation von Race: „Ethnic drag includes not only cross-racial casting on the stage, but more generally, the „performance of ‘race’ as a masquerade.“²⁶ In ihrer Studie analysiert sie am Beispiel des Westdeutschen Theaters, Films und anderer kultureller Praktiken unterschiedliche Formen des „Ethnic Drag“.²⁷ Sieg betrachtet diese nicht gekennzeichnete Praxis der *Race*-Maskerade als eine „figure of substitution“, die widersprüchliche Gefühle gegenüber dem schwierigen Thema „Rasse“ und „Rassismus“ in der deutschen Gesellschaft sichtbar macht: Ethnic drag reveals what this linguistic break conceals, namely the continuities, permutations, and contradictions of racial feelings in West German culture. As a figure of substitution, ethnic drag both exposes and disavows traumatic holes in the social fabric, and facilitates both historical denial and collective mourning.“²⁸ Sieg stellt die theatralische Qualität von Ethnic Drag heraus. Als „technique of estrangement“ bietet Ethnic Drag eine Außenperspektive auf dominante Normen von Normalität, als „ritual of inversion“ zeigt es zwanghafte Wiederholungen auf, als „symbolic contact zone“ ermöglicht es Ausübung und Austausch von Macht und als „simulacrum of race“ unterläuft es die Identifikation von Sein und Schein und fordert Wahrnehmungsgewohnheiten heraus: „As a crossing of racial lines in performance ethnic drag simultaneously erases and redraws boundaries posturing as ancient and immutable.“²⁹

²⁶ Katrin Sieg, *Ethnic Drag. Performing Race, Nation, Sexuality in West Germany*, Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2002, S. 2.

²⁷ Sieg fasst darunter historische antisemitische Darstellungen, etwa in den „Judenpossen“ oder in Nazi-Filmen sowie Verkörperungen von Nicht-Weißen in kanonischen Werken, etwa in Lessings *Nathan der Weise*. Ebenso zählt sie darunter Repräsentationen von „Ausländern“ im deutschen Film und Drama und populäre Inszenierungen von „Indianern“ wie in den Karl-May-Festspielen und den Selbstinszenierungen von Hobby-Indianern. Beispiele aus dem westdeutschen Theater und Film sind Rainer Maria Fassbinders Film *Katzelmacher*, Kerstin Spechts Drama *Lila* sowie Emine Sevgi Özdamars Theaterstück *Keloglan in Alamania*. Vgl. ebd., S. 3.

²⁸ Ebd., S. 2.

²⁹ Vgl. ebd., S. 2.

Überschreibung 2: Young Jean Lees *Lear*: Die Tragödie des Schwarzen Körpers

Ethnic Drag bietet auch ein Modell zur Analyse des „cross-racial-castings“ in *Lear*; Lees unkonventionelle Besetzung der Lear-Töchter mit afrikanisch-amerikanischen Frauen kann auf der visuellen Zeichenebene als eine Trope der Substitution gelesen werden, die unbewusste „racial feelings“ in der US-amerikanischen Kultur und Gesellschaft enthüllt. Auf Siegs These aufbauend lese ich die Besetzung von drei Frauen dunkler Hautfarbe in *Lear* als umgekehrte Figur des Ethnic Drag und den Aufführungstext als eine Substitutionsfigur für die „kollektive Trauer“ der Black Americans. Der schwarze Körper in der weißen Rolle deckt das tragische Verhältnis afrikanisch-amerikanischer Frauen zu ihrem Körper auf und ebenso ihre unterdrückten Gefühle: Wut, Angst, Rachelust, Trauer. Durch die Maskerade von Race gelesen offenbart sich Lees *Lear* als Tragödie über den weiblichen, alternden und schwarzen Körper, der Shakespeares dramatischen Text mit einem neuen Aufführungstext überschreibt.

Ethnic Drag wird in verschiedenen Formen literarisch und theatralisch repräsentiert, die in der folgenden Untersuchung differenziert werden sollen. Erstens kommt es als Drag³⁰ im Sinne von äußerem Geschlechtswechsel durch Umkostümierung zur Darstellung; zweitens als Ethnic Drag durch die Besetzung von schwarzen Frauen in traditionell weißen Rollen und der Verkörperung von schwarzen Rollen aus der *Sesamstraße* durch weiße Männer sowie drittens als Kombination von beidem, wenn Goneril als schwarze Schauspielerin performativ die Rolle des weißen Vaters übernimmt. Eine Mutation des Drag stellt die Personifikation von Big Bird dar.

³⁰ Der Begriff „Drag“ stammt aus dem Theater – bereits Shakespeare besetzte Männer in Frauenkleidung – und bezeichnet die Kostümierung mit Kleidern des gegensätzlichen Geschlechts. Vgl. zur Geschichte und globalen Formen des „theatrical cross-dressings“ Laurence Senelick, *The Changing Room. Sex, Drag and Theatre*, London; New York: Routledge, 2000.

Überschreibung 2: Young Jean Lees *Lear*: Die Tragödie des Schwarzen Körpers

GENDER DRAG

Lee inszeniert den Körper der Schauspielerinnen als Teil des aufwändigen Bühnen- und Kostümbilds. Die detailgenaue Nachahmung Elisabethanischer Architektur verorten Lees *Lear* in Shakespeares Zeit:

There is a Gothic-arched proscenium with ornate bas-relief detail: rosettes, trefoils, and diamond latticework in golds and copper with scarlet accents and hints of lapislazuli. There is also an elaborately patterned red-and-gold curtain with heavy gold fringe. (L 61)

Musik von Shakespeares Zeitgenossen John Dowland unterstreicht den historischen Kontext der Textvorlage und bereitet den Auftritt für Goneril und Regan:

The curtain rises on Goneril and Regan in a throne room, doing a stately, measured Elizabethan court dance to consort music ("Mistresse Nichols Almand" by John Dowland). They smile with real pleasure as they dance. [...] Goneril and Regan wear sumptuous Elizabethan gowns with full skirts—Goneril in royal purple, Regan in emerald. The dresses are made of velvet, satin, and metallic jacquards with standing white lace collars, open bustlines, and gold trimmings and beltings. The women wear necklaces, pendants, rings, and bracelets, as well as elaborate wigs with bejeweled hair ornaments.

Edgar and Edmund enter and join in the dance, creating more intricate patterns. Everyone smiles and dances with real pleasure. (L 61 f.)

Die schwarzen Schauspielerinnen gehen mit ihren Kostümen und Bewegungen nahezu nahtlos in das historisierende Gesamtbild ein: ihre Körper stecken in Reifrock, Korsett und Spitzenkragen, die Kleider mit den gepufften Ärmel sind aus feinen gemusterten Stoffen mit eingestickten

Überschreibung 2: Young Jean Lees *Lear*: Die Tragödie des Schwarzen Körpers

Perlen, sie tragen Edelsteinschmuck und herzförmig aufgesteckte Frisuren;³¹ sie bewegen sich kontrolliert, bedächtig, freundlich lächelnd – und verrichten den Frauen dieser Zeit zugeschriebene Tätigkeiten: „Goneril reads a book, Regan does needlepoint, Edgar polishes his sword. Edmund is deep in tortured thought“ (L 62). Die Inszenierung exponiert die Geschlechterrollen und macht die gegenderten Handlungen explizit. Einziger Störfaktor in der vermeintlich perfekten Shakespeare-Reproduktion ist ein Misston, der auch in der Folge immer wieder eingespielt wird: „An ominous, pulsating rumbling sound plays continuously as the audience enters.“ Das Gespräch zwischen den beiden Frauen und Männern beginnt unverfänglich. Man plaudert übers Essen und kontextualisiert die Situation im Rahmen der Shakespeare-Tragödie. Edmund erwähnt nahezu beiläufig seinen Vater, König Lears Freund Gloucester, um dann mit einer relativ unvermittelten Aussage das zentrale Thema einzuführen:

EDMUND: Plus, everyone is starting to look fat to me.

EDGAR: What do you mean?

EDMUND: Everyone looks fat. Regan looks fat, you look fat. Unless someone is completely skeletal with no muscle or anything, I think they look fat. (L 63)

Edmunds Bemerkung über Regan lenkt den Blick auf den alternden Körper. Die Wahrnehmung des Alterungsprozesses am eigenen und anderen Körper zieht sich leitmotivisch durch die erste Szene:

EDMUND: I'm losing my hair,

REGAN: How awful.

³¹ Kostüm- und Maskenbild erinnern stark an bekannte Abbildungen von Elisabeth I von England.

Überschreibung 2: Young Jean Lees *Lear*: Die Tragödie des Schwarzen Körpers

GONERIL: How can people stand to be bald. (L 64)

Altern wird als scheußliche Degeneration und geschlechtsspezifische Mutation beschrieben.

Dabei finden die Frauen die alternden Männer immer femininer, während die alternden Frauen aus der Sicht der Männer immer weniger feminin werden:

GONERIL: You know what's annoying to me?

REGAN: What?

GONERIL: How fat guys get.

EDMUND: Women get fat too!

REGAN: It's like a prerequisite for all of you to get a gut.

GONERIL: It makes you look pregnant, how disgusting. (L 65)

Der Alterungsprozess wird als abstoßende Feminisierung des Mannes wahrgenommen und damit auch weibliche Attribute, etwa der schwangere Bauch, von den Frauen selbst negativ beschrieben. Im Gegenzug beklagt sich Edgar: „[...] why can't the women I'm with be more feminine.“ Wie eingangs Edmund lenkt auch Edgar einen diskriminierenden Blick auf den Frauenkörper. Regan und Cordelia, die auf ihren Stühlen am vorderen Bühnenrand sitzen, reagieren auf die Beleidigung nicht auf der Text-, sondern nur auf der Aufführungsebene, mit ihrem Körper: mit einem fast unmerklichen Zucken, einem verletzten Blick.³²

Der gegenderte Blickwinkel wird in der Folge als Ausdruck einer allgemeinen Störung in der Körperwahrnehmung von allen Figuren thematisiert:

³² Als Grundlage für die Aufführungssanalyse diente ein Mitschnitt, der mir freundlicherweise von Lees Agentur AO International auf CD zur Verfügung gestellt wurde. Vgl. auch den Videomitschnitt der gesamten Aufführung im Soho Rep. in Young Jean Lee's Theater Company Archive auf der Company eigenen Homepage <http://youngjeanlee.org/work/lear> (18.06.2017).

Überschreibung 2: Young Jean Lees *Lear*: Die Tragödie des Schwarzen Körpers

REGAN: I don't know, I think most people think they look pretty good. I don't think they would leave the house otherwise.

EDGAR: I think most people have that body and face dysmorphia, you know, only in the opposite direction. Like, they think they look better than they do.

REGAN: People's bodies are just tragic. (L 64)

Die Charaktere sind sich über ihre Dysmorphophobie, ihrem widersprüchlichen Verhältnis zum eigenen und zum Körper des anderen, bewußt. Die Ambivalenz zeigt sich auch in der Wahrnehmung von Cordelia:

GONERIL: [...] Something is different with Cordelia's teeth.

REGAN: Her... she looks like she's been sharpening.

GONERIL: And she's come back with all the French fashions.

REGAN: She looks better than ever I have to say, although...

GONERIL: She's shiny, somehow.

REGAN: Maybe she just needs to blot.

GONERIL: There is something... she seems confident.

REGAN: She looks like an Angel of Death. (L 67)

Im Bild des Todesengels verbindet sich das Paradox der strahlenden Erscheinung der Cordelia-Darstellerin, die sich mit ihrer deutlich helleren Haut von den anderen abhebt, wegen der schwarzen Perücke jedoch als „women of color“ identifiziert werden kann. Die Betonung der scharfen Zähne in Cordelias selbstbewusster, gutaussehender und modischer Erscheinung³³ trägt zur ambivalenten Wahrnehmung bei:

³³ Cordelias Kostüm ist noch stärker ausgeschmückt als das der anderen Frauen, besonders auffällig sind die in die Perücke eingearbeiteten weißen Federn. Vgl. die Regieanweisung in Lee, *The Shipment – Lear*, S. 67.

Überschreibung 2: Young Jean Lees *Lear*: Die Tragödie des Schwarzen Körpers

CORDELIA: I started to drink.

GONERIL: Goodness.

CORDELIA: I drank and forced myself upon animals.

REGAN: Heavens.

CORDELIA: I tried to molest my husband with a toothbrush.

GONERIL: Really?

CORDELIA: And then the glorious reformation. Now I don't drink a drop.

GONERIL: Wonderful!

REGAN: Congratulations to you, Cordelia.

(The music resumes. The lights go back to normal.) (L 68 f.)

Cordelia beschreibt destruktives Verhalten – Trinken, Sodomie, sexuelle Belästigung -, das sonst eher Männern zugeschrieben wird. Die Autorin setzt an dieser Stelle Drag auch als Trope im Text ein, um Cordelias emaskulierende Projektion auf die Männer darzustellen:

REGAN: I remember Edgar in his short pants.

EDGAR: I was a little soldier. And Edmund was my executive officer.

CORDELIA *(To Edmund)*: Your mother would curl your hair.

EDMUND: My hair was naturally curly.

CORDELIA: I saw her put your hair up in papers myself.

EDMUND: I fought against her. I kicked her in the crotch.

CORDELIA: No, that happened when she said you were too old for curling papers.

GONERIL: There were so many things to be upset about that we didn't notice. (L 72)

Edgar stellt sich selbst in einer typischen Männerrolle als Soldat und seinen als 'Bastard' unterlegenen Bruder als ihm untergebenen Offizier dar. Cordelia hingegen dekonstruiert das

Überschreibung 2: Young Jean Lees *Lear*: Die Tragödie des Schwarzen Körpers

selbstdefinierte Männerbild, indem sie ein feminisiertes Gegenbild zeichnet. Die von der Mutter aufgesetzten Lockenwickler bzw. Papierstreifen, die demselben Zweck dienen, stehen für eine weibliche Praxis, die auch von Drag-Queens reproduziert wird. Als Edmund sich gegen diese Feminisierung wehrt, besteht Cordelia auf ihrer Perspektive und behauptet, Edmund hätte Gefallen an seinen „Löckchen“ gefunden.

Drag bietet eine theatralische Form, ambivalente Identitäten darzustellen. Lee baut cross-gender-Konzeptionen in die Dialoge ein, um die Geschlechterrollen als Gender-Konstrukte zu entlarven. Der Drag, der von den Figuren in ihrer Narration imaginiert wird, verweist mit literarischen Mitteln auf die Widersprüche zwischen Schein und Sein. Dieses Spiel mit Persona und Persönlichkeit, Gender und Identität, Repräsentation und Realität, Kostüm und Körper findet im Ethnic Drag seine theatralische Entsprechung.

REVERSED ETHNIC DRAG: SCHWARZER KÖRPER IM WEIBEN-KOSTÜM

Der Körper der Schauspielerin wird im *Ethnic Drag* zur „symbolischen Kontaktzone“ von gegenläufigen Körperkonstruktionen. Eine Bruchstelle in der ästhetischen Repräsentation sind die Perücken. Sie bestehen nicht einfach nur aus schwarzem Kunsthaar, sondern aus krausig-gelocktem Haar, das mit Amerikanern afrikanischer Herkunft identifiziert wird. Die Schwarzhaar-Perücke schafft ein Gegenbild zu den populären Porträts der rothaarigen Königin Elisabeth I., auf denen sie als extrem hellhäutig, nahezu weiß, mit rotem Haar dargestellt wurde. Auch moderne Darstellungen der englischen Königin, etwa in der Besetzung mit Cate Blanchett, reproduzieren dieses Image in der Filmadaption „Elizabeth“.³⁴ Die Schwarzhaar-Perücke stellt einen ‘Fremdkörper’ im perfekt inszenierten historisch korrekten Gesamtbühnenbild dar.

³⁴ Historienfilm von Regisseur Shekhar Kapur aus dem Jahr 1998 mit Cate Blanchett in der Titelrolle als Königin Elisabeth I.

Gleichzeitig ist sie nicht als Maske identifizierbar und hat somit keinen eindeutigen Verfremdungseffekt. Nahezu unmerklich, wie das ominöse Geräusch, stört es die konventionelle Reproduktion eines Shakespeares. Das Haarteil wirkt aus der Distanz des Zuschauerraums wie Echthaar und verweist damit auf den Schwarzen Körper als authentisches, unveränderliches und vor allem unmaskierbares Faktum. Vor dem Hintergrund des kulturell verankerten Bildes der ‚weißen anglosächsischen und puritanischen‘ Königin erscheinen die Schwarzen Frauen wie ein Negativ. Sie ziehen sich die Persona der Weißen Prinzessinnen mit dem Kostüm über, nehmen aber die weiße Identität nicht an. Ihre Nicht-Identifikation mit der Rolle wird durch theatralische Mittel markiert: Der schwarze Körper im weißen Kostüm.

Ethnic Drag macht die von den Figuren artikulierte „Dysmorphophobie“ als ethnifizierte und Race-spezifische Selbst- und Fremdwahrnehmung sichtbar. Durch die Linse der Aufführung gelesen, ist die Perspektive der männlichen Charaktere nicht nur gegendert, sondern auch ethnifiziert. Die „Performance of Race“ rückt die Dialoge mit den adressierten Frauen „of color“ in den Kontext aktueller US-amerikanischer Debatten über den Zusammenhang von Race, Ethnizität und „Obesity“,³⁵ die Diskurse um Fettleibigkeit schwarzer Frauen und rassistische Stereotypisierungen problematisieren. Damit verbunden ist die gesellschaftliche Wahrnehmung von „Anorexie“ als „white girl problem“, was sich ebenso als gesellschaftliches Konstrukt erweist.³⁶ Edmunds Blick repräsentiert den des Zuschauers und spiegelt die gesellschaftliche Wahrnehmung von Frauen „of color“ wider. Der Aufführungstext macht Edmunds konkreten Blick auf den Körper der schwarzen Frau als gesellschaftlichen Blick auf den rassifizierten

³⁵ Siehe auch den amerikanischen Film *Precious* (2009) von Lee Daniels, der diesen Zusammenhang thematisiert. Vgl. außerdem „Self-Esteem“-Debatten, die von afrikanisch-amerikanischen Frauen initiiert werden, etwa Michel Obamas „campaign against childhood obesity“ aus 2010 <http://www.newsweek.com/michelle-obama-why-im-fighting-childhood-obesity-69655> (19.06.2017).

³⁶ Vgl. etwa <http://www.thegloss.com/fashion/eating-disorders-are-not-rich-white-girl-disease/> (19.06.2017), http://www.slate.com/articles/double_x/doublex/2014/03/eating_disorders_and_women_of_color_anorexia_and_bulimia_are_not_just_white.html (19.06.2017).

Überschreibung 2: Young Jean Lees *Lear*: Die Tragödie des Schwarzen Körpers

Körper explizit. Ethnic Drag kontextualisiert die Dialoge in Diskursen, die Gewalt am schwarzen Körper problematisieren:

GONERIL: That's really evil.

EDMUND: I know!

REGAN: But you're not a bad person.

EDMUND: Then who is?

REGAN: Torturers working in a torture center.

EDMUND: But what would I do if I was in that position. I'm not... I want to win, to fit the pattern... would I have taken babies by their legs and smashed them against trees? I don't know! If the torture center is getting too full and your superiors tell you to kill people off in a less expensive way... people always manage to justify doing horrible things. (L 63)

Das Adjektiv „evil“ stellt eine semantische Überleitung zu dem Neologismus „Torture Centers“ dar, der für alle Institutionen steht, in denen Menschen gefoltert und getötet werden, seien es Gefängnisse, Militärbasen, Konzentrationslager oder von Sklaven betriebene Plantagen. Das Bild von Babies, die an Bäumen zu Tode geschlagen werden, bezieht sich konkret auf Foltermethoden der Roten Khmer,³⁷ ruft aber auch erneut das Bild von Personen anderer Hautfarbe auf. Der als weiß identifizierte Edmund visualisiert sich selbst in der Position des Folterers, nicht in der Position des Gefolterten und räumt ein, dass er Menschen aus dem Weg schaffen könnte, wenn es ihm befohlen würde: „I want to win, to fit the pattern“, sagt er und nimmt somit als Weißer in Kauf, Schwarze auszuschließen bzw. zu töten. Gewinnen heißt, sich ins System einzupassen. Dieses System ist das hegemoniale System der Weißen und setzt den

³⁷ Vgl. https://en.wikipedia.org/wiki/Chankiri_Tree (24.06.2016).

Überschreibung 2: Young Jean Lees *Lear*: Die Tragödie des Schwarzen Körpers

Ausschluss des Schwarzen, genauer gesagt des schwarzen Körpers, voraus. Dieser wird aus- und eingesperrt, etwa in US-amerikanischen Gefängnissen, und er wird um ein Vielfaches häufiger Opfer von Polizeigewalt, Folterung und Todesstrafe als der weiße Körper. Regan hat den leidenden bzw. tragischen Körper bereits als schwarzen Körper identifiziert. Die Tragödie des Körpers ist die Tragödie des schwarzen Körpers. Die Tragik manifestiert sich als ambivalentes Verhältnis zum eigenen Körper, mit dem man sich nicht vollständig identifizieren kann, weil er gespalten ist: da ist einerseits die historische, idealtypische 'weiße' Persona auf der Bühne und andererseits der schwarze 'Fremd'-Körper, der nicht in die äußere Hülle passt. Die Ambivalenz wird auf der Ebene des Textes von den Figuren artikuliert. Die Frauen entfalten ihr „tragisches“ Verhältnis zum Körper in längeren Monologen, die auch visuell durch Lichtwechsel von den Dialogen abgehoben werden: „(*All sounds cut out. Lights out except for lit candles and a spotlight on Goneril, standing*)“:

GONERIL: I am a woman and my name is Goneril. And oh, how I long to be good to you. That is all I wish is to be good to the people around me, to make them feel whole and important so that they will dance to my bidding and bend to my will. This is how I operate. Not by cruelty and power, but by passivity and sickness. I am sick right now. My poor father is abandoned and in pain and I feel his suffering as if it were my own. I shed tears upon his poor bald head, but what am I to do? My needs are essential. If I want to kick you to the curb, that is because my foot is possessed by the desire of kicking. I have no control over myself. I am a poor weak-willed woman with no strength who wishes nothing more than to please you and make you feel good about yourself [...]. (L 66f.)

Gonerils Selbstwahrnehmung ist ebenso geschlechtsspezifisch wie die Fremdwahrnehmung durch die anderen. Sie spiegelt die gegenderten Zuschreibungen wider, die in den

Überschreibung 2: Young Jean Lees *Lear*: Die Tragödie des Schwarzen Körpers

vorangegangenen Dialogen etabliert wurden. Der „passive“ und „kranke“ Körper wird als Werkzeug beschrieben, das sie einsetzt, damit „sie“, die Männer, sich gut fühlen und nach ihrer Pfeife „tanzen“. Gleichzeitig beschreibt sie, dass sie keine Kontrolle über sich selbst hat. Dieses Selbst zeigt sich in „Grundbedürfnissen“, die sich als körperliche Aggression den Weg nach außen bahnen; der Fuß ist „besessen“ vom Bedürfnis [den Vater in den Straßengraben?] zu „kicken“. Goneril variiert damit das Tanz-Motiv des Tanzens und dekonstruiert mittels des Textes das Bild vom harmonischen Eingangsmenüett:

And I will step into the sweltering ballroom in my finery and dance with a skill acquired after years of fighting my natural instincts to be lumbering and grotesque. I am a champion over everything. And this is a power that only women know. The power in weakness, the power in ugliness and clumsiness and the hiding of our true natures in deception, but actually that's not true at all. You can read everything in our faces. You don't need me to tell you a word.

(Blackout with loud rumbling.

Lights up. Goneril is on the stage-left bench and Regan is on the stage-right bench. Soft rumbling.)

(L 67)

Der Körper wird einerseits als Instrument geschildert, das „im Kampf gegen die natürlichen Instinkte“ „jahrelang trainiert hat“. Im Kontrast zum Körper als äußere Erscheinung steht die „wahre Natur“, die mit den Adjektiven „schwerfällig“ und „grotesk“ ebenfalls mit körperlichen Attributen charakterisiert wird. Die Vision von den angelernten Tanzschritten wird zur Metapher für einen Scheinkörper, der über die „wahre Natur“ hinwegtäuscht. Einzig das „Gesicht“ verrät den „wahren“ Körper der schwarzen Sprecherin; es repräsentiert den verwundbaren Punkt:

EDMUND: What's wrong with Goneril?

Überschreibung 2: Young Jean Lees *Lear*: Die Tragödie des Schwarzen Körpers

EDGAR: Her face has aged so much. She used to be the hottest one out of all of you.

REGAN: Edgar.

EDGAR: Yes?

REGAN: I don't want to be friends with you anymore.

EDGAR: Why?

REGAN: You're always saying shitty things.

(Edgar bows before Regan.)

EDGAR: I'm very sorry if I offended Regan! That was not my intention.

REGAN: I don't care about your intentions.

EDGAR: Are you serious?

REGAN: When something hurts me, I cut it out. (L 72)

Das Gesicht wird zur Projektionsfläche der eigenen Schuldgefühle, wenn Edmund bemerkt: „Even if you don't blame me with your mouth, you'll blame me with your face“ (L 77). Aber auch er wird zum unüberwindbaren Spiegel des eigenen Alterungsprozesses und somit zur Zielscheibe von Aggression: „Were the choice between your life and a panful of acid thrown into my face, I would choose the pan of acid! Because one's face is a horrible thing!“ (L 79) Regans verletzte Reaktion auf Edmunds pejorative Bemerkung über Gonerils Gesicht wird in der Inszenierung durch die Mimik sichtbar und offenbart die Identifikation Regans mit dem kollektiven Wir der schwarzen Darstellerinnen. Sie bezieht die Äußerung auch auf sich und wehrt sich mit Liebesentzug und mit Androhung von Gewalt: „Wenn mich etwas verletzt, schneide ich es raus.“

Überschreibung 2: Young Jean Lees *Lear*: Die Tragödie des Schwarzen Körpers

„DEIN AUSTAUSCHBARES GESICHT WIRD UNSER SEIN“

Regan referiert mit ihrer Replik auf die Blendung Gloucesters, an der sie beteiligt war.³⁸ In ihrem anschließenden Monolog rekontextualisiert sie die Blendung als Akt des Widerstands gegen die Unterdrückung der Frau. Das Bild der gestopften Gans dient als Metapher für den (weiblichen) Körper, der nur zum Genuss der anderen vorgesehen ist. Die Frau respektive Gans muss die „Dinge, die [ihr] wichtig sind und auf die [sie] hinarbeitet“ zugunsten der Dinge aller anderen, „everything“ unterdrücken bzw. im wahrsten Sinne des Wortes herunterdrücken lassen:

REGAN: I wake up in the morning and I am alive. My eyes are open and I can see. You should write down a list of things that are important to you and work toward those things, but what if everything fills your gorge like a goose with the tubing and the grain forced down the throat and into the stomach to fatten the liver with delights for those who know what they want. They want that delectation on crusty bread with a simple wine and company, except for the man dining alone, the man in the soft sweater and tasteful jacket who is eating soup and talking animatedly to himself. The gray-haired man with the kindly face, enjoying crammed liver and witty conversation all alone. Some things are unspeakable. What does his heart look like. (L 71)

Voraussetzung des Genusses für „jene, die wissen was sie wollen“ ist das Mundtotmachen, die Folter und Instrumentalisierung der Frau. Das unbestimmte „sie“ wird schließlich in der Vision des „grauhaarigen Mannes mit dem freundlichen Gesicht, der die gemästete Leber genießt“, und entpuppt sich als Projektion auf Gloucester. Anschaulich schildert Regan die Blendung als Film, der vor ihrem inneren Auge abläuft. In ihrem kurzen Monolog beschreibt sie nicht nur den

³⁸ In Akt III, Szene 7, stachelt Regan ihren Ehemann Cornwall zur Blendung Gloucesters an und vollzieht sie schließlich selbst. Vgl. Shakespeare, *King Lear*, hg. von R. A. Foakes, London: Thomas Nelson and Sons, 1997, S. 295 ff.

grausamen Vorgang der Blendung aus ihrer Perspektive, sondern auch ihre Emotionen, die im Original nicht artikuliert werden.³⁹

If I held him, he would struggle like a puppy with the crushed paw, mammal softness squeezed to death. I would comfort you, old man. Hold still and be silent. This is my love that I am offering to you as something acceptable in the world [...]. I apologize for interrupting your meal but I can't bear the pleasure in your laugh and must put out the light in your smiling face. It is not permissible for you to enjoy yourself in this way. Hold your head still as I remove first one and then the other, gently with my tongue, prodding your sockets the light to remove, to cease what must be ceased for the moment and not a second too late. I have decided that misery is unacceptable. We are two of a kind, only I suffer the pains that you avoid through being undesirable. Lie down and be still and await the fate that is awaiting you. (L 71)

Erneut wird die Aggression als körperlicher Impuls geschildert. Das „Halten“ des Welpen wird zur Metapher der gewalttätigen Liebe mit Todesfolge: „Säugetier-Sanftheit zu Tode gequetscht“. „The Old Man“ bzw. die weiße und männliche Autoritätsfigur wird im Bild des kleinen Hundes verniedlicht und seiner Vatermacht beraubt. Die Blendung selbst wird als intimer Akt geschildert, bei dem die „Zunge sachte“ die Augen aushöhlt. Der intime Kontakt schafft eine Identifikation mit dem Leiden des anderen, das sich als die eigene Tragik herausstellt: „Wir sind vom selben Schlag, nur dass ich unter den Schmerzen leide, die du vermeidest, weil du nicht begehrenswert bist.“ „Begehrt werden“ heißt Leiden. Als schwarzer Körper wahrgenommen zu werden, ist körperliche Tortur. Im Rahmen von *Ethnic Drag* erhält Regans Beschreibung der Blendung Gloucesters eine neue Wendung. Auf der Ebene der Aufführung wird die familiäre

³⁹ Shakespeare fasst den Blendungsvorgang in einer einzigen Regieanweisung zusammen: „She takes a sword and runs at him behind. Kills him.“ Vgl. ebd., S. 301, Regieanweisung Zeile 79.

Überschreibung 2: Young Jean Lees *Lear*: Die Tragödie des Schwarzen Körpers

Vater-Tochter-Beziehung zum universalen Verhältnis zwischen weißen Männern und schwarzen Frauen umgedeutet. Die gewaltsame Entfernung des „Lichts im lächelnden Gesicht“ kann als Widerstand einer schwarzen Frau gelesen werden, die nicht mehr gefallen will und sich gegen den begehrenden Blick des Mannes, aber auch des Weißen, zur Wehr setzt. Durch Auslöschen des weißen männlichen Blicks hat das „Leiden“ ein Ende.

Auch Cordelia, die vermeintliche Lieblingstochter König Lears, thematisiert in ihrem anschließenden Dialog mit Edmund die intime Beziehung zwischen Mann und Frau. Ihr ‘Monolog’ ist nicht durch Lichtwechsel von der Handlung abgegrenzt, sondern in die szenischen Vorgänge eingebunden:

EDMUND: Cordelia I love you.

CORDELIA: What kind.

EDMUND: Romantic.

CORDELIA: I only want the spiritual kind that would love me the same with limbs or as a stump.

EDMUND: There is no such love.

CORDELIA: I have felt such a love. That is the love I feel for you in this moment.

EDMUND: And no more, Cordelia?

CORDELIA: No.

EDMUND: Why not?

CORDELIA: You would never survive it. Why don't you run away. (L 73)

Cordelia deutet an, dass sie nur „spirituelle Liebe“ empfangen und empfinden will, denn nur diese Liebe kann über den äußeren Körper hinwegsehen. Dazu ist Edmund nicht in der Lage, was er erneut bestätigt, als er auf Cordelias Körper referiert:

Überschreibung 2: Young Jean Lees *Lear*: Die Tragödie des Schwarzen Körpers

EDMUND: [...] Have you always worn your hair like that?

CORDELIA: I think so. Why?

EDMUND: It looks different.

CORDELIA: In a bad way?

(Pause.)

EDMUND: No.

CORDELIA: You must hate me.

EDMUND: Yes, but it's not personal. I only hate you insofar as your imperfections contrast with her glories. (L 74)

Das Kostümbild identifiziert das Haar als Teil des schwarzen Körpers. Diese „Differenz“ zum Elisabethanischen Kostüm wird von Edmund wahrgenommen. Er identifiziert damit Cordelias Körper als Schwarzen Körper. Edmund negiert zwar einen pejorativen Unterton in seiner Beschreibung, bestätigt dann aber Cordelias Annahme, dass er sie „hassen muss“, wenn ihm ihr Haar auffällt. Darauf antwortet er, dass es keine „persönliche“ Ablehnung sei, sondern eine, die sich aus dem „Kontrast“ ergibt. Cordelias anschließender Monolog bildet damit nicht nur die konkrete Antwort auf Edmunds Frage: „Why in Heaven's name will you not be mine?“, sondern auch eine über den konkreten Dialog hinausweisende universale Reaktion der schwarzen Frauen auf die „Liebe“ der weißen Männer, die als Objektivierung des schwarzen Körpers und nicht als „romantische Liebe“ identifiziert wird. Darauf finden die drei Schwestern eine eindeutige Antwort: Körperliche Liebe ist tödlich. Im dritten der drei Schwestern-Monologe nimmt die Jüngste Gonerils Gewaltphantasien und die von Regan eingeführten Tiermetaphern und Leitmotive „Gesicht“, „Zunge“, „Füttern“ und „Stopfen“ auf und verbindet sie auf der semantischen Ebene zu einer neuen Version der „Vaterblendung“, die stellvertretend für die Auslöschung des weißen männlichen Blicks steht:

Überschreibung 2: Young Jean Lees *Lear*: Die Tragödie des Schwarzen Körpers

I am Cordelia and I am good and there are fine candyspun things sweetening my dreams. I will cry into your ear and give you something to be sorry about. I will show how many pastries it takes to suffocate a baby calf. And your diaphragm will be safe from me, I will not remove it in soft handfuls, I will not extract your tongue with my teeth. Soon you will understand the sweetness of crying, of ears and sorriness and pastries and calves and diaphragms and tongues, each one as soothing as the last, and this is none of this as damning as it sounds, you will enjoy it. (L 75)

Cordelia variiert zunächst das Motiv des Tieres, das durch Füttern „erstickt“ wird. In ihrer Variante wird die Tötungsfantasie auf das imaginäre Du projiziert. Durch den Vergleich mit einem Kalb wird das Du, das stellvertretend für Edmund bzw. den weißen Mann steht, verniedlicht und entmachtet. „Süße“ Liebe wird in Zu-Tode-Lieben mit Süßigkeiten umgedeutet. Auch die Aufführung bringt die Ambivalenz von Lieben und Töten im Körper Cordelias zur Darstellung: Ihr Streicheln von Edmunds Gesicht in ihrem Schoß geht allmählich in eine Art gewalttätiges Pressen über, sie steckt ihre Zunge in sein Ohr. Die negative Äußerung „Ich werde deine Zunge mit meinen Zähnen nicht herausziehen“, evoziert Regans Bild der Zunge als intime Waffe. Cordelia referiert damit auch auf die zentrale Szene in Shakespeares *Titus Andronicus*, in der Lavinia die Zunge und die Hände abgeschnitten werden. Der intertextuelle Bezug beschwört das Bild von der Frau als dreifachen Opfers von Vergewaltigung, Verstümmelung und Verstummung. Gleichzeitig wird das Motiv des Verstummens fokussiert und auf das männliche Gegenüber projiziert. Der mütterliche Vorgang des Fütterns wird in Cordelias Vision zum Vereinnahmungsakt, das den Mann mundtot macht:

You dread and fear it because you know not what it is, but once you feel the softness you will sing through your gags and stuffings and that disposable face of yours will be ours, because you were made to be ours, you were made for health and kindness. Because what is there to love other than healing,

Überschreibung 2: Young Jean Lees *Lear*: Die Tragödie des Schwarzen Körpers

other than breath and strength and heart and life and feedings? There will be many more feedings than this in your future, I assure you. (L 75)

Dem Opfer bleibt nur „Singen“ als einzige wortlose Möglichkeit, sich zwischen Würgen und Stopfen zu artikulieren. Cordelia beschreibt, wie sie sich durch den Akt des Fütterns das Gesicht zu eigen macht: „... and that disposable face of yours will be ours.“ Das „our“ ist wieder das kollektive Wir und bezieht sich auf die anderen Schwestern, die in ihren Monologen den Vater, König Lear, adressieren. In Cordelias Visualisierung der Blendung wird auch Edmunds Gesicht zur „austauschbaren“ Leinwand, auf die alle weißen männlichen Gesichter projiziert werden können:

I will love your face and ears and eyes and voice until you are crying in fear and desolation. I guarantee that you will be weeping, but for what? Why not rejoice? I will wipe your bloody rings and make them full of pastry. You will be stuffed until there is nothing left of you but crashing waves and bloody bowls and mucous overflowing an empty stomach. (L 75)

Cordelia identifiziert sich mit Regans Akt der Blendung und bekräftigt damit das kollektive Wir der schwarzen Akteurinnen. Sie verbindet ihr Motiv des Stopfens mit dem des augenlosen Gesichts und spinnt die Gewaltfantasie weiter. In der Inszenierung berührt die Darstellerin an dieser Stelle Edmunds Gesicht, beugt sich schließlich über ihn, berührt sein Gesicht und lässt damit den Zuschauer an ihrer Vision teilhaben: die Auflösung des weißen männlichen Gesichts mit den Flüssigkeiten, die auch mit weiblichen Körperfunktionen assoziiert werden können: Blut, Wasser, Schleim.

Überschreibung 2: Young Jean Lees *Lear*: Die Tragödie des Schwarzen Körpers

In den Monologen der Lear-Töchter kommt das negative Verhältnis der Frauen zu ihrem gegenderten Körper zum Ausdruck. Die Frauen beschreiben eine internalisierte weibliche Persona, die das Liebes- und Familienleben auf die Mutterrolle beschränkt. Die Zuschreibung der Mutterrolle reduziert den Frauenkörper auf weibliche Körperfunktionen. Die Frauen artikulieren ihren Widerstand gegen die gegenderte Wahrnehmung nicht durch das Formulieren von Gedanken oder Gefühlen, sondern durch die Beschreibung ihrer aggressiven Impulse, die körperlich manifest werden. Mutterliebe ist tödlich in Lees *Lear*. In ihren gewalttätigen Metaphern dekonstruieren Goneril, Regan und Cordelia die weiblichen Funktionen des Haltens und Nährens und beschreiben sie als Waffen für den imaginierten Männer- und Vaternord. Auf der semantischen Ebene evozieren die schwarzen Frauen die Blendung als Metapher für die Auslöschung des männlichen weißen Blicks, der den schwarzen Körper auf seine ethnischen Merkmale reduziert:

There are glances all over Europe and in India, and anywhere I go outside Africa. The test is how long the glances last, whether they become stares, with what intent they occur, whether they contain any degree of hostility or mockery, and to what extent connections, money, or mode of dress shield me in these situations. To be a stranger is to be looked at, but to be black is to be looked at especially. („The children shout Neger! Neger! as I walk along the streets.“)⁴⁰

DIE VERNICHTUNG DES WEIBEN KÖRPERS

Cordelias Motiv der Vereinnahmung des männlichen weißen Gesichts wird in Gonerils Appropriation der Titelrolle weiterentwickelt. Der schwarze Frauenkörper, der in die Rolle des weißen Mannes Lear schlüpft, kombiniert cross-gender und cross-racial Drag in einer weiteren

⁴⁰ Cole, „Black Body“.

Überschreibung 2: Young Jean Lees *Lear*: Die Tragödie des Schwarzen Körpers

theatralischen Trope. Gonerils Performance von Lear wird wie bereits die Monologe zuvor mit einem Lichtwechsel und dem Hintergrundgeräusch eingeleitet. Die Musikbegleitung referenziert das Shakespeare-Original. Im Fokus stehen die drei Frauen:

REGAN: Oh I am so lonely in this mind.

(Blackout with loud rumbling.

Lights up on Cordelia in the stage-right chair and Regan on the stage-left bench with Goneril on her knees before them, panting and in distress.

Faint organ music [„In Nomine a 5, No. 3“ by William Byrd] plays over soft rumbling.)

Where have you been?

GONERIL: In the storm.

REGAN: Did you find Dad?

GONERIL: No.

REGAN: Then why did you come back?

GONERIL: I couldn't remember how to live.

REGAN: You're lucky we don't execute you.

GONERIL: I would slaughter you all.

I did find something.

CORDELIA: What did you find?

GONERIL: A thing.

REGAN: What kind of thing.

(The music fades out slowly.)

GONERIL *(Getting up and going to Regan)*: Nothing can protect you from nothing [...]. (L 81)

Der Dialog zitiert den gehobenen Shakespeare-Stil und stellt über die Reihung der Wörter „something“ – „thing“ – „nothing“ Gonerils Verwandlung in *Lear* auf der textlichen Ebene dar. Gonerils anschließender Monolog beginnt mit: „Nothing can protect you from nothing“, was

Überschreibung 2: Young Jean Lees *Lear*: Die Tragödie des Schwarzen Körpers

beinahe wörtlich die berühmten Zeilen von King Lear zitiert.: „Nothing will come of nothing. Speak again.“⁴¹ Vater Lear reagiert damit auf Cordelias Aussage, dass sie „nichts“ über ihre Vaterliebe sagen könne.⁴²

LEAR: To thee and thine hereditary ever
Remain this ample third for our fair kingdom,
No less in space, validity and pleasure
Than that conferred on Goneril. – But now our joy,
Although our last and least, to whose young love
The vines of France and milk of Burgundy
Strive to be interested, what can you say to draw
A third more opulent than your sisters? Speak.

CORDELIA: Nothing, my lord.

LEAR: Nothing?

CORDELIA: Nothing.

LEAR: How, nothing will come of nothing. Speak again.

CORDELIA: Unhappy that I am, I cannot heave
My heart into my mouth. I love your majesty
According to my bond, no more nor less.⁴³

Cordelia sagt „nichts“, weil nichts, im Sinne von kein Wort, ihrem „Herz“ entsprechen kann, während Lear versteht, dass sie „nichts“ empfindet, was den zentralen Konflikt der Tragödie

⁴¹ Shakespeare, *King Lear*, S. 164, Zeilen 90-93.

⁴² In der Hoffnung, seiner Lieblingstochter Cordelia den größten Teil seines Reiches zu vererben, lässt der Vater Lear seine Töchter vorsprechen, um zu erfahren, welche ihn am meisten liebt. Während ihm Goneril und Regan schmeicheln, erklärt Cordelia, dass sie ihren Vater „nicht mehr und nicht minder“ liebt als es sich für eine Tochter „geziemt“. Lear interpretiert dieses „Nichts“ als nicht vorhandene Vaterliebe und enterbt Cordelia, die nach Frankreich heiratet und sich erst im Tod wieder mit ihrem Vater zu versöhnt.

⁴³ Shakespeare, *King Lear*, S. 163-164, Zeilen 79-93.

konstituiert. Gonerils performative Appropriation der Stimme Lears ist der „direkteste Kontakt mit *King Lear*,⁴⁴ wenngleich Lee den Wortlaut modifiziert:

Nothing can protect you from nothing. When everything falls away, there is... there is... what is there. For so long, something was protecting me, and that something turned out to be God which turned out to be a curse, which is what I have. I am cursed with nothing and would give up my life for some distraction but there is no distraction left. I tried to embrace the nothingness but there was nothing to embrace, only pride in the act of embracing, and pride is the greatest nothing of all. How I longed to seek and find goodness and how much goodness I found but it was nothing as well. She held my hand and I held nothing. (L 81f.)

„Nothing“ ist ein zentraler Begriff in Shakespeares *King Lear*. Dort steht er für die Nichtigkeit äußerer Dinge wie Krone und Zepter, die angesichts des größten „Nichts“, des Todes, nichts mehr wert sind. „Nothing“ steht auch für die Bedeutungslosigkeit des Lebens, wenn man keine Liebe hat. Aus „Aus Nichts kann Nichts entstehen“ bei Lear wird „Nichts kann dich vor Nichts schützen“ bei Goneril/Lear, was einerseits bedeutet, dass nichts vor dem Tod schützen kann, aber andererseits auch, dass der Tod vor der „Nichtigkeit“ schützt, die wie ein „Fluch“ über dem Leben liegt und über die man nie hinwegsehen kann: „Ich versuchte die Nichtigkeit zu akzeptieren, aber es gab nichts zu akzeptieren, nur den Stolz etwas akzeptieren zu können, und dabei ist Stolz das allergrößte Nichts.“ Mit dem Wort „Stolz“, „pride“, ruft die schwarze Darstellerin auch Diskurse der Black-Pride-Bewegung auf und erklärt sie im selben Atemzug für nichtig. Die Rekontextualisierung des *King Lear*-Texts innerhalb der Tragödie des schwarzen Körpers zeigt

⁴⁴ Vgl. Erickson, „Undoing Cordelia’s Sacrifice“, S. 66.

sich erneut in der Performance. Goneril verweist mit Lears „Nichts“-Metapher auf ihre prekäre Existenz, die sich im „ungeschützten“ schwarzen Gesicht offenbart:

(Goneril caresses Regan's face.)

She wept tears of compassion on my poor old brow and they turned to nothing even as I wiped her sweet eyes and loved her as only a father can love.

(Regan pushes Goneril's hand away.)

Goneril turns away and starts walking to the throne, panting oddly.)

[...]

(Goneril sits on the throne. This should be the first time in the show that anyone sits there.)

GONERIL: I am Lear! (L 82)

Goneril/Lear „streichelt Regans Gesicht“ und projiziert damit Cordelia auf die Regan-Darstellerin. Die Replik paraphrasiert Zeilen aus vorletzte Szene in *King Lear* (Akt IV, Szene 7),⁴⁵ als sich Lear mit seiner Tochter versöhnt, worauf Cordelias tragischer Tod folgt. Die Geste des Streichelns nimmt die berühmte „Pietà“-Szene voraus, als König Lear die tote Cordelia in den Armen hält und seiner überwältigenden Trauer Ausdruck verleiht. Für die Lear-Appropriation überschreibt die Autorin nicht nur die Shakespeare-Zeilen, sondern auch Gonerils Rolle, die als Goneril Lear spielt. Lee lässt die Goneril/Lear-Figur die Gesten eines alten Mannes in ihr Spiel aufnehmen, etwa das Lear-typische Keuchen und fahriges Herumfuchteln, und sie auf dem Thron sitzend einen aus dem Original hergeleiteten Vater-Tochter-Dialog⁴⁶ improvisieren:

⁴⁵ Vgl. Shakespeare, *King Lear*, S. 355, Zeile 71: „LEAR: Be your tears wet? Yes, faith; I pray weep not.“

⁴⁶ In Akt 1, Szene legt Vater Lear seiner Tochter die Heirat mit dem Prinzen von Burgund nahe, was Cordelia ablehnt. Daraufhin zwingt er sie zu der Heirat. Vgl. ebd., S. 159-177.

Überschreibung 2: Young Jean Lees *Lear*: Die Tragödie des Schwarzen Körpers

GONERIL: When you get to be my age you realize that having children is the only thing that matters. If you wait too long you'll have miscarriages. You don't want that kind of freakish life!

(Pause. The lights go red. There is a loud, scary bass throbbing noise.)

Fuck you! I hope your womb turns into testicles! (L 83)

Der hohe *König Lear*-Ton schlägt hier ins Vulgäre um und bringt den unterschwelligen Sexismus King Lears, der in seiner vermeintlichen Lieblingstochter nur eine Reproduktionsmaschine sieht, die ihm durch Heirat noch mehr Macht verschaffen soll, zum Vorschein. Das F-Wort und andere Kraftausdrücke lassen die Körpersprache Goneril/Lears „kräftiger“ erscheinen, gleichzeitig schreit sie/er, gestikuliert heftig, bewegt sich im Takt ihrer/seiner Beschimpfungen, nahezu einen Rap andeutend, während sie immer wieder Cordelias Gesicht berührt. Gonerils Suada kulminiert zum Abschluss der Szene, wenn sie – den Thron und damit auch die Lear-Personifikation hinter sich lassend – dem schwarzen Gesicht jegliche Existenzberechtigung abspricht:

GONERIL *(Leaving the throne and coming downstage)*: Nothing can protect you from nothing!

(Regan runs to the throne and sits down.)

You must replace and replace and replace and replace I replace your face Goneril!

Regan I replace you! There will be something about daughters turning their backs on their fathers and they will not listen to me. Goneril, listen! Regan, listen! (L 85)

„I identify strongly with the way in which Lear expresses the impotence of his rage“, sagt Lee über diese Szene.⁴⁷ Ethnic Drag konstituiert die Trauer auch als Wut über die Ohnmacht der

⁴⁷ Erickson, „Undoing Cordelia's Sacrifice“, S. 66.

Überschreibung 2: Young Jean Lees *Lear*: Die Tragödie des Schwarzen Körpers

schwarzen Frauen, wenn sich Regan und Cordelia der Schimpftirade Gonerils anschließen und sich über einige Repliken hinweg mit Variationen des F-Worts, darunter auch „Fuckface“, gegenseitig beleidigen. Die rasende Wut richtet sich schließlich ein letztes Mal gegen den weißen männlichen Körper, der rituell gerichtet wird:

(The lights go red. A high-pitched tone plays.

Goneril stands up from the throne and motions for Edmund to approach the dais. He hands her his sword, which she holds above her head as if she's about to knight him.

Regan gently pushes his head downwards, as if guiding him to bow, and then shoves his head roughly down onto the dais at Goneril's feet. Edmund's upper body is hidden beneath Goneril's skirt. Goneril stomps on him hard and he screams in pain.

All sounds cuts out.

Lights out except for lit candles and a spotlight on Cordelia sitting on the stage-right bench.) (L 86)

Doch die symbolische Vernichtung des weißen Körpers auf der Bühne erweist sich als Projektion. Trauer und Ohnmacht bleiben, wie Cordelia in ihrem letzten Monolog berührend zum Ausdruck bringt. Dabei wechselt ihr bisher formaler Spiel- und Sprechstil⁴⁸ in psychologische Charakterdarstellung:

CORDELIA: [...] You must paint and paint and paint your face until your face goes away, and that makes me think about a few things, such as wondering whether we will ever become the kind of adults who drive a bus and go to school for community issues and trying to make things more cultural for the benefit of all humankind. (L 87)

⁴⁸ Erickson spricht von „detachment“, und einem „striking release from the magnetic pull of *King Lear*“. Vgl. ebd., S. 69.

Überschreibung 2: Young Jean Lees *Lear*: Die Tragödie des Schwarzen Körpers

Cordelias Gefühl der Ohnmacht bezieht sich auf das „Muss“, das eigene Gesicht unsichtbar zu machen, wobei sie erneut das kollektive „Wir“ der Darstellerinnen aufruft. Sie beschreibt deren Zwang, das eigene Gesicht zu „übermalen“ und fragt sich, ob es dem „wir jemals“ gelingen wird dazuzugehören und am normalen Arbeits- und Kulturleben teilzunehmen. Sie beantwortet die Frage mit einem negativen Selbstbild als „Feigling“ und als „Fotze“ und spiegelt damit die Internalisierung der gegenderten Zuschreibungen wider. Der verzweifelte Monolog – die Schauspielerin bricht beinahe in Tränen aus – endet mit dem Bild des schutzlosen Ausgeliefertseins: „I am above all things a coward and a cunt who fights and fights her fates during the temporary blinding that occurred when the lowlifes got hold of her head and pushed. If someone pushes my head into a ditch full of ditchwater, then so what?“ Der schwarze Körper kann nicht überspielt oder übermalt werden. Er ist Schicksal – „fate“, bzw. „fates“ – der Plural verweist noch einmal auf das kollektive Wir – gegen das vergeblich angekämpft wird.

Während Shakespeare mit Lears Replik „Nothing will come of nothing“ die aufkommende Tragödie bereits andeutet, re-kontextualisiert Lee die „Nichts“-Zeile durch Ethnic Drag im Rahmen der Tragödie des schwarzen Körpers. Die Erfahrung der eigenen „Nichtigkeit“ gegenüber der physischen weißen Vorherrschaft wurde von afrikanisch-amerikanischen Autoren immer wieder beschrieben, etwa von James Baldwin in seinem Essay „Stranger in the Village“,⁴⁹ das seine Reise ins Schweizer Leukerbad in den 50 Jahren beschreibt: „In his writing there is a hunger for life, for all of it, and a strong wish to not be accounted nothing (a mere nigger, a mere *neger*) when he knows himself to be so much“,⁵⁰ schreibt der nigerianisch-amerikanische Autor Cole über Baldwins Reisebericht, den er sich als Grundlage für einen eigenen Essay über den „Black Body“ vornahm:

⁴⁹ James Baldwin, „Stranger in the Village“, in: *Notes of a Native Son*, Boston: Beacon Press, 1955.

⁵⁰ Cole, „Black Body“ (2014).

Überschreibung 2: Young Jean Lees *Lear*: Die Tragödie des Schwarzen Körpers

They object to the presence of the black body (an unarmed boy in a street, a man buying a toy, a dancer in the subway, a bystander) as much as they object to the presence of the black mind. And simultaneous with these erasures is the unending collection of profit from black labor. Throughout the culture, there are imitations of the gait, bearing, and dress of the black body, a vampiric „everything but the burden“ co-option of black life. They object to the presence of the black body (an unarmed boy in a street, a man buying a toy, a dancer in the subway, a bystander) as much as they object to the presence of the black mind. And simultaneous with these erasures is the unending collection of profit from black labor. Throughout the culture, there are imitations of the gait, bearing, and dress of the black body, a vampiric „everything but the burden“ co-option of black life.⁵¹

Cole beschreibt ein ambivalentes Verhältnis der Weißen zum Schwarzen Körper, der immer Gefahr läuft, für nichtig erklärt zu werden, entweder durch Weiße, die ihn sich zu eigen machen oder durch Verteufelung verdammen:⁵² „This fantasy about the disposability of black life is a constant in American history. It takes a while to understand that this disposability continues.“⁵³

Lee findet mit den Mitteln des Gender und Ethnic Drag eine „symbolische Kontaktzone“⁵⁴ zwischen dem zentralen Thema des Originals, i.e. die Trauer über die Nichtigkeit des Todes, und dem Thema der Überschreibung, i.e. die Trauer der schwarzen Frauen über die Nichtigkeit ihrer Existenz in einem schwarzen Körper. Am Ende von Lees *Lear* schlagen die passiv-aggressiven Äußerungen, Phantasien und Handlungen endgültig in Trauer um. Authentische Trauer ist nur ohne Maske darstellbar, entsprechend steigen alle Darsteller aus ihren Rollen aus. „We shut out people’s pain when we are not in pain ourselves. We wear an armor that is false, that is constructed of nothing and when the lies shatter we will face it“ (L 89), sagt Paul vormals Edgar,

⁵¹ Ebd.

⁵² Teju Cole zitiert James Baldwin, der die Kinder beschreibt, „denen man beigebracht hat, dass der Teufel ein schwarzer Mann ist.“ Zitiert nach der deutschen Übersetzung. Ders., „Schwarzer Körper“, S. 16.

⁵³ Ders., „Black Body“.

⁵⁴ Vgl. Sieg, *Ethnic Drag*, S. 2.

während die anderen Schauspieler die Bühne verlassen. Die Maske wird als falsche Rüstung entlarvt, die aus „nichts“ besteht und sich als „Lüge“ erweist. Die „Masquerade of Race“ endet hier.

DIE REKOLONIALISIERUNG DES KANONS

Im kürzeren zweiten Teil von Lees *Lear* wird die Maskerade ad absurdum geführt. Nach seinem Bühnentod kommt Edmund wieder zurück, diesmal in der Rolle des Big Bird aus der *Sesamstraße*, allerdings immer noch im Elisabethanischen Kostüm, um mit Edgar die „Just-Because“-Szene aus der *Sesamstraße*⁵⁵ nachzuspielen (L 89 f.). Wie Edgar, der seinen Bart abgenommen hat, betreten im Anschluss auch die Schauspielerinnen die Bühne im Teilkostüm wieder, das heißt im Kostüm aber „ohne Perücke“,⁵⁶ um die Original-Schlusszene aus *King Lear* zu rezitieren. Okwui, vormals Goneril und Goneril/Lear spricht die berühmten Verse: „Howl, howl, howl, howl! O, you are men of stones!“⁵⁷ etc. Durch die Montage und die partielle Kostümierung verbindet Lee die beiden Texte auf der Aufführungsebene und schafft auf diese Weise einen Übergang von *King Lear* zur *Sesamstraße*. Mit dem generischen Wechsel geht auch eine Änderung der Spielweise einher. Während der direkt auf *King Lear* bezogene Teil von einem formalen, nahezu kühlen Darstellungsstil geprägt war, wird nun die psychologisch-realistische Spielweise, die amerikanische TV-Shows und Hollywood-Produktionen gleichermaßen bestimmen, ausgestellt. Zur Veranschaulichung ahmt Okwui diesen auf

⁵⁵ Vgl. Jon Stone (Produzent), *Sesame Street*, Season 15, Episode 4, 25 Min., Produktion: Children’s Television Workshop (CTW), Erstausstrahlung: 24.11.1983 (USA), http://www.youtube.com/watch?v=xLRx_15UKhk (04.07.2016).

⁵⁶ „Okwui, formerly Goneril; April, formerly Regan; and Amelia, formerly Cordelia“, enter without their wigs.“ (L 90)

⁵⁷ Shakespeare, *King Lear*, S. 385, Zeile 255.

emotionale Identifikation zielenden Schauspielstil nach, was von Amelia und April bestätigt wird:

AMELIA: Wow.

APRIL: That made me really sad.

OKWUI: Yeah. And it feels kinda good, too, you know. (L 91)

Okwui spielt vermeintlich authentische Trauer und führt damit auf eine der berühmtesten Trauerszenen hin, die sich ins kollektive Gedächtnis der Amerikaner eingegraben hat: Der Tod von Mister Hooper.⁵⁸

[...] the main thing for me was that expression of grief over the permanence and nothingness of death, the idea of someone never coming back, which is echoed in the Big Bird scene that follows. And the idea that the articulation of that emotion in Sesame Street can be as powerful as its articulation in *King Lear*. And the whole second half of the play is a comment on the ability of art to capture this emotion, and the limitations of that.⁵⁹

Lee lässt ihr Ensemble die *Sesamstraße*-Folge wortwörtlich nachspielen. Die Originalbesetzung besteht bis auf eine aus „ethnic“ Rollen,⁶⁰ die Amelia, April und Goneril übernehmen, während sie kurz die Bänke auf die Bühne ziehen, um das Original-Sesamstraßen-Szenario anzudeuten.

⁵⁸ In derselben Folge der *Sesamstraße* wird der Tod von Mr. Hooper thematisiert. Mr. Hooper war einer der ersten vier menschlichen Charaktere in der Kinderserie. Will Lee spielte die Rolle des Ladenbesitzers von 1969-1982. Nach seinem plötzlichen Tod entschieden sich die Produzenten, den Tod der beliebten Figur in einer Extra-Folge zu behandeln, um den jungen Zuschauern das schwierige Thema nahezubringen und einen Raum zur Trauer zur Verfügung zu stellen. Vgl. https://en.wikipedia.org/wiki/Mr._Hooper (18.06.2017).

⁵⁹ Erickson, „Undoing Cordelia’s Sacrifice“, S. 67.

⁶⁰ Die Besetzung besteht aus Maria (Sonia Manzano), David (Northern Calloway), Bob (Bob McGrath), Susan (Loretta Long), Gordon, Luis (Emilio Delgado) und Olivia (Alaina Reed Hall), die bis auf den weißen Schauspieler Bob als nicht-weiße Schauspieler identifiziert werden.

Überschreibung 2: Young Jean Lees *Lear*: Die Tragödie des Schwarzen Körpers

Edgar übernimmt die Rolle des Gordon, die eigentlich von dem afrikanisch-amerikanischen Schauspieler Gordon Parks gespielt wird. Der Vergleich mit der Fernsehfolge zeigt auf, dass die Dialoge bis auf minimale Kürzungen direkt zitiert werden. Auch die psychologische Spielweise, die den hoch emotionalen Moment der kollektiven Trauer vorbereitet, wird zitiert, dazu gehört vor allem die stille Gruppenumarmung am Schluss der Szene:

MARIA: We all feel sad, Big Bird.

BIG BIRD: Hmmm. He's... never coming back?

SUSAN: Never.

BIG BIRD: Well, I don't understand! You know, everything was just fine! Why does it have to be this way... because.

BIG BIRD: Just... because?

GORDON: Just, because.

BIG BIRD (*Looking at the picture*): You know, I'm gonna miss you, Mr. Looper.

MARIA (*Smiling, in tears*): That's „Hooper,“ Big Bird, „Hooper.“

BIG BIRD: You're right.

(Everyone gather around Big Bird, And they all share a big, silent hug) (L 94)

Mittels des intertextuellen Bezugs zur *Sesamstraße* verbindet Lee die Tragödie des schwarzen Körpers wieder mit dem Stücktext. Drama, Dramaturgie und Aufführungstext sind in der Kinderserie eindeutig. Die Eindeutigkeit vermittelt authentische Trauer, die auf der Zeichenebene als Trauer der „Farbigen“ identifiziert wird. Trauerarbeit beginnt erst, wenn die Masken abgelegt und die Gesichter freigelegt sind. Doch authentische Identität setzt den Umweg über die Maskerade voraus. Die weiße Persona des Ethnic Drag dient einerseits als schützender Reflektor, der das Fremdbild auf den Zuschauer zurückwirft, andererseits als „Rüstung“ im

Überschreibung 2: Young Jean Lees *Lear*: Die Tragödie des Schwarzen Körpers

Kampf gegen den diskriminierenden Blick. Lee wählt selbst eine virtuelle Figur des Drag, wenn sie im absolutem Schlussmonolog durch Edmund/Pete/Big Bird⁶¹ über ihre persönliche Trauer um den sterbenden Vater spricht (L 95 ff.). Der „White Man“ fungiert hier wiederholt als „alter ego“⁶² für die in Südkorea geborene Tochter, wie *New Yorker*-Kritiker Hilton Als feststellt:

At thirty-five, the Korean-born playwright wants nothing less, it seems, than to remake the American theatre in her image. She populates her work with women and people of color—which is perfectly fine and politically correct—but what gives her work its sense of danger, its often painful, gorgeous, highly theatrical hysteria, is the feeling that its creator is not quite sure that she herself isn't a bit of a colonialist, given her desire to invade the stage with her thoughts. (Lee' alter ego in her superb 2006 play, „Songs of the Dragons Flying to Heaven,“ refers to herself as a „white man“.)⁶³

Hinter der virtuellen Maske kann Lee ungesehen operieren und ihre subversive politische Kraft jenseits der „political correctness“ entfalten. Das 'Cross-Gender-Cross-Race-Drag' bietet Lee eine Strategie, den Shakespeare-Text mit neuen Gesichtern zu „rekolonialisieren“ und ihre Autorenidentität als asiatisch-amerikanische Theatermacherin in einer von „Großen Weißen Vätern“ dominierten Theaterwelt zu behaupten:

What makes the conceit of her production so powerful—so fundamentally original—is the fact that she dispenses with the patriarch and chooses, instead, to wrestle with the souls of women in a manless land. The problem is that she retains Edmund and Edgar. Had she eliminated them, too, we might have

⁶¹ Vgl. Besetzung S. 57, nicht nummeriert.

⁶² Young Jean Lees Produktion „Songs of the Dragons Flying to Heaven“ aus dem 2006 ist ausschließlich mit Asian-Americans und Asians besetzt. Vgl. Lee, *Songs of the Dragons Flying to Heaven*, New York: Theatre Communications Group, 2009 sowie Videomitschnitt in Young Jean Lee's Theater Company Archive <http://youngjeanlee.org/work/songs-dragons-flying-heaven/> (18.06.2017).

⁶³ Als, „Feminine Wiles“.

Überschreibung 2: Young Jean Lees *Lear*: Die Tragödie des Schwarzen Körpers

been able to grapple directly with what Lee has suggested but not quite conveyed: what it must feel like for an exceptional young woman to stand up to the theatre's ultimate Great White Father.⁶⁴

Young Jean Lee überschreibt Shakespeares *King Lear* mit der Tragödie des schwarzen Körpers. Wie die Analyse des Aufführungstextes gezeigt hat, dient die Gender und Race übergreifende Maskerade der Vereinnahmung und symbolischen „Eliminierung“ des weißen Mannes. Durch die Linse der Aufführung vermittelt sich die Botschaft, die uns der Text verwehrt: im „menschenlosen Land“ sind es die „Hüterinnen des schwarzen Körpers“, die den weißen Übervätern in Kultur und Gesellschaft die Stirn bieten.

⁶⁴ Ebd.

DRAMATISCHE PALIMPSESTE II: UMSCHRIFT/UMSCHREIBUNG

Wie das vorangegangene Kapitel gezeigt hat, legen Übersreibungen eine zusätzliche literarisch-theatralische Zeichenschicht über einen dramatischen Text und finden ihre Form im hypertextuellen Verhältnis zu der konkreten klassischen Vorlage. Umschriften dagegen beruhen auf einem Mythos, das heißt auf einer „mündlich tradierten Erzählung“,¹ die zunächst in epischer Versform niedergeschrieben² und später adaptiert wurde.³ Die Varianten-Tradition⁴ ist dem Mythosbegriff inhärent. Der Kern der Geschichte, der Plot, bleibt gleich, während untergeordnete Erzählstränge in anderen Gattungen oder Genres unterschiedlich ausfallen können. Umschriften schreiben den Mythos um, nicht seine bereits vorhandenen literarischen oder dramatischen Adaptionen. Sie spielen mit den Varianten, erfinden aber auch neue

¹ Definition Mythos: „unter M. versteht man meist mündlich tradierte Erzählungen, die im Dienste einer vorwissenschaftlichen Erklärung und Beschreibung der Lebenswelt stehen und sich meist vor der Folie eines kosmischen oder übernatürlichen Bezugsrahmens abspielen.“ Vgl. Gero von Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 8. Aufl., 2001, S. 535.

² Zu den ersten Niederschriften der antiken Mythen gehören die in Hexametern verfassten *Metamorphosen* des römischen Dichters Publius Ovidius Naso, geschrieben vermutlich ab dem Jahr 1 oder 3 n. Chr. bis um 8 n. Chr. Sie bestehen aus 15 Büchern von je etwa 700 bis 900 Versen und beschreiben die Entstehung und Geschichte der Welt in den Begriffen der römischen und griechischen Mythologie. Auch in den in vier Büchern zusammengefassten Lehrgedichten *Georgica* (37 – 29 v. Chr.) des Publius Vergilius Marus, kurz Vergil, werden zahlreiche Mythen behandelt, unter anderem der Mythos von Orpheus und Eurydike. Der römische Historiker Diodorus Siculus 4.25 (ACM 96) schreibt bereits über Orpheus. Die früheste Erwähnung von Orpheus stammt aus dem 6. Jahrhundert und stammt von dem Dichter Ibycus.

³ Das Orpheus-Motiv wurde vielfach in der Bildenden Kunst dargestellt, etwa von Delacroix. In mittelenglischer Sprache liegt von einem anonymen Autor ein Prosagedicht mit dem Titel *Sir Orfeo* aus dem 13. Jahrhundert vor. Erste musikalische Interpretationen gibt es seit 1600, etwas Jacopo Peris *Eurydice*. Zu der berühmtesten Opernadaptation gehört Claudio Monteverdis *L'Orfeo*, das zwischen 1606-07 entstand. Das Libretto stammt von Alessandro Striggio. Eine prominente Vertonung der griechischen Sage ist die Oper *Orfeo ed Euridice* aus dem Jahr 1762. Für post-klassische Vertonungen vgl. https://en.wikipedia.org/wiki/Orpheus#Post-Classical_interpretations (13.06.2016). Eine Theateradaption hat Jean Anouilh mit *Eurydice* (1941) geliefert; der Mythos hat auch Rainer Maria Rilke zu „Sonette an Orpheus“ inspiriert. Moderne Filmadaptionen haben der französische Filmemacher Jean Cocteau mit *Orpheus* (1950) und der brasilianische Regisseur Marcel Camus mit *Orfeu Negro* (1959) geliefert.

⁴ Mündliche Überlieferung bringt unterschiedliche „Fremd- oder Überlieferungsvarianten“ hervor, d. h. „Textzustände, die sich in mindestens einer Hinsicht voneinander unterscheiden, also wenigstens eine Variante aufweisen“ hervor, deren Autorschaft nicht mehr nachvollziehbar ist. Vgl. Definition „Variante“ in *Metzler Lexikon Literatur*, begründet von Günther und Irmgard Schweikle, hg. von Dieter Brudorf, Christoph Fasbender, Burkhard Moennighoff, Stuttgart: J. B. Metzler, 3. Aufl., 2007, S. 185.

Charaktere, Aktionen, Ereignisse, Schauplätze, Motive. Die Umschrift bearbeitet nicht ein nach dramaturgischen Kriterien gestaltetes Drama, vielmehr schafft sie einen neuen Theatertext und stellt damit eine theaterspezifische Form der Mythenadaptation dar.

Gleich zwei zeitgenössische Umschriften des Eurydike-Mythos erschienen kurz hintereinander: *Eurydice*⁵ der amerikanischen Dramatikerin und mehrfachen Pulitzer-Preis-Finalistin Sarah Ruhl (2008) und *Schatten (Eurydike sagt)* der österreichischen Autorin und Nobelpreisträgerin Elfriede Jelinek (2013).⁶ Ruhl und Jelinek gehören zu den ersten Dramatikerinnen, die den tradierten Stoff aus der Perspektive der Frau neu erzählen,⁷ was Auswirkungen auf die herkömmliche Dramaturgie des Stückes hat. *Eurydice* spielt zu zwei Dritteln (zwei von drei Akten) in der Unterwelt. Die Autorin Ruhl wählt die Form der Tragödie – auch die drei Akte verweisen auf die klassische Dramaturgie –, um den Mythos zur „Her-Story“⁸ umzuschreiben. Ihre Umschrift ist eine Neuerzählung mit dramaturgischen Mitteln. Die Besetzung wird um eine signifikante neue Figur erweitert: den Vater. Damit wird die Handlung maßgeblich modifiziert, und Orpheus' legendärer Abstieg tritt in den Hintergrund. Die Dramatikerin spielt mit allen verfügbaren Theatermitteln – Bühnenbild, Kostüm, Licht, Sound, Geräusch, Requisiten –, um Eurydices Tragödie zu erzählen, nicht die des Orpheus. Hierfür setzt sie ein neues audiovisuelles Leitmotiv ein: Wasser.⁹

⁵ Sarah Ruhl, *Eurydice*, New York: Samuel French, 2008. Uraufführung am Madison Repertory Theatre, Madison, Wisconsin, im September 2003. Im Folgenden verwende ich die Sigle E.

⁶ Elfriede Jelinek, *Schatten (Eurydike sagt)*, Reinbek: Rowohlt Theater Verlag, o. J., Uraufführung am 17.01.2013 am Akademietheater Wien in der Regie von Matthias Hartmann. Zitiert im Folgenden mit der Sigle SCH.

⁷ Ingeborg Bachmanns schildert in ihrem Gedicht „Dunkles zu sagen“ ebenfalls Eurydikes Perspektive. Vgl. ihre Gedichtsammlung *Die gestundete Zeit* (1952). Feministische Umschriften gibt es von Margaret Atwood in ihrem *Orpheus and Eurydice Cycle* (1976–86).

⁸ „Herstory“ ist ein Begriff aus der feministischen Geschichtswissenschaften und Geschlechterforschung, der die Historiographie, die zufällig im englischen Begriff „Hi/s/tory“ reflektiert, kritisiert. Geprägt wurde der Begriff von Robin Morgan. Sie schreibt über die Frauenbefreiungsbewegung (Women Liberation Movement): „it is creating history, or rather, herstory. And anyway, you cannot escape it.“ Robin Morgan, *Sisterhood is Powerful. An anthology of writings from the women's liberation movement*, New York: Random House, 1970, S. xxxvi.

⁹ Vgl. die Analyse und Beschreibung des Bühnenbilds in, E 5.

Jelinek hingegen experimentiert in ihrem Monolog *Schatten (Eurydike sagt)* mit einer postdramatischen Erzähl- und Schreibweise, die die Repräsentation kanonischer Werke auf dem Theater kritisch hinterfragt. Im Gegensatz zu Ruhls dramaturgischer Umsetzung des Mythos verweigert sich *Schatten (Eurydike sagt)* der dramatischen Form und einer traditionellen theatralischen Zeichenebene. Es gibt weder eine Besetzungsliste noch eine Rollenverteilung oder Regieanweisungen. Nur der Titel verrät uns, dass das monologisierende Ich Eurydike sein muss. Die Ich-Erzählerin dokumentiert in Echtzeit ihren Sterbeprozess, den sie als Transformation in eine neue Daseinsform als „Schatten“ erlebt. Der Plot wird beibehalten, die Handlung wird jedoch konsequent aus der Perspektive der vergifteten und sterbenden Eurydike erzählt und folgt dem bekannten Narrativ. Der Monolog beginnt mit dem tödlichen Biss und der Ankunft im Schattenreich, erzählt von Orpheus' Versuch, sie zurückzuholen und von ihrem Tod, der als Ich-Werdung beschrieben wird. Der Sterbeprozess wird chronologisch dokumentiert, wobei Rückblicke, Ereignisse wie Orpheus' Ankunft in der Unterwelt, Gedankenketten und Visionen in das Sterbeprotokoll eingehen, was den Eindruck einer nichtlinearen Handlungsabfolge erzeugt. Die anderen Handlungsträger werden nie beim Namen genannt und bleiben schemenhaft. So spricht sie etwa über den Totengott und seine Frau, tritt aber nie in direkten Dialog mit ihnen. Orpheus nennt sie nicht einmal beim Namen, er wird immer nur als „der Sänger“ bezeichnet. Besonders präsent in ihrer Suada sind die Mädchen, die sich als Fans des Sängers herausstellen. Ihnen sind ausführliche pejorative Beschreibungen gewidmet. Jelinek schreibt nicht den Mythos um, sondern seine Repräsentationsform. Sie transformiert die dramatische Handlung in eine Textfläche, die zahlreiche intertextuelle Bezüge aufweist; nicht nur zu Adalbert von Chamisso, Sigmund Freud und Ovid, sondern auch zu Martin Heidegger, Friedrich Nietzsche und

Persönlichkeiten aus der Popkultur.¹⁰ Das Motiv des „Schattens“ dient ihr dabei als Chiffre für eine nicht näher bestimmbare Fläche, die nicht beschrieben, sondern nur umrissen bzw. umschrieben werden kann. Die Umschreibung geschieht auf rein sprachlicher Ebene und entzieht sich der Bebilderung durch theatralische Zeichen.

Auch wenn Ruhl und Jelinek formal zwei völlig verschiedene Theatertexte präsentieren, widmen sie ihre Umschrift bzw. Umschreibung demselben Thema: der Repräsentation weiblicher Geschichte(n) in der Literatur und auf dem Theater.

¹⁰ Etwa Keith Richards von den Rolling Stones.

Eurydike und Orpheus: Feministische Repräsentationsformen tradierter Mythen

*Ein Zeichen sind wir, deutungslos,
Schmerzlos sind wir und haben fast
Die Sprache in der Fremde verloren.¹
(Friedrich Hölderlin)*

*Blick umher:
sieh, wie's lebendig wird rings –
Beim Tode! Lebendig!
Wahr spricht, wer Schatten spricht.²
(Paul Celan)*

OID, VERGIL UND RUHL: VARIANTEN EINER TRAGÖDIE

Schriftliche Überlieferungen des antiken Mythos von Orpheus und Eurydike gibt es in zwei unterschiedlichen Varianten von Ovid und Vergil. Ihre Versionen weichen in gewissen Details voneinander ab, während Handlung und Protagonisten dieselben bleiben. Beide haben den griechischen Mythos in der klassischen lateinischen Tradition bearbeitet. Allgemein bekannt ist der Mythos als „Orpheus *und* Eurydike“. Signifikant ist, dass Orpheus immer zuerst genannt wird, wenn ein Titel vorliegt; das „und“ schreibt Eurydike die Rolle des Zusatzes zu. So erzählen Vergil und Ovid die Geschichte als Heldengeschichte von Orpheus, dem großen Sänger und Poeten, dem Zeus später sogar ein Sternzeichen, die Lyra, am Nachthimmel widmen wird.

¹ Friedrich Hölderlin, „Mnemosyne [Zweite Fassung]“, in: *Sämtliche Werke. Kleine Stuttgarter Ausgabe*, 6 Bde., Bd. 2, hg. von Friedrich Beissner, Stuttgart: Cotta, 1953, S. 203 f., hier S. 203.

² Paul Celan, *Die Gedichte Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band*, hg. und kommentiert von Barbara Wiedemann, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003, S. 85.

Orpheus' Verlust, Liebe und Trauer stehen im Zentrum der Epen, nicht der Tod Eurydikes, der nur kurz abgehandelt wird. In Ovids zehnten Buch der *Metamorphosen* heißt es dazu nur:

Denn während
die junge
Frau sich im Grase ergeht, von der Schar der Najaden begleitet
Stürzt sie und stirbt, in die Ferse vom Zahn einer Schlange
gebissen.³

Vergil handelt den tödlichen Unfall mit der Schlange mit nur einem Satz ab:⁴ „[...] Diese nämlich, die todgeweihte junge Frau, sah nicht, als sie, in stürzender Eile vor dir fliehend, am Fluß entlangeilte, im hohen Gras vor ihren Füßen die gewaltige, am Ufer lauernde Natter.“ Im Anschluss folgt bei beiden Autoren die Beschreibung der Totenklage und des mutigen Abstiegs in die Unterwelt, etwa bei Vergil:⁵ „Orpheus selbst besang dich, die süße Gattin, indem er die quälende Sehnsucht für sich am einsamen Strand mit der gewölbten Leier zu stillen suchte, besang dich am steigenden und besang dich am scheidenden Tag.“ Bei Ovid lautet die entsprechende Stelle: „Lange beweint sie der Sänger vom Rhodopeberge auf dieser Erde. Dann steigt er – er will's auch im Reiche der Schatten / versuchen – / Mutig hinab durch das Taenarontor zum stygischen Strome [...].“⁶

Dem mythologischen Plot ebenfalls inhärent ist eine klassische Dramaturgie der Tragödie, die die Abfolge der Ereignisse bestimmt. Die dramatische Struktur mit ihrer kathartischen Blick-

³ Ovid, *Metamorphosen*, Lateinisch/Deutsch, aus dem Lateinischen von Michael von Albrecht, Stuttgart: Reclam, 2010, S. 315, Zeile 8-9. Im Folgenden mit der Sigle MET bezeichnet.

⁴ Vergil [P. Vergilius Maro], *Georgica. Vom Landbau*, Lateinisch/Deutsch, übers. und hg. von Otto Schönberger, Stuttgart: Reclam, 1994, S. 137, Zeile 460 f.

⁵ Vgl. ebd.

⁶ Ovid, *Metamorphosen*, S. 315.

Zurück-Szene und dem tragischen Tod der Eurydike hat Komponisten wie Christoph Willibald Gluck⁷ oder Claudio Monteverdi⁸ zu ihren kanonisch gewordenen Opern inspiriert. Sie und auch moderne Theater- und Filmadaptionen⁹ folgen der von Ovid und Vergil vorgegebenen Dramaturgie der Ereignisse: Eurydike stirbt an ihrem Hochzeitstag, Orpheus steigt in die Unterwelt herab und fordert seine Geliebte zurück. Der Herrscher der Unterwelt, des Hades, gewährt ihm die Bitte unter der Bedingung, beim Wiederaufstieg nicht zurückzublicken. Doch Orpheus hält sich nicht an die Weisung und in letzter Minute „sehnt [er] sich nach ihrem Anblick und schaut sich um“, so der Wortlaut in Ovids *Metamorphosen*.¹⁰ Bei Vergil ist es hingegen „der Wahnsinn“,¹¹ der Orpheus zum fatalen Blick zurück veranlasst. Vergil bietet überdies eine weitere Variante für die Ursache des tödlichen Schlangenbisses. In vierten Buch der *Georgica. Vom Landbau* wird erzählt, Eurydike wäre auf der Flucht vor dem Imkergott Aristaeus, dem Sohn von Apollo und Cyrene, von der Schlange gebissen worden: „Diese nämlich, die todgeweihte junge Frau, sah nicht, als sie, in stürzender Eile vor dir fliehend, am Fluß entlängelte, im hohen Gras vor ihren Füßen die gewaltige, am Ufer lauende Natter.“¹² Beide römischen Dichter berichten, dass sich der Barde von Gesellschaft und Frauen zurückzog und ein grausames Ende fand, denn die Bacchus-Anhängerinnen, die Ciconen, rächten sich an ihm, so Vergil, „[d]ie ... verschmähten Mütter der Ciconen zerrissen beim heiligen Mysterium und dem nächtlichen Taumel des Bacchus den Jüngling und streuten die Glieder weit übers Feld.“¹³ Sein

⁷ *Orfeo ed Euridice* (1762); Libretto in italienischer Sprache von Ranieri de' Calzabigi.

⁸ *L'Orfeo* (1607). Libretto von Alessandro Striggio.

⁹ Vgl. Fußnote 3.

¹⁰ Ovid, *Metamorphosen*, S. 317, Zeile 56 f.

¹¹ Vergil, *Georgica*, S. 139.

¹² Vgl. ebd., S. 137. Die Lehrgedichte sind in direkter Rede abgefasst und stellen den Dialog zwischen dem Ich-Erzähler und den mythischen Figuren dar, in diesem Beispiel mit Aristaeus. Im Vierten Buch der *Georgica* wird Aristaeus wegen seines unmoralischen Verhaltens belehrt, dass zu Eurydikes Tod und Orpheus' Leiden geführt hat.

¹³ Vergil, *Georgica*, S. 141, Zeile 520 f.

Kopf soll immer noch „Eurydice“ gerufen haben, während er vom Fluss Hebrus davongetragen wurde.¹⁴

Ruhl rückt die tragische Liebesgeschichte in den Hintergrund und erklärt Eurydice zur Hauptdarstellerin einer anderen Tragödie: der Unmöglichkeit, als Frau eine eigene Sprache zu finden. Der überlieferte Protagonist wird in Ruhls Besetzung auf den dritten Platz verbannt. Dafür werden zwei andere Männer neu bzw. verstärkt ins Spiel gebracht: der verstorbene Vater und der Herrscher der Unterwelt. Ruhls Besetzungsliste sieht folgende „Characters“ vor:

Eurydice

Her Father

Orpheus

A Nasty Interesting Man/The Lord of the Underworld

A Chorus of Stones:

Big Stone

Little Stone

Loud Stone (E 5)

Der Mythos schließt zwar Hades, den Herrscher der Unterwelt, ein, doch er tritt nur einmal in Erscheinung, als er am Eingang des Hades gemeinsam mit seiner Frau Persephone Orpheus in Empfang mit und die Bedingung stellt.¹⁵ Ruhl wertet diesen Charakter durch die

¹⁴ Vgl. ebd.

¹⁵ Vgl. Ovid, *Metamorphosen*, S. 317, Zeile 50. In den *Georgica* heißt es: „... stieg er [Orpheus] hinab, nahte den Totengeistern und dem furchtbaren König, dessen Herz menschliches Flehen nicht kennt. Vergil, *Georgica*, S. 137, Vers 470.

Doppelbesetzung auf, gleichzeitig schreibt sie Persephone aus ihrer Umschrift heraus. „A Nasty Man/The Lord of the Underworld“ repräsentiert verschiedene Varianten des Totengottes und stellt auf der theatralischen Ebene intertextuelle Bezüge zum Mythos her. Als verführerischer und aufdringlicher „Nasty Man“ erinnert die Doppelfigur an den Aristaeus aus Vergils Version, der Eurydike durch seine Annäherungsversuche in den Tod jagt. In der Gestalt des Kindes, das auf dem Fahrrad durch den Hades fährt,¹⁶ findet Ruhl ein effektives visuelles Mittel, die Macht des Unterweltsherrschers zu unterminieren.

Der „Chorus of Stones“ ist sowohl eine intertextuelle Referenz an die im Mythos prominenten weinenden Steine¹⁷ als auch eine weitere Anleihe an die Tragödienform. Wie der klassische Chor liefern die drei Steine dem Publikum den Kontext, indem sie den Plot nacherzählen¹⁸ und kommentieren, was gerade passiert: „[s]he is coming into the land of the dead now“ (E 26). Außerdem vertreten sie die moralische Ordnung des Totenreichs und greifen als Ordnungshüter in die Handlung ein: „STOP SINGING, DEAD PEOPLE CAN'T SING!“ (E 47) und „NO ONE KNOCKS AT THE DOOR OF THE DEAD!“ (E 55). Ruhl greift das Bild der animierten Steine auf und setzt es szenisch um, wie die Regieanweisung zeigt: „Orpheus keeps singing. The stones weep“ (E 56).

Eurydice ist zwar nicht durch Paratexte als Tragödie klassifiziert, doch folgt es dem klassischen Tragödienaufbau und ist in drei Akte bzw. „Movements“¹⁹ gegliedert. Im „First Movement“ (E 9-25) werden die Figuren exponiert, die sich in beiden Welten bewegen. Orpheus macht Eurydice einen Antrag, sie heiraten, der verstorbene Vater schickt seiner Tochter einen

¹⁶ Vgl. E 48: „The Lord of the Underworld enters on his red tricycle. ... His clothes and his hat are too small for him. He stops pedaling at the entrance to the string room.“

¹⁷ „Um dich weinten, o Orpheus, die trauernden Vögel, die Scharen Wilden Getiers, die harten Gesteine, die Wälder, die deinen Liedern so oftmals folgten;“ Vgl. Ovid, *Metamorphosen*, S. 347, Zeile 44 f.

¹⁸ Vgl. E 26.

¹⁹ Ruhl unterscheidet „First Movement“ (E 9), „Second“ (E 26) und „Third Movement“ (E 56).

Brief aus der Unterwelt. Der Lord of the Underworld nimmt diesen an sich, um Eurydice in der Gestalt de Nasty Man zu verführen. Er lockt sie in seinen Loft, wo sie beim Versuch, den Brief an sich zu reißen, die Treppe hinunterstürzt und tödlich verunglückt. Das längere „Second Movement“ (E 26-55) schildert Eurydices Ankunft im Totenreich und die Wiederbegegnung mit dem verstorbenen Vater und dem Lord, der dieses Mal in Gestalt des Kindes auftritt. Im „Third Movement“ (E 56-71) findet Orpheus schließlich seinen Weg in die Unterwelt. Wie der Mythos vorgibt, erweicht er den Hades-Herrscher mit seinem Gesang und jener erteilt ihm die bekannte Aufgabe, sich nicht nach Eurydice umzusehen, wenn er sie nach oben zurückführt.²⁰ Eurydice zögert zunächst, ihren Vater allein zurückzulassen, folgt dann aber Orpheus. Der Vater erträgt Eurydices Weggang nicht und taucht freiwillig in den „River of Forgetfulness“²¹ ein. Als Eurydice zurückkehrt, erkennt ihr Vater sie nicht wieder, worauf sie aus Kummer selbst in den Fluss steigt. Als Orpheus schließlich noch einmal in der Unterwelt erscheint, hat er bereits seine Trauer um Eurydice vergessen. Im Zentrum von Ruhls Umschrift steht somit Eurydices Katharsis und nicht die ihres Gatten.

WASSERWEGE

Sprechen und Schreiben als Signifizierungs-Akte und das ‘Über-Setzen’ als Transfer von einem Zeichensystem in ein anderes ist das zentrale Thema in Sarah Ruhls *Eurydice*. Demgegenüber steht das nicht-sprachliche und nicht-visuelle Zeichensystem der Musik. Die Protagonisten erscheinen stellvertretend für jene Repräsentationsformen: Eurydice steht für die Literatur, Orpheus für die Musik. Durch die dramaturgische Aufwertung *ihrer* Perspektive manifestiert

²⁰ CHILD [= The Lord of the Underworld] „Start walking home. Your wife just might be on the road behind you. We make it real nice here. So, people want to stick around. As you walk, keep your eyes facing front. If you look back at her – poof! She’s gone.“ Vgl. ebd., S. 56 f.

²¹ Vgl. ebd., S. 66.

sich der potentielle Konflikt zwischen den Liebenden auch als Konflikt zwischen Literatur und Musik. Das Thema der sprachlichen Signifizierung wird bereits in der ersten Szene eingeführt. Die frisch Verliebten befinden sich irgendwo an der See. Sie spielen eine Art ‘Be-Deutungs-Spiel’, bei dem Orpheus seiner Geliebten die dingliche Welt gestisch zuschreibt:

A young man – Orpheus –

And a young woman – Eurydice.

They wear swimming outfits from the 1950s.

He makes a sweeping gesture with his arm, indicating the sky.

EURYDICE. All those birds?

He nods.

EURYDICE. For me? Thank you.

They make a quarter turn and he makes a sweeping gesture.

He makes a gesture of giving the sea to Eurydice.

EURYDICE. And – the sea! Now?

Orpheus opens his hands.

EURYDICE. It’s mine already?

Orpheus nods.

EURYDICE. Wow. (E 9 f.)

Orpheus benennt die Dinge mittels des theatralischen Zeichens der Geste. Orpheus „übergibt“ Eurydice die Dinge, die erst von ihr mit sprachlichen Zeichen signifiziert werden. Eurydice übersetzt die Zeichensprache in Worte. Der Signifizierungsprozess wird als Akt der Zuschreibung dargestellt, der durch die Mittel des Theaters repräsentierbar wird. Orpheus schreibt seiner Geliebten nicht nur Himmel und Vögel, sondern auch das Meer zu.

Mit Orpheus’ erster Replik wird der *Eurydice*-Leitdiskurs eingeleitet, der den antiken

„Wettstreit der Künste“, den Paragone zwischen Musik und Wort referenziert:

EURYDICE. What are you thinking about?

ORPHEUS. Music.

EURYDICE. How can you think about music? You either hear it or you don't.

ORPHEUS. I'm hearing it then.

EURYDICE. Oh.

(Pause.)

I read a book today. (E 10)

Eurydice widerspricht Orpheus und argumentiert, dass man über Musik nicht nachdenken, sondern sie nur sinnlich wahrnehmen kann. Damit polarisiert sie unterschiedliche Wahrnehmungsformen: die sinnliche und die kognitive Wahrnehmung. Im Gegensatz zu Orpheus sucht Eurydice Erkenntnis und erklärt das Buch zu ihrem Medium:

There were – stories – about people's lives – how some come out well – others come out badly.

ORPHEUS. Do you love the book?

EURYDICE. Yes, I think so.

ORPHEUS. Why?

EURYDICE. It can be interesting to see if other people – like dead people who wrote books – agree or disagree with what you think.

ORPHEUS. Why?

EURYDICE. Because it makes you – a larger part of the human community. It had very interesting arguments.

ORPHEUS. Oh. And arguments that are interesting are good arguments?

EURYDICE. Well – yes.

ORPHEUS. I didn't know an argument should be interesting. I thought it should be right or wrong.

EURYDICE. Well, these particular arguments were very interesting. (E 10)

Die Lebensgeschichten sind Spiegel der menschlichen Gemeinschaft und das Buch die Linse, durch die unterschiedliche kognitive Wahrnehmungen lesbar werden. Laut Eurydice ist Leben weniger Lebenslauf als Gedankengang, ein „interessantes Argument“, wie sie selbst sagt, eine Perspektive auf die Welt, mit der man übereinstimmen oder von der man sich abgrenzen kann. Lesen ist Nachvollziehen dieser Gedanken oder „Nachdenken“ und hat eine moralische Funktion, die die Identität innerhalb der menschlichen Gemeinschaft bestimmt.

Die beiden Figuren exemplifizieren ihre gegensätzlichen Sichtweisen auf der Bühne durch ihre Figurenrede und ihr Schauspiel. Eurydice argumentiert, während Orpheus versucht, ihre Argumentation zu unterminieren:

ORPHEUS. I made up a song for you today.

EURYDICE. Did you!?

ORPHEUS, Yup. It's not interesting or not interesting. It just – is. (E 11)

Orpheus wechselt mit seiner Replik nicht nur das Thema zu seinen Gunsten, sondern setzt Eurydices Argumentation endgültig außer Kraft. Ein Lied sei Realität und könne nicht wegargumentiert werden. Damit setzt er die sinnliche erneut über die moralisch-kognitive Wahrnehmung. Auf diesen verbalen Angriff reagiert Eurydice ebenfalls mit Ablenkung, jedoch nicht mit einer Gegenreplik, sondern mit einer szenischen Geste: „*Let's go in the water. They start walking, arm in arm, on extensive unseen boardwalks, towards the water*“ (E 11). Eurydice verweist mit ihrer Aufforderung ins Wasser zu gehen auf das stille Element. Als Gefäß, das alle Geräusche und Laute verstummen lässt, steht es im Gegensatz zu Orpheus' klingendem Element,

der Musik. Auch wenn die Regieanweisung Harmonie vorgibt – sie laufen Arm in Arm –, bleibt der Konflikt als Widerspruch zwischen szenischem Vorgang und Figurenrede erhalten und wird wieder evident, als Orpheus das Gespräch erneut auf die Musik lenkt: „Wait – remember this melody. *He hums a bar of melody.*“ „I’m bad at remembering melodies“ (ebd.), entgegnet Eurydice, worauf der Sänger seine Geliebte zum Mitsingen auffordert. Als sie seiner Bitte eher schlecht als recht kommt – „*She sings the melody. / She misses a few notes. / She’s not the best singer in the world*“, – kritisiert Orpheus Eurydices mangelndes Rhythmusgefühl: „Pretty good. The rhythm’s a little off. Here – clap it out“ (ebd.). Daraufhin kontert sie: „I don’t need to know about rhythm. I have my books“ und verweist einmal mehr auf ihr Element: „Let’s go in the water“ (E 12). Daraufhin thematisiert Orpheus die Unvereinbarkeit von Wasser und Musik: „Will you remember my melody under the water?“ (E 12). Sie antwortet ungeduldig, durch Versalien im Text markiert: „Yes! I WILL ALWAYS REMEMBER YOUR MELODY! It will be imprinted on my heart like wax“ (ebd.). Doch Orpheus gibt sich auch damit nicht zufrieden. Seine zunehmende Übergriffigkeit gipfelt schließlich darin, dass er sich verbal an Eurydices Kopf vergreift:

ORPHEUS. I’m going to make each strand of your hair into an instrument. Your hair will stand on end as it plays my music and become a hair orchestra. I will fly you up into the sky.
(E 12)

Orpheus’ Vision vom „Haar-Orchester“ wird zur Metapher für die Instrumentalisierung von Eurydices Körper. In seiner Vorstellung wird jedoch nicht das biologische Geschlecht, sondern der Kopf, der von Eurydice so vehement behauptete Ort des Denkens, zum Angriffspunkt. Die literarische Metapher findet ein Bild für das, was Orpheus auf der szenischen Ebene nicht

gelingt: Seine Bemächtigung ihrer Gedanken und die Reduktion ihres Kopfes zu einem Orchester, das zu seiner Musik spielt. Orpheus' Vorstellung davon, Eurydice „in den Himmel zu fliegen“ oder ihr, weniger poetisch ausgedrückt, einen Höhepunkt zu verschaffen, entlarvt die Metapher aber auch als Vergewaltigungsfantasie, die gewaltsame Instrumentalisierung mit sexueller Lust konnotiert. Eurydice wehrt sich gegen diese verbale Vergewaltigung, wenn auch nur schwach:

EURYDICE. I don't know if I want to be an instrument.

ORPHEUS. Why?

EURYDICE. Won't I fall down when the song ends?

ORPHEUS. That's true. But the clouds will be so moved by your music that they will fill up with water until they become heavy and you'll sit on one and fall gently down to earth. How about that?

EURYDICE. Okay. (E 12)

Eurydice befürchtet hinunter zu fallen, oder um im visuellen Kontext der Geschichte zu bleiben, den Fall in die Unterwelt. In der weiter entwickelten Metapher schafft Orpheus einen sexistischen Schöpfungsmythos, der die Rolle der Frau auf Reproduktion reduziert. Während dem Mann die Rolle des kreativen Produzenten zukommt, erhält die Frau nur die passive Funktion „niederzukommen“, um den Kreislauf des Lebens aufrechtzuerhalten. Eurydice hat dieser weiteren Zuschreibung nichts mehr entgegenzusetzen. Orpheus hat die Bedingungen für seine Liebe durchgesetzt: „It's settled then. ... Your hair will be my orchestra and – I love you“ (E 12 f.). Besiegelt wird sein argumentativer Sieg mit einem symbolträchtigen Heiratsantrag:

ORPHEUS. [...] I'd better tie a string around your finger to remind you.

EURYDICE. Is there string at the ocean?

ORPHEUS. I always have string. In case I come upon a broken instrument.

He takes out a string from his pocket.

He takes her left hand.

ORPHEUS. [...] This hand.

He wraps string deliberately around her fourth finger. (E 12 f.)

Noch einmal leuchtet die Vision vom Ozean als Fluchtpunkt in Eurydices Rede auf, bevor sie symbolisch mittels der Musik an eine Ehe gebunden wird, die ihren Gedanken keinen Raum mehr geben wird. Nachdem sie seinen Antrag angenommen hat, wird Orpheus' Bemächtigungsfantasie auch szenisch in Wort und Handlung markiert:

ORPHEUS. May our lives be full of music!

Music.

He picks her up and throws her into the sky. (E 13)

Die Szene endet damit, dass Eurydice ihre Schwimmbrille aufsetzt und sie gemeinsam um die Wette zum Wasser laufen: „Let's go in the water. I'll race you!“ (E 14). Damit schließt sich der Kreis und verweist zurück auf den Anfang des Dialogs, als Orpheus seiner Geliebten das Meer übergibt. Mit ihrer Kostümwahl – Bademode der 1950er Jahre – verweist Ruhl auch auf eine Zeit, in der die Geschlechterrollen noch extrem polarisiert waren. Ruhl dekonstruiert das Rollenklischee, das mit der Vorstellung vom weichen Wasser als weiblichem Element korrespondiert. Wie die folgende Szenenanalyse zeigt, wird Wasser als Todessymbol im audiovisuellen Zeichensystem des Theaters etabliert. Eurydices abschließender Vorschlag, sich ins Wasser zu jagen, kann somit retrospektiv auch als Antithese zu Orpheus' Beschwörung eines „(Ehe-)

Lebens voller Musik“ gelesen werden. Eurydice willigt nur scheinbar in die Ehe ein und jagt ihren Verlobten sprichwörtlich in den Tod.

Wasser wird zum Leitmotiv der theatralischen Repräsentation und taucht in unterschiedlichen Formen im Bühnenbild auf. Das abstrakte Bühnenbild bedient dabei beide Räume, die Unter- und die Oberwelt:

*The set contains a raining elevator,
a water-pump,
some rusty exposed pipes,
an abstracted River of Forgetfulness,
an old-fashioned glow-in-the-dark globe.²²*

Der leuchtende Globus erinnert den Zuschauer nicht nur an vergangene Kinderträume von der großen weiten Welt, sondern auch an die wissenschaftliche Tatsache, dass diese Welt vor allem aus Wasser besteht.²³ Das feuchte Element spendet Leben, kann es aber auch zersetzen. In Form des sich in die lebensspendenden Wasserrohre fressenden Rostes symbolisiert es auch Vergänglichkeit. Im „Fluss des Vergessens“ markiert es die Bewegung vom Leben in den Tod; im „Regnenden Aufzug“ die Fahrt von der Oberwelt in die Unterwelt. Auch Regen kennt nur eine Richtung und folgt der Schwerkraft immer nach unten. Derselben Zugkraft folgt Eurydice, als sie zur Wasserpumpe geht, um ihren Durst zu löschen. An diesem Ort trifft sie bereits vor ihrem Tod auf den Herrscher der Unterwelt, der hier als „Nasty Interesting Man“ auftritt:

²² Unter „Notes“ bemerkt die Autorin darüber hinaus: „The underworld should resemble the world of Alice in Wonderland more than it resembles Hades.“ Vgl. ebd., S. 5.

²³ Vgl. auch Orpheus, wie er Eurydice auf dem Globus sucht: „He fingers a glow-in-the-dark globe, looking for her. Ebd., S. 45.

She drinks water from the water pump.

The Nasty Interesting Man, wearing a trench coat, appears and sees Eurydice cupping her hands full of water. (E 17 f.)

Bereits der Mythos etabliert das Wassermotiv in Verbindung mit Eurydice. Ruhl knüpft an dem Punkt der Geschichte an, als sich Eurydice mit ihren Freundinnen von ihrem Geliebten entfernt: „Denn während die junge Frau sich im Grase ergeht, von der Schar der Najaden begleitet, Stürzt sie und stirbt, in die Ferse vom Zahn einer Schlange gebissen“, schreibt Ovid.²⁴ Eurydice „ergeht sich“, das heißt, sie empfindet Lust, während sie sich im Gras aufhält.²⁵ Im Kreise ihrer Artgenossen ist sie in ihrem Element, und dieses Element ist bei den nymphenähnlichen Najaden²⁶ das Wasser. Eurydice ist in der Stunde ihres Todes in ihrem Element. Wasser bestimmt ihre Identität. Im feuchten Gras ist sie, was sie wirklich ist, Subjekt, nicht Objekt von Orpheus' Liebe. Auch Ruhls Eurydice verlässt ihren Geliebten, um die Nähe des Wassers zu suchen. Als Grund nennt sie Durst, weil ihr warm ist: „I was thirsty“ (E 19). Eurydice scheint in der sexuell aufgeladenen Situation – sie tanzen, singen, trinken – keine Lust auf ihren Mann zu empfinden und verlässt ihre eigene Hochzeit noch vor der Hochzeitsnacht. Draußen trifft sie auf den Nasty Interesting Man, der auf die im Mythos angelegte Verführung durch den Imker Gott Aristaeus verweist.²⁷ In Ruhls Umschrift hingegen artikuliert Eurydice ihre ungestillte Sehnsucht als Suche nach dem Tod. Ihre Todessehnsucht kommt als körperlicher Impuls in ihrem Durst zum Ausdruck, aber auch als bewusste Entscheidung, den Ehemann zu verlassen und dem Vater in den Tod zu folgen.

²⁴ Ovid, *Metamorphosen*, 10. Buch, S. 315, Zeilen 8-10.

²⁵ Der deutsche Duden nennt „lustwandeln“ als Synonym für „sich ergehen“.

²⁶ Bei Vergil sind es „Nymphen“ bzw. „Dryaden“. Vgl. Vergil, *Georgica*, S. 137.

²⁷ Vgl. ebd. oder Fußnote 15.

Der Wasserpumpen-Szene geht ein Monolog voraus, in dem Eurydices verstorbener Vater den Brief vorliest, den er seiner Tochter anlässlich ihrer Hochzeit geschrieben hat und dann „wegschickt“: „He drops the letter as though into a mail-slot. It falls on the ground“ (E 16). Der „Man“ findet den von Eurydice übersehenen Brief des Vaters ebenfalls bei der Wasserpumpe: „*She exits. He sits by the water pump. He notices a letter on the ground. He picks it up and reads it. / MAN. (to himself) Dear Eurydice. / Musty dripping sounds*“ (E 18). Die Signifikanz des Wassers als Verbindungselement zwischen oben und unten, Lebenden und Toten wird zusätzlich durch die Tropfgeräusche auditiv verstärkt, so dass der Eindruck entsteht, der tote Vater würde sich zu Wort melden. Die Briefe in *Eurydice* werden auf theatrale Weise von unten nach oben und von oben nach unten transportiert und fungieren damit als Metapher für die Transposition eines Inhalts von einem Zeichensystem in das andere. Und dieser Transfer verläuft über die Wasserwege.

Die Motive Durst, Wasser, Verführung, Tropfgeräusche, Brief und Hades²⁸ werden erneut aufgenommen und szenisch verknüpft, als Eurydice im „Interesting Apartment“ ankommt. Der Wohnsitz des („Nasty“)²⁹ „Interesting Man“ befindet sich „very high up“ (E 22), die Höhe lässt Eurydice schwindeln: „I feel a little faint“ (ebd.). Das Apartment wird als „a giant loft space with no furniture“ (ebd.) umschrieben. Der hochgelegene leere Raum in Kombination mit Eurydices Unwohlsein legt die Interpretation nahe, dass Eurydice bereits im Sterben liegt, während das möbellose Apartment eine Art Vorhof zum Hades oder zum Himmel darstellt, wenn man die Szenerie im Kontext einer modernen christlichen Symbolik liest. Damit entspräche das Wasser

²⁸ Hades bezeichnet sowohl das Totenreich als auch seinen Herrscher.

²⁹ Das erste Epithet wird in dieser Szene weggelassen und sogar auf ein einfaches „Man“ reduziert, wohl auch um die verführerische Kraft zu betonen, die von dem Mann auf Eurydice ausgeht.

aus der Wasserpumpe dem Schlangengift. Ein intertextueller Bezug stellt die Verbindung zum Schlangenbiss aus dem Mythos her:

MAN. Eurydice. I'm not interesting, but I'm strong. You could teach me to be interesting. I would listen. Orpheus is too busy listening to his own thoughts. There's music in his head. Try to pluck the music out and it bites you. I'll bet you had an interesting thought today, for instance.

She tilts her head to the side, quizzical.

I bet you're always having them, the way you tilt your head to the side and stare...

She jerks her head back up.

Musty dripping sounds. (E 24)

Der Mann beschreibt den Schlangenbiss als Rache der „Musik“, die pars pro toto für Orpheus steht. Die Replik des Mannes/Lords nimmt den eingangs etablierten Diskurs über das Denken und die Musik wieder auf. Wenn Eurydice versuchte, die Musik aus Orpheus' Kopf zu reißen, würde die Musik „zurückbeißen“. Gleichzeitig erkennt der Mann Eurydices „interessante Gedanken“ an und stellt sich durch diesen intratextuellen Bezug symbolisch in Konkurrenz zum Gemahl, der ihr gerade noch das Denken abgesprochen hat. In diesem Moment sind auch die „*Musty dripping sounds*“ (E 24) wieder zu hören, die die Stimme des Vaters auf der auditiven Ebene repräsentieren. Damit wird auf der theatralischen Zeichenebene der Nasty Interesting Mann nicht nur mit Orpheus, sondern auch mit dem toten Vater verknüpft.

Die Wasserwege repräsentieren auf der audiovisuellen Ebene die Kommunikationskanäle, die Ober- und Unterwelt miteinander verbinden. Das Wassermotiv taucht auch im Dialog wieder auf, wenn Eurydice – immer noch durstig – nach Wasser verlangt: „Maybe some water“ (E 22). Wasser verbindet die Tochter mit dem Vater, in ihrem Durst kommt der Wunsch nach Kontakt mit dem Vater um Ausdruck. So wird der Brief zum Mittelpunkt von Eurydices Interesse. „So,

where's the letter“, fragt sie gleich. Als ihr der Mann ausweicht, ruft sie ihm hinterher: „So the letter was delivered – here – today?“ (E 23). Und als er sie körperlich bedrängt, ihr den Weg versperrt und sie an die Wand drückt,³⁰ entreißt sie ihm schließlich den Brief mit den Worten „It's his handwriting!“ (E 25) und flüchtet zur Treppe: „She runs, trips and pitches down the stairs, holding her letter. She follows the letter down down down... Blackout. A clatter. Strange sounds – xylophones, brass bands, sounds of falling, sounds of vertigo, sounds of breathing“ (E 25). Eurydice folgt dem Brief, der Stimme des Vaters, ins Totenreich. Der Brief ist ihr wichtiger als die Hochzeit, ihre Sehnsucht nach dem Vater stärker als die nach dem Gemahl.

Die Umschrift deutet Eurydices Unfall zu einem latenten Sterbewunsch um. Das Wasser wird zum Gift, das Eurydice nicht von einer Schlange zugefügt wird, sondern das sie sich freiwillig zuführt. Damit symbolisiert das Apartment die erste Station im Sterbeprozess. Ruhl greift das Motiv der sexuellen Lust auf, das im Mythos angelegt ist. Sie verbindet Todessehnsucht und Lust und legt nahe, dass sich Eurydice auf die sexuelle Spannung einlässt und metaphorisch gesehen einen 'Höhe-Punkt' oder einen 'Petit Mort' erlebt, bevor sie ins Totenreich übersetzt. Die Grenzen zwischen dem Reich der Lebenden und Toten sind in *Eurydice* verflüssigt und machen das Durchdringen von Botschaften möglich.

AUSRINNEN

In Jelineks *Schatten* (*Eurydice sagt*) tritt das Wassermotiv auf der Textebene nur indirekt in Erscheinung. Es wird durch Verbformen aufgerufen, die Flüssigkeiten charakterisieren; am konkretesten durch das Verb „rinnen“: „Da rinnt etwas, vielleicht werde ich nicht mehr am Herd und mehr an meinem frisch angefangenen Manuskript arbeiten können, das vorhin noch so glatt

³⁰ Vgl. E 23 und 25.

aus mir hervorgekommen ist“ (SCH 2). Der Schreibvorgang wird als einfach verlaufende Geburt visualisiert, die die Sprecherin in der traditionellen Frauenrolle verankert. Eine trügerische Harmonie, wie die abschließende ironische Einschätzung verrät: „Ja. Vielleicht ging alles zu glatt“ (ebd.). Der Frau ist ihre Stelle am Herd vorgeschrieben, Schriftstellerin sein gehört nicht ins Stellenprofil. Zuerst kommt der „Herd“ und dann das „Manuskript“. Das „und“ beschreibt die patriarchale Hierarchisierung der Mehrfachfunktionen der Frau als Ehefrau, Mutter „und“ erst dann als Schriftstellerin. Mit dem Eintritt des Giftes beginnt die Ichfigur auszurinnen. Im Bild des „Ausrinnens“ werden Sterben und Schreiben semantisch gleichgesetzt:

Ich schreibe, wenn interessiert. Wissen Sie, das geht so: Aus meinem Rohr tritt Flüssigkeit aus, es fließt auf ein weißes Papier, ich rinne aus. Mein Gehen, es ist gestoppt, meine gefestigte Existenz wird irgendwie locker, es kommt mir vor, als würde ich von mir selber fortschlenkern, als hätte ich keine Gelenke mehr, als hätte auch mein Bewußtsein keine mehr, keine Scharniere, in denen es sich bewegen könnte: ich kann nicht, was ich mir wünsche, und ich wünsche mir, was ich nicht kann: Schreiben. (SCH 2)

Während sie ausrinnt, schreibt die Ichfrau ihre Geschichte, *herstory*:³¹ „Mein Schreiben, das rinnt wohl auch, so empfinde ich es, wissen Sie, mein Mann hingegen singt. Auf seinem Soundtrack eilt er dahin. Das hat ihn berühmt gemacht. Bevor er zu singen begonnen hat, war die Stille etwas Großes, etwas Heiliges, jetzt gibt es sie nicht mehr, mit seiner Stimme hat er die Stille durchdrungen und sie vernichtet. Ich bin stiller geblieben“ (SCH 2). In der patriarchalen Gesellschaft wird *ihr* das stille „rinnen“ zugeschrieben, ihm das laute öffentliche Singen, mit dem er die Geschichte als *his story* produziert: „Sein Rohr geht, sein Mythos ist schon

³¹ Vgl. Definition „Herstory“, Fußnote 8.

geschaffen, der kann nicht mehr zerstört werden, er kann sich selbst zerstören, aber zerstört werden kann er nicht mehr, er tutet aus allen Rohren, der Sänger, er wird gleich etwas singen, er wird mit seiner Gruppe etwas singen, aber auch allein, niemand, der so ein junger Mann ist, hat schließlich keine Band“ (ebd.). Der Sänger hat bei der Produktion seiner Geschichte die volle Unterstützung der „Gruppe“, die meist auch aus Männern besteht. Der Macht der männlichen Mythenbildung setzt die schreibende Ichfigur eine auslaufende Rohrfeder entgegen: „Mein Rohr leckt, seins aber auch“ (ebd.). Ihre Geschichte „leckt“ aus dem schwer kontrollierbaren antiken Schreibgerät. Im „Defekt“ liegt ihre Chance, denn auch seine medialen Wege sind nicht mehr voll funktionstüchtig. Das leckende Rohr verweist wie Ruhls „rusty pipes“ auf die Verschleißerscheinungen herkömmlicher Kommunikationswege. Beim „Rinnen“ und „Lecken“ konstituieren sich Zeichen, die sich *nicht mehr* als Schrift manifestieren. *Her story* ist die Tintenlache auf dem weißen Papier bzw. ein „Schatten“:

Dort, wo ich war, bin ich nicht mehr. Etwas bewegt sich über das Gras, das keine Spur zeigt, kein Halm bewegt sich, der Wind macht sich los, aber er trifft mich nicht mehr, bin das etwas ich? Mein Schicksal und meine Lebensweise werden sich ändern, es wird keine Spur mehr von mir geben, mein Saft wird nutzlos aus dem Federrohr rinnen, ich werde glauben, mich gehäutet zu haben, und auf einmal werde ich selbst meine abgeworfene Haut sein. Schatten. (SCH 22)

Der Schatten hinterlässt im Schattenreich keine Spuren. Seine Zeichen verfolgen keinen Zweck, bedeuten nichts mehr. Die Schattenexistenz ist nichtig im Vergleich zum berühmten Sänger, der sich im Rampenlicht bewegt: „bitte, ich bin ja nur ein Nymphchen, ich bin ja ein Nichts dagegen, versuche halt auch, ein wenig zu schreiben...“ (SCH 5). Als Schatten distanziert sich die Ichfigur kritisch von dem mythischen Eurydike-Bild und allem, was es charakterisiert: „Man wird ja

jedesmal eine andre, die vielleicht geliebt wird, auch wenn die Mutter eine Nymphomanin, äh, eine Nympe ist, zumindest ich soll ja auch eine sein. Ich merke davon aber nichts“ (SCH 18). Die Gleichsetzung von „Nympe“ und „Nymphomanin“ verweist auf die sexistische Ableitung von griechisch *nymphē*, was „Braut“, „junge Frau“, oder „heiratsfähiges Mädchen“³² bedeutet. Die Erzählerin grenzt sich von ihrer Herkunft als Nympe ab und verwehrt sich damit auch der sexistischen Zuschreibung als sexuell überaktive Frau. Jelineks Eurydike empfindet sogar „diese extreme Empfindung von Unlust“ (SCH 7), die sich auch auf ihr eigenes Sterben bezieht: „Reaktion auf mein Verschwinden in jedem Fall Unlust, in erster Linie bei mir, aber der Sänger tut so, als wäre er der Beraubtere!, dabei fehlt mir bloß mein ganzes Leben!, aber er ist der Beraubtere!“ (SCH 14). „Unlust“ wird zum Kommentar auf eine omnipräsente Orphizentrische Perspektive, die den Protagonisten zum tragischen Helden erklärt und zum Subjekt aller Emotionen und dramaturgischen Motivationen. Das pejorative Bild der „Nympe/omanin wird schließlich auf die Mädchen, die Fans, projiziert, die den Sänger umgeben:

Diese kleinen Hockpisserrinnen, Breitpisserrinnen, öffnen sich unten, öffnen sich oben, können es gar nicht erwarten, sich zu öffnen. Hätten gern noch mehr Öffnungen, damit sie ganz offen und bereit sein können. Platzen schon schreiend aus ihrem kindlichen In-den-Tag-Hineinleben hinaus, platzen mit sich in jeden Raum hinein, die Junge wird ja ständig neu eröffnet, sie klaffen weit auf, wenn der Sänger, angeheizt von andren Kehlen, andren Scharfmachern, auf die Bühne federt und ein paar Riffe, äh, Riffs wegrißt. Er sagt, er fürchte sich so vor den Mädeln. Sie reißen ihm die Scheiße raus vor Angst. Reißen sich dann selber noch viel weiter auf. Was da alles rauskommt! Was soll schon drinnen sein in diesen kleinen Körperlein? Wer will das sehen? Wer will das schon sehen, wen sie ihre Wünsche mit sich unterstreichen, wenn ihre Körper gierig nach allem klaffen, von dem sie gar nicht wissen, was es ist? (SCH 5)

³² Vgl. <https://de.wikipedia.org/wiki/Nympe> (25.04.2017).

Im Bild von den nymphomanischen Mädchen ist die weibliche „Öffnung“ grotesk vergrößert. Im Gegensatz zu der ausrinnenden Ichfigur stehen die Mädchen, die ihre Öffnung gewaltsam aufreißen und ihre weiblichen Körperflüssigkeiten absichtlich herauspressen. Aus ihren „Öffnungen“ kommen wasserähnliche klare Flüssigkeiten wie Harn, Tränen, und Schweiß. Wässrige Flüssigkeiten werden zum Merkmal von jungen Frauen, deren Körper nichts als bedeutungslose Körperflüssigkeiten produziert:

Unbewegte Gesichter und loskreisch, rote, unwillkürlich verzogene, schweiß- und tränenüberströmte Gesichter mit nichts dahinter, es spritzt aus Nasen, Mündern und Augen, kreisch kreisch kreisch! Da setzt es Fontänen! Ja, vollkommen neutral, unbewegte Gesichter, und dabei doch verzerrt, verzogen, ohne was dahinter, und kreisch kreisch kreisch! Körper in höchster Bergnot! Bis das Bett naß wird. Ihr Schmuckkästchen nassen sie selbst, die Liebe macht naß, sie zündeln an sich selbst und löschen sich, und dazu schreien sie, schreien schreien schreien. (SCH 6)

Das Zerrbild ist Kritik an einer „schamlose[n] Vermarktung der Popmusik“ und einer „körperliche[n] Sexschau“, die „den ewigen Sieg der Gewalt im Verhältnis Mann-Frau fördert.“³³ Dieser „Sieg“ markiert den Objekt-Status der Mädchen. Sie sind weder sinnvoll handelnde noch aussagefähige Subjekte. So werden die Mädchen als die „naßhosiigen Kreischerinnen“ (SCH 29) oder „Brüllende[n] kleine[n] Pisserinnen“ (SCH 38) bzw. „Pissmädel“ oder „Pissnelken“ (SCH 44) bezeichnet, „denen die alle halt zujubeln, kreisch kreisch kreisch!, beste Großraum-Disco-Wumme!“ (SCH 13). Die versammelten Eurydiken werden als prototypische junge weibliche Fans umschrieben, die nur nichtssagenden Ausfluss produzieren. „[Aber] das, was aus ihren Mündern quillt, gleich einem reißenden Strom, Kreisch!

³³ Vgl. Ute Nyssen, „‘Keinort’ zu *Schatten (Eurydike sagt)* von Elfriede Jelinek“, in: *Sprache im technischen Zeitalter*, Heft 213, Köln: Böhlau, 2015, S. 94-106, hier S. 99.

Kreisch!“ (SCH 39). Der Wortschwall ist auf Comicsprache verdichtet, was die Mädchen auf Schablonen reduziert,³⁴ „[d]abei ist nichts in ihnen. Diese Mädchen verkörpern das Nichts, denn sie haben nichts als ihre Körperchen. Sie schaffen nichts, sie himmeln den Schaffner, den Schaffer an, sie himmeln an, selber nichts als das Nichts, das trotzdem herauswill, wer versteht? Ich nicht“ (SCH 6). Die Ichfigur erklärt den Körper zum Signifikanten für ein Ich, das in den Mädchen nicht vorhanden ist. Diesen das Ich bezeichnenden Körper hat die Ichfigur bereits abgelegt: „Da ist etwas in mich eingedrungen und hat mich aus mir hinausgeworfen“ (SCH 3).

Wie bereits in Ruhls *Eurydice* „schimmert in *Schatten* ganz blass noch der Paragone zwischen Musik und Wort durch, der ‘Wettstreit der Künste’“.³⁵ Das Alter Ego von Jelinek macht kein Hehl daraus, dass Eurydike und Orpheus ein „konkurrierendes Künstlerpaar“³⁶ sind. Ihre Selbstdenunziation als Schriftstellerin ist rhetorischer Natur und dient der Kritik am überlieferten Eurydike-Bild. Die Ichfigur erniedrigt zwar ihr eigenes Schreiben, doch im Gegensatz zu den überzeichneten Eurydiken „sagt“ sie tatsächlich etwas. In Jelineks Umschrift speist sich das Sagen aus der Gewalt, die Eurydike widerfährt. Die Ichfigur stellt eingangs fest, „irgendwas hat sich geöffnet in mir“ (SCH 7), und beschreibt die Wunde, die ihr zugefügt wurde, als neue Öffnung: „da hat mich was gebissen, ich glaube, eine Schlange, ich sehe die Wunde, sie ist nicht dort, wo sie sonst ist, eine neue Wunde hat sich aufgetan“ (ebd.). Zu der alten „Wunde“, die sich in diesem Kontext nur auf das weibliche Geschlechtsmerkmal beziehen kann, ist die „neue“ Schlangenbisswunde hinzugekommen. Das Ausrinnen beschreibt einen leisen und kaum merklichen Vorgang, der aber eine Spur hinterlässt. Die unklaren Körperflüssigkeiten – der

³⁴ Nyssen zeigt, dass Jelinek die für Comics charakteristische „Methode des Kürzels“ einsetzt, um die Mädchen „maskenhaft, anonym, von nichts gestreift, reglos“ erscheinen zu lassen. Vgl. ebd., S. 100.

³⁵ Ebd., S. 99.

³⁶ Ebd., S. 98.

Begriff „Dreck“ wird später noch als kritischer Werk-Begriff von der Ichfigur eingeführt – sind produktiv. Sie stehen für eine andere Form des Schreibens.

Die Autorin schafft eine Erzählerin, die den Mythos aus der Ich-Perspektive reproduziert, sich ihm aber auch gleichzeitig durch eine neue subjektive Schreibweise entzieht, was es der Autorin erlaubt, sich vom bekannten Plot zu emanzipieren und sich seiner nur gelegentlich durch intertextuelle Bezüge zu bedienen: „Mit Reden und Schreiben setzt sich die Figur radikal ab von der antiken Fabel, deren Verlauf, die *action*, soweit sie Orpheus betrifft (auch sein Name fällt nie) erhalten bleibt.“³⁷ Die „Ichfigur“³⁸ erschreibt sich selbst als Autorin. Dieser Vorgang erstreckt sich über 56 Seiten Monolog und beginnt mit dem Eintritt des Schlangengiftes in den Körper. Die Stimme spricht im Präsens. Interjektionen betonen den Live-Charakter des Sterbevorgangs, ein Paradoxon, das nur in der Theateraufführung, in der Verbindung von Stimme und Text, zum Tragen kommt:

Ich weiß nicht, was gleitet da an mir herunter, nein, es scheint eher von unten zu kommen und sich hinaufzuarbeiten, hat es jetzt die Ferse schon erreicht, das Knie? Etwas Weiches, Dünnes, rinnsalhaft Gleitendes, eigentlich Schmeichelndes. Ja, jetzt! Da dringt etwas ein, tut weh, irgendwas hat sich geöffnet in mir, was war das, ich bin ganz offen zu Ihnen: Ich weiß es nicht. Es ist in mich hineingeglitten, mir wird heiß, Moment, habe das Gefühl, ich muß etwas Ballast abwerfen, Kleidung?
(SCH 2)

Das Sterben wird wie ein gleichzeitiges Eindringen und Auslaufen von Flüssigkeiten beschrieben. Gift dringt ein, steigt auf, andere nicht weiter definierte Körpersekrete treten aus,

³⁷ Ebd., S. 94.

³⁸ Ich verwende den von Nyssen geprägten Begriff „Ichfigur“ anstelle von Ich-Erzählerin, weil es den theatralischen Kontext reflektiert. Die Ichfigur erzählt nicht, sondern entwickelt eine andere Figurenrede für die postdramatische Bühne.

laufen hinab. Weitere Verben setzen das Eindringen des Giftes mit den Sexualakt gleich. Etwas „rinnsalhaft Gleitendes, eigentlich Schmeichelndes“ wird notiert, das in sie „eindringt“ und „wehtut“ und Assoziationen mit Entjungferung aber auch Vergewaltigung hervorrufen.

Mit dem Beginn des Sterbeprozesses verlässt die Ichfigur die materielle Ebene und damit auch den Signifikationsprozess, der auf materiellen Bezeichnungen – Wort, Bild, Gegenstand – beruht.³⁹ Sie wird selbst zu einem monologisierenden Redefluss, der wie der Styx „ausblutet“: „dieser Fluß blutet aus, aber bis zu uns dringt das Blut nicht“ (SCH 44). Das Zeichen, das der Fluss produziert, kommt nicht im Schattenreich an: „das Wasser ist erstaunlicherweise ganz klar, vielleicht weil es immer unter Schatten leben darf? Oder das Wasser muß eine Art Selbstreinigungsprogramm haben, ein Virenschutzprogramm, eine Firewall, in dieses Wasser kommt nichts rein, nur die Toten kommen hier an, sie kommen an, aber nicht rein, die Toten kommen auf dem Wasserweg. Klar. Wie sonst?“ (SCH 45). Die Zeichen aus der Oberwelt werden „gereinigt“ und müssen daher nicht mehr in ein anderes Zeichensystem übersetzt werden. Der reißende Fluss verflüssigt alle Signifikanten und produziert nur noch Ohrgeräusche, die nichts bedeuten: „Das Brüllen des Wassers, an das ich mich so schnell gewöhnt habe, als wäre es immer schon in mir gewesen, ein Tinnitus in meinen Ohren, immer da, nur manchmal kann man ihn ausblenden ...“ (SCH 44). Der Fluss als Grenze zwischen zwei Zeichensystemen wird damit obsolet.

³⁹ Die Begriffe stehen in der Semiotik für die zwei Grundelemente eines Zeichens: der Relation eines Ausdrucks- (Signifikant) und eines Inhaltselements (Signifikat), die durch Kodifizierung einander zugeordnet werden. Für den Bereich der Linguistik beschreibt Ferdinand de Saussure den Signifikant als ein Lautbild, das durch Konventionalisierung im Gedächtnis gespeichert und abgerufen wird. Das auch so genannte Bezeichnende – Vermittler des Bezeichneten – ist zunächst ein Signal von materieller Substanz (ein Wort, ein Bild, ein Gegenstand). Vgl. Ferdinand de Saussure, *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*, Berlin: de Gruyter, 1967, S. 77.

ÜBERSETZEN/ÜBER-SETZEN

Der mit „Second Movement“ übertitelte zweite Akt schildert Eurydices Ankunft und Aufenthalt in der Unterwelt. Der in der Welt zurückgelassene Orpheus ist damit größtenteils aus der Handlung herausgeschrieben. Er tritt nur in sechs kurzen Zwischenszenen in Erscheinung, in denen er seiner Geliebten einen Brief zu schreiben versucht. Der von Eurydice etablierte Diskurs über Sprache und Literatur tritt damit textlich und szenisch in den Vordergrund. Nach dem tödlichen Sturz muss Eurydice durch den Todesfluss schwimmen, um ins Totenreich zu kommen. Der „stygische Strom“ bei Ovid⁴⁰ bzw. „Styx“ oder „Stygische[r] Nachen“ bei Vergil⁴¹ – erscheint im *Eurydice*-Bühnenbild als „Fluss des Vergessens“, der zunächst nicht konkret auf der Bühne sichtbar, dafür aber umso hörbarer ist: „Strange watery noises. Drip, drip, drip“ (E 26). Eurydices „nasse“ Ankunft im Totenreich wird ebenfalls durch Tropfgeräusche angekündigt:

The sound of three drops of water hitting a pond.

LITTLE STONE. Oh, look,

she is coming into the land of the dead now.

[...]

The sound of an elevator ding.

An elevator door opens.

Inside the elevator, it is raining.

Eurydice gets rained on inside the elevator.

She carries a suitcase and an umbrella.

She is dressed in the kind of 1930s suit that women wore when they eloped.

⁴⁰ Ovid, *Metamorphosen*, S. 315, Zeile 13.

⁴¹ Vergil, *Georgica*, S. 139, Zeile 480 und S. 141, Zeile 506.

She looks bewildered. (E 26 f.)

Der Totenfluss, der Eurydice ins Totenreich transportiert, wird im „raining elevator“ mit theatralischen Mitteln abstrahiert. Diese Bewegung geht jedoch mit dem Vergessen der Ausgangssprache einher. Mit dem Körper lässt Eurydice auch das weltliche Zeichensystem hinter sich, sie „vergisst“ alle Bezeichnungen: „When I got through the cold / they made me swim in a river / and I forgot his name. / I forgot all the names. / I know his name starts with my mouth / shaped like a ball of twine –/ Oar – oar. / I forget“, berichtet Eurydice bei ihrer Ankunft (E 28). Als Eurydice zu sprechen versucht, bringt sie nur noch ein summendes Geräusch hervor, das weder sie noch das Publikum versteht.

She walks towards the audience and opens her mouth, trying to speak.

There is a great humming noise.

She closes her mouth.

The humming noise stops.

*She opens her mouth for the second time,
attempting to tell her story to the audience.*

There is a great humming noise.

She closes her mouth – the humming noise stops.

She has a tantrum of despair. (E 27)

Mit Eurydices Übertritt der Grenze zwischen der Welt der Lebenden und dem Totenreich Hades kommt die Metapher der „Übersetzung“ im doppelten Sinne zum Tragen: einerseits als konkretes Übersetzen über einen Fluss und andererseits als abstrakter Transfer von einem Zeichensystem in ein anderes. Mit dem Körper lässt Eurydice auch das weltliche Zeichensystem hinter sich und

wird mit einer Fremdsprache konfrontiert. Der Chor der Steine übernimmt bei dieser Transposition die Rolle des Dolmetschers:

STONES. Eurydice wants to speak to you. But she can't speak your language anymore. She talks in the language of dead people now.

LITTLE STONE. It's a very quiet language.

LOUD STONE. Like if the pores in your face opened up and talked. (E 27)

Auch als Eurydices Vater auftaucht und sie ihn weder erkennt noch versteht, was er sagt, helfen die Steine aus: „She doesn't understand you. She's dead now too. / You have to speak in the language of stones“ (E 30). Eurydice weiß nicht, dass ihr Vater die Sprache der Lebenden noch nicht vergessen hat, wie er in seinem ersten Monolog verrät, als er den Brief an seine Tochter verfasst: „Also, I am one of the few dead people who still remembers how to read and write. That's a secret. If anyone finds out, they might dip me in the River again“ (E 15).

Die „language of the stones“ wird als nicht-literarisches Zeichensystem dargestellt, als eine vom Körper generierte „leise“ Stimme, und verweist damit auf das audiovisuelle Zeichensystem des Theaters, auf den Körper des Akteurs, Stimme, Raum und Klang als theatralische Signifikanten, die über den Text hinausgehende weitere Bedeutungsebenen eröffnen. Bedeutung entsteht im literarisch-theatralischen Zeichensystem nicht nur auf der Ebene des Textes. Der Vater beschreibt im anschließenden Dialog den Signifikationsprozess als visuellen Vorgang des Be-deutens, bei dem mit einem arbiträren Zeichen auf einen konkreten Gegenstand verwiesen wird. Dabei kommt der Erinnerung eine zentrale Rolle zu. Bedeutung entsteht erst durch die Erinnerung an diesen Verweis, der die Verbindung zwischen dem Gegenstand und einem willkürlichen und per se unbedeutenden Zeichen schafft. Die Erinnerung wird durch die Namen

aufgerufen: „the names make you remember“ (E 31), sagt der allwissende Chor der Steine, „[w]e told you how it works!“ (E 64). Sprachverlust ist das Vergessen dieser Verbindung. So wie der Sprachverlust mit dem Übersetzen über den „Fluss des Vergessens“ repräsentiert wird, wird auch das Wiedererinnern in *Eurydice* an das zentrale Wassermotiv geknüpft. Die Dramatikerin Ruhl wählt hierfür erneut die Metapher des Regens, der das wegfließende Wasser im Klima-Kreislauf auf die Erde zurücktropfen lässt:

FATHER. One day it would not stop raining.
I heard your name inside the rain – somewhere
Between the drops – I saw falling letters. Each letter of your name – I began to translate.
E – I remembered elephants. U – I remembered ulcers and under. R – I remembered
reindeers. I saw them putting their black noses into snow. Y – youth and yellow. D –
dog, dig, daughter, day. Time poured into my head. The days for the week. Hours,
months... (E 31)

Ruhl zeigt, dass Signifikation ein gestischer Vorgang ist und bedient sich des theatralischen Zeichensystems, um diese verborgene Bedeutungsebene sichtbar und hörbar zu machen. Bezeichnung macht das verborgene Bild sichtbar, das hinter dem Zeichen liegt und vergessen wurde. Sprache entsteht durch die Beschriftung des Bedeuteten. Erst der physikalische Vorgang des Schreibens manifestiert die Bedeutung auf der konkreten Ebene und macht sie durch Lesen reproduzierbar. Lesen wird zum Übersetzungsakt, bei dem ein vermeintlich arbiträres literarisches Zeichen in das konkrete Abbild eines Gegenstands übersetzt wird. Das Bedeutete manifestiert sich beim Lesen als Bild; beim leisen Lesen im Kopf, beim lauten Lesen durch den Klang als Projektionen in den Raum. Im Aussprechen der einzelnen Buchstaben und Worte werden die Bilder evoziert. Das laute Lesen beschwört den bedeutenden Gleichklang einer

verborgenen Onomatopoetik und verortet die Bilder durch Rhythmus in der Zeit. Doch Eurydice kann sich nicht erinnern. Zeichen und Bilder entsprechen sich nicht mehr, bleiben bedeutungslos: „The tree talks so beautifully“ (E 31), antwortet sie, denn sie erkennt ihren Vater nicht, nicht einmal ihr eigener Name löst die Erinnerung an ihr früheres Selbst aus. Sie hat vergessen, wer sie ist. Erst als Orpheus' Brief in der Unterwelt ankommt, kommt auch die schmerzliche Erinnerung an ihre nicht vorhandene Geschichte zurück:

Eurydice wipes the dirt off the letter.

She opens it.

She scrutinizes it.

She does not know how to read it.

She puts it on the ground, takes off her shoes,

stands on the letter, and shuts her eyes.

She thinks, without language for the thought,

the melody: There's no place like home ... (E 37 f.)

Die Regieanweisung beschreibt einen gescheiterten Leseversuch. Ihrer Denkfähigkeit entledigt, versucht Eurydice mit dem Körper eine sinnliche Verbindung zu Orpheus' Zeichensystem, der Musik, herzustellen. Seine Botschaft besteht aus einer Melodie, die sie „ohne Sprache für den Gedanken“ empfängt. Die Textstelle referiert damit auf den Anfangsdiskurs, als Orpheus behauptet, er könne über Musik nachdenken und Eurydice dagegenhält, dass Musik nicht „denkbar“, sondern nur hörbar sei (vgl. E 10). Der Song von Perry Como, „There's No Place Like Home for the Holidays“ aus dem Jahr 1954, verweist auf die Eröffnungsszene, in der die Protagonisten im 50er Jahre Badeoutfit auftreten. Damit wird erneut das traditionelle Rollenverständnis einer Zeit aufgerufen, in der die Frau auf ihre Rolle als Hausfrau, Ehefrau und

Mutter reduziert wurde. Eurydice kann Orpheus' Botschaft zwar kognitiv wahrnehmen, jedoch nicht deuten. Dazu muss der Vater den Brief erst „übersetzen“:

FATHER. [...] It's addressed to Eurydice. That's you.

EURYDICE. That's you.

FATHER. You.

It says: I love you.

EURYDICE. I love you?

FATHER. It's like your tree.

EURYDICE. Tall?

The father considers.

EURYDICE. Green?

FATHER. It's like sitting in the shade.

EURYDICE. Oh.

FATHER. It's like sitting in the shade with no clothes on.

EURYDICE. Oh! – yes.

FATHER. (*reading*). I'm going to find you. I play the saddest music –

EURYDICE. Music?

He whistles a note. (E 37 f.)

Der Vater überträgt Orpheus' Worte in Eurydices neues, aber bisher noch eingeschränktes Zeichensystem. In diesem Zeichensystem ist der Vater der Baum, in dessen schützenden Schatten sie als Kind gesessen hat.⁴² Als der Vater den Namen des Absenders ausspricht, kommt die schmerzliche Erinnerung schließlich zurück:

⁴² Der Vater vergleicht sich selbst mit einem Baum, damit seine Tochter in wiedererkennt: „When you were alive, I was your tree.“ E 30.

EURYDICE. That word!

It's like – I can't breathe.

Orpheus! My husband.

Eurydice looks at her father.

She recognizes him. (E 38)

Eurydices Erinnerung an Orpheus ist unmittelbar an das Todeserlebnis geknüpft, das in der Umschrift nicht als physischer Tod, sondern als Sprachverlust geschildert wird. Der letzte Atemzug steht stellvertretend für das letzte Wort, das sie gesprochen hat. Mit der Sprache hat Eurydice nicht nur ihren Körper, sondern auch die traditionelle Frauenrolle abgelegt, in die sie Orpheus zwingen wollte. Die Erinnerungen bringen auch die Zuschreibungen zurück, was auf der szenischen Ebene durch den „String Room“ veranschaulicht wird, den der Vater für seine Tochter baut:

The father creates a room out of string for Eurydice.

He makes four walls and a door out of string.

Time passes.

It takes time to build a room out string. (E 34)

Der Vater, der durch den absurden Besitz von „Saiten“⁴³ orphische Merkmale erhält, wird zur Projektionsfläche für die Auseinandersetzung Eurydices mit ihrer zugeschriebenen Rolle als Ehefrau und Tochter. Diese Auseinandersetzung wird mit dem theatralischen Mittel des performativen Reenactments⁴⁴ dargestellt. Dabei werden Szenen aus der Kindheit nachgespielt

⁴³ Die Gitarrensaite als Ehering symbolisiert die Bindung Eurydices durch die Musik.

⁴⁴ Zur Definition von „Reenactment“ als theatralische Praxis: Vgl. Joy Kristin Kalu, *Ästhetik der Wiederholung. Die US-amerikanische Neo-Avantgarde und ihre Performances*. Bielefeld: Transcript, 2013 sowie Jens Roselt

und wiederholt, etwa wenn die Regieanweisungen vorgeben, dass Eurydice „Himmel und Hölle“ spielt (vgl. E 34) oder Vater und Tochter eine Abschiedsszene mimen, die das traditionelle Geschlechterverhältnis reproduziert: „*The Father leaves for work. / He takes his briefcase. / He waves to Eurydice. / She waves back. / She is alone in the string room. / She touches the string*“ (E 48) – Familienszenen, die man aus amerikanischen Filmen der 1950er Jahre kennt. Der Sprachunterricht im String Room, der im Mittelpunkt des zweiten Akts steht, beschreibt Eurydices Versuch eine Identität außerhalb der Zuschreibungen zu finden, die sich im Körper festgesetzt haben und auf der Handlungsebene einer Art Wiederholungszwang unterliegen. Diese Befreiung ist nur auf der sprachlichen Ebene möglich. Die Rekonstruktion einer neuen Identität ist an die Konstruktion einer eigenen Sprache gebunden bzw. an die Aneignung der Sprache durch Übersetzung ins eigene Zeichensystem.

Time shifts. Drops of water.

Eurydice and her father in the string room.

EURYDICE. Teach me another.

FATHER. Ostracize.

EURYDICE. What does it mean?

FATHER. To exclude. The Greeks decided who to banish. They wrote the name of the banished person on a white piece of pottery called ostrakon.

EURYDICE. Ostrakon.

Another.

FATHER. Peripatetic. From the Greek. It means to walk slowly, speaking of weighty matters, in bar feet.

EURYDICE. Peripatetic: a learned fruit, wandering through the snow. Another. (E 41)

und Ulf Otto (Hg.): *Theater als Zeitmaschine: Zur performativen Praxis des Reenactments*, Bielefeld: Transcript, 2012.

Der Vater präsentiert Worte aus seiner Muttersprache Griechisch und übersetzt sie ins Englische. Die Szene zeigt, dass Muttersprache und Fremdsprache relative Begriffe sind und jedes Wort aus einer bestimmten Perspektive als ein „Fremd-Wort“ erscheinen und in ein gleichsprachiges Synonym oder in einen entsprechenden fremdsprachigen Begriff übertragen werden kann. Eurydice stellt die binäre Konstruktion von Ursprungs- und Zielsprache grundsätzlich in Frage und überträgt jedes vom Vater vorgeschlagene Wort in Wörter, die nur für sie signifikant sind. Auf diese Weise konstituiert sie mit ihren eigenen Worten eine Umschreibung, die einem Wort weitere Bedeutungen abgewinnt. Aus „Langsam laufen und barfuß über schwere Angelegenheiten sprechen“ wird „eine gelehrte Frucht, die durch den Schnee wandert.“ Mit der Aneignung der Vatersprache entzieht sich Eurydice der patriarchalen Definitionsmacht und schafft durch Übersetzung neue Bedeutungen jenseits konventioneller Zuschreibungen.

JENSEITS BINÄRER SYSTEME: SCHATTEN

Während es in *Eurydice* noch Ausgangs- und Zielsprache gibt sowie Kanäle, die Signifikanten von einem Ort bzw. Zeichensystem in ein anderes transferieren, sind diese dualistischen Strukturen in *Schatten* (*Eurydike sagt*) nicht mehr eindeutig abzugrenzen. Jelineks Ichfigur differenziert zwar zwischen Popwelt mit ihren singenden Popstars und „kreischenden“ Popfans und der „finster[en] Unterwelt“ (SCH 30), doch ist die Demarkationslinie zwischen dem Reich der Lebenden und dem der Toten nicht so eindeutig bestimmt wie in *Eurydice*. Die Totenwelt beherbergt Tote und Untote: „[D]ie Untoten haben noch ihren Körper, schon ewig, ja...“ (SCH 38). Mit den Untoten bezeichnet die Ichfigur allgemein alle mythischen Figuren und konkret die drei, die sie in der Unterwelt antrifft: Den Hund, Hades und seine Frau Persephone: „[D]iese drei halblebendigen Körper“ (SCH 35). Die Ichfigur macht keinen Hehl daraus, dass sie nichts von

diesen „Halbleben“, von „diese[r] Firma Sisyphus und Co.“ (ebd.) hält: „Nichts im Oberstübchen, aber ein Fleisch, wenn man an sich hinunterblickt“ (ebd.). Die Untoten haben noch einen organischen Körper und damit auch immer noch die menschliche Sprache zur Verfügung:

[...] ihre Sprache sagt ihnen, daß ein Organ für den ganzen Körper steht, so wie für Sisyphus ein Stein für die Welt steht, für Ixion sein Rad, für Tantalus die Flut, für die Beliden die Urnen, die sind alle längst wahnsinnig geworden, weil sie als einzige (im Totenreich!) noch einen Körper haben, den sie fleißig bewegen müssen, während wir von nichts bewegt werden können. (SCH 35)

Die Ichfigur beschreibt den Körper als Voraussetzung für den Signifikationsprozess. Als Teil eines Ganzen steht das Organ für den Körper, der Stein oder das Rad für die Welt. Die literarische Sprache produziert unaufhörlich verschiedene Verhältnisse zwischen Signifikaten und Signifikanten, die immer wieder neue Bedeutungen ergeben oder verschieben. Sprachliche Tropen wie die Metonymie oder Synekdoche verweisen auf weitere nicht-wörtliche Bedeutungen eines Signifikanten. Die körperlichen Untoten verfügen über eine räumliche Ausdehnung, die übertragene Bedeutungen möglich macht. Doch gerade diese Transferleistung kann der körperlose Schatten nicht mehr erbringen: „Mein Gehirn hat zu keinen Körperteilen oder innerseelischen Vorgängen ein Übersetzungsprogramm. Wären diese seelischen Vorgänge noch in mir, ich wüßte nicht, wo“ (SCH 43). Somit ergibt die Sprache der Untoten für den Schatten nur „Irr“-Sinn:

Die Sätze der Irren, so sorgfältig sie konstruiert sind, zerstören sich in ihrer Satzbildung schon im Aufbau, es sind selbstzerstörende Sätze, wie Raketenbausätze, Treibsätze, die nie etwas antreiben, selbstzerstörend, sie werde so mühsam aufgebaut von den Irren, aber im Aufbau bauen sie sich schon

wieder ab. Was für eine ideale Müllhalde die Sprache der Wahnsinnigen! [...]“Auch Irre müssen mal Schatten werden. Und dann sprechen auch sie nicht mehr. Selbsterstörend, selbstvernichtend, selbstverrottend, aber konstruiert, diese Sprache, [...] und auch die Erklärungen versteht man nicht, sie wollen so gern aufklären, die Irren, aber die Aufklärung ist so kompliziert wie das, was aufgeklärt werden soll: die Rede. (SCH 47)

Mit den „Irren“ attackiert die Sprecherin hier nicht nur die mythischen Protagonisten, sondern vor allem die Dramatikerzunft mit ihren kanonischen Autoren, von Aristoteles über Lessing bis Goethe, die nach dramaturgischen Regeln „konstruierte Reden“ produzieren, die weder etwas bewirken noch erklären. Der Schatten kann diese Sprache nicht fabrizieren: „wir Schatten [sind] eben keine Irren, die ihre Reden im eigenen Schraubstock dreheln können“ (SCH 47). Der Schatten steht vielmehr im Widerspruch zur konstruierten Rede der Irren: „Ich bin ja Schatten, das ist ein Problem, bin ein Widerwort gegen mich selbst, mich kann es in dieser Form gar nicht geben“ (SCH 48).

Der Schatten hat keine körperliche Form, er bietet weder ein „Darunter“ noch ein „Darüber“, das Orpheus eben noch auf seine Frau projizierte: „Der will das Darunter, das auch modisch ist [...] Er will das Darunter auch. Will er das Darüber? Ja, das will er auch“ (SCH 25). Der anorganische Schatten bietet keine Projektionsfläche für den Bezeichnungsvorgang: „Der Mantel macht was aus mir. Als Schatten kann man ihn leider nicht mehr tragen, er gleitet auf dem Nichts, das ich bin, immer wieder ab“ (SCH 21). Ohne ein „Darunter“ kann die Bezeichnung nicht einmal mehr ein „gleitendes Signifikat“⁴⁵ unterhalb des Signifikanten orten. Ohne Körper kann der Schatten weder eine Bedeutung zu sich selbst oder zwischen den Dingen

⁴⁵ „Es drängt sich also der Gedanke auf, daß das Signifizierte unaufhörlich unter dem Signifikanten gleitet“. Jacques Lacan, *Subversion des Subjekts und Dialektik des Begehrens im Freudschen Unbewussten*, in: ders., *Schriften II*, hg. von Norbert Haas, Olten/Freiburg: Walter, 1975, S. 27 f.

noch eine Bedeutungsverschiebung oder „instabile Bedeutung“ mehr herstellen. Er wird zum „entgleitenden“ Signifikat, das nicht mehr bezeichnet werden kann: „denn ein Schatten schreitet nicht, er geht nicht, er gleitet, nein, auch nicht, er entgleitet, ich weiß nicht, was der Schatten macht“ (SCH 40).

In *Schatten (Eurydike sagt)* wird das dualistische Erkenntnismodell, das der Linguistik, Semiotik und der Psychoanalyse zugrunde liegt, von der Ichfigur in Frage gestellt. Der Schatten macht damit nicht nur die linguistische, sondern auch die psychologische Hermeneutik obsolet: „Sie können gar nichts, sie haben und sind nicht das Unbewußte, denn das würde sich ja am Bewußten messen, eins geht nicht ohne das andre... Keiner von uns Schatten kann zu keinen Bedingungen Objekt des Bewußtseins anderer werden. Nichts, nichts, nichts“ (SCH 41-42). Jelineks Alter Ego lässt keine Gelegenheit aus, Freuds⁴⁶ Psychoanalyse zu unterminieren:

Wir haben keine seelischen Vorgänge mehr, und es interessieren uns auch alle anderen Vorgänge draußen nicht mehr. Waren schon vorher unsere seelischen Vorgänge für uns selbst unbekannt, weil wir sie nicht zur Deckung mit unserem Leben, nicht zu einem Ergebnis bringen konnten, so ergeben wir jetzt das Nichts, es gibt keine Vorgänge mehr, die zur Deckung gebracht werden könnten. Wir bilden eine einzige Schattendecke, und wenn wir einander überlagern, überschneiden, verdecken, so ist da nichts mehr aufzudecken an einem Unbewußten, das wir nicht besitzen. (SCH 33)

Der untiefe Schatten entzieht sich qua Flachheit aller tiefenpsychologischen Deutung: „Wir werden keine unentdeckten Tiefen mehr in uns entdecken, wie wir Tiefe nicht mehr haben. Wir sind flach, endlich flach, weich und flach, zusammengelegt, zerknüllt, weggeworfen,

⁴⁶ Siehe auch die ironische Bemerkung der Autorin/Ich-Figur am Schluss des 56-seitigen Monologs: „Also, zum Mitlesen: / Adelbert von Chamisso: Peter Schlehmls wundersame Geschichte /Sigmund Freud, absolut alles. Das haben Sie dann davon. / Ovid: Metamorphosen“. Vgl. SCHA 57.

ausgestreckt, in die Länge gezogen, eingerollt, alles eins“ (SCH 33). Die Ichfigur spielt mit dem Motiv der Zweidimensionalität in immer wieder neuen Variationen und wird teilweise extrem theatralisch in ihrer Beschreibung des eigenen Todes bzw. der Transformation zum Schatten: „In gestreckter Haltung zu Boden stürzen, und keiner merkt es“ (SCH 25). Schatten ist Oberfläche ohne Tiefe, Fläche ohne Raum, Hülle ohne Inhalt bzw. Haut ohne Körper:

Nichts hält. Das ist ermüdend, daß nichts auf einem hält. Dabei sollte es [das Kleid] mich verdecken, und jetzt bin ich das geschlossene Verdeck, das nichts mehr verbirgt. Muß es auch nicht. Nichts drinnen. Ich bin vollkommen hohl gewesen, und jetzt bin ich auch noch flach. Was bleibt? Ist das Nichts schon das, was bleibt? Mein Schatten, platt wie ein Zitterrochen im Gras? (SCH 20)

Mit der Idee der Fläche korrespondiert auch das Motiv der Kontur: „Alles Überflüssige schneiden wir weg, das braucht ein Schatten nicht. Der braucht eine saubere Kontur. Mein Übermaß, das ich mir selber geschaffen, geht in ein paar Schränke hinein“ (SCH 18). Kleider bezeichnen ein „Übermaß“, gehen über das Maß des Körpers hinaus, machen ihn „übermäßig“. Aus der Perspektive des Schattens ist jedes Zuviel an Masse überflüssig: „Und der Schatten kennt nichts Überflüssiges. Alles total straight“ (SCH 18). Das die eigene Figur nachzeichnende Kleid wird vom Schatten wehmütig vermisst: „ich will Kleider, den Schmuck der Gewänder, die Figur betonend, figurbetonend, hervorstreichend“ (SCH 22). Die Kleider waren schützende Hülle, die das „Darunter“ verbargen: „Damit man diese schönen Umhüllungen sieht, nicht mich Modeverrückte“ (SCH 16). Der zwanghafte Kauf überflüssiger Kleider wird retrospektiv zum Signifikanten einer im Schwinden begriffenen Identität: „Ich kaufe mir etwas, damit ich endlich verschwinden kann. Das ist meine Wahrheit, das Verschwinden ist meine Wahrheit, und unter dem Verschwinden kann ich meine Geschichte zum Vorschein bringen, die eine Geschichte der

Getriebenheit ist, es treibt mich etwas zum Kaufen, das gebe ich zu“ (SCH 16). Erneut spielt die Ichfigur mit der Idee des „Darunter“. „Unter dem Verschwinden“ ist ein Paradox. Es bezeichnet eine Handlung als Ort, indem es ein Verb in eine adverbiale Bestimmung – Präposition mit Nomen – umformt. Das „Verschwinden“ wird mit einer Fläche verglichen, „unter“ der die persönliche Geschichte zum „Vorschein“ kommt, was wieder paradox ist, da etwas, was „darunter“ ist, eben nicht zum Vorschein kommt, sondern verschwindet. Die durch Possessivpronomen als persönliche Güter definierte „meine Wahrheit“ und „meine Geschichte“ werden damit jeweils als „verschwindende“ definiert: Die wahre Geschichte der Eurydike ist eine „verschwindende“. Es ist die Geschichte einer Frau, die sich unter dem durch Kleider bezeichneten Körper zum Verschwinden bringt:

Ich hätte mich am liebsten umgekehrt, umgestülpt, daß man nur mein Äußeres sah und nicht mich. Ich wollte unter der Hülle aus Stoff, aus einem verschiedenartigen Stoff, aus verschiedenartigen Stoffen, verschwinden, und jetzt verschwinde dafür ich im ganzen, also alles von mir! Wer hätte das gedacht?! Daß meine Leidenschaft, mich zu verhüllen, damit man mich darunter nicht sieht, damit man mir verzeiht, aber was?, mich selbst zur Hülle macht. Daß es mich gibt, ohne daß ich etwas überziehen hätte, ohne daß ich etwas überziehen dürfte... (SCH 18)

Der Verlust der Kleidung, die Eurydikes Verschwinden räumlich markierte, führt zur Identitätskrise der Ichfigur. Nur widerwillig verlässt die Ichfigur ihre Hüllen, die sich sowohl auf die Kleider als auch auf den Körper selbst beziehen: „Solange ich ihn trage, den Anzug, kann er mir nicht verlorengehen. Und doch muß ich, als dunkles Etwas, mich früher oder später, eher früher, erheben und die Hülle, diese Hülle, an der ich so gehangen bin, widerwillig alleinlassen“ (SCH 25). Gerade diese Hülle, die ihre wahre Identität schützen sollte, erweist sich als

fadenscheinig: „Ich wollte unverfälscht sein, mich unter den bunten Fetzen bewahren, und dabei bin ich selbst in Fetzen gegangen“ (SCH 18).

Das Motiv der Hülle korrespondiert mit der körperlichen Hülle, die bei Eintritt des Todes wie ein Kleidungsstück abgelegt wird. Dabei transformiert der Körper zu Schatten und hinterlässt keine Leiche.⁴⁷ Das Selbst wechselt nur die Daseinsform und bleibt als erzählendes Ich erhalten: „Es tut weh, da rinnt, glaub ich, ein Gift, ich muss mich erleichtern. Ich habe zuviel an, ich habe zuviel an mir. Jetzt ist die Frage: Werde ich jetzt Schatten, oder bleibe ich, wie ich bin, und gebe vielmehr den Schatten her? Nein, ich ergebe den Schatten, ich ergebe ein Stück Schatten, und ich ergebe mich den Schatten“ (SCH 2 f.). Die Erzählerin vergleicht ihren Körper mit einem Kleidungsstück, das sie auszieht. Sie spürt eine Dringlichkeit sich zu „erleichtern“ und das „zuviel“, was sich auf die eigene Leiblichkeit oder Masse bezieht, abzulegen. Sie betont, dass ihre Identität als „Ich“ erhalten bleibt und den Schatten nicht „hergibt“, sondern ihn „ergibt“. Das Präfix „er-“ verweist einerseits auf einen aktiven kreativen Akt und andererseits in seiner reflexiven Verwendung „sich ergeben“ auf die eigene Selbstaufgabe. Die konkrete Identität als Frau, die durch den Frauenkörper bezeichnet ist, wird abgelegt, um eine neue nicht näher bezeichnete Identität als Schatten anzunehmen: „Ich bekomme einen Schwindel im Kopf und werfe etwas ab, totes Gewicht. So. Ich dachte, ich hätte etwas abgeworfen, und auf einmal bin ich selbst das Abgeworfene, das zurückbleiben muß“ (SCH 3). Erneut wird das Sterben von der Ichfigur als aktive Handlung, diesmal als „abwerfen“, beschrieben. Das „tote [...] Gewicht“ ist eine weitere Variation des Körper-Motivs. Die Ichfigur beschreibt den Identitätswechsel als Paradoxon: Sie wirft den Körper ab, der den Schatten wirft, den sie schließlich ergibt. Der

⁴⁷ Ein toter Körper bzw. eine Leiche kommt in *Schatten* nicht vor.

Körper bleibt dabei nicht als Leiche zurück, sondern transformiert sich in den Schatten. Mit dem Körper wird auch die alte Identität als Eurydike ausgelöscht:

O Gott! Mein Schatten ist fort, oder nein, bin etwa ich jetzt Schatten, und alles andre ist fort? Könnte gut sein. Ich komme nur deshalb darauf, weil mir vorhin jemand nachgerufen hat, ich hätte meinen Schatten verloren. Sieht der denn nicht, daß ich der Schatten bin und die Andere, die ich war, durchkreuzt wurde und an meiner statt jetzt fort ist? Alles von mir fort, wirklich alles, oder nein, nicht von mir, alles, was ich war, fort? (SCH 18)

Die Metamorphose von Körper zu Schatten schließt die Möglichkeit, Oberfläche zu werden ein: „Mein Sein hat sich abgeändert in das, was es umschließt, in seine Hülle, und die ist flach, ohne mich ist sie flach“ (SCH 16). Die Transformation zum Schatten setzt die gegenderte Subjekt-Objekt-Beziehung außer Kraft. Flachsein bedeutet die Zuschreibung abgleiten zu lassen und zum Subjekt des eigenen Schicksals zu werden: „Endlich. Was geschieht da mit mir? Was geschieht da mit mir, die ich bald nur noch meine eigene Hülle sein werde? ... ich werde jetzt mein Schicksal erfüllen gehen. Kein Kleid mehr da, das ich ausfüllen könnte“ (SCH 23). Indem die vom Kleid als Frau Bezeichnete die Bekleidung aktiv abwirft, wird sie selbst zur Bezeichnenden:

Jetzt bin ich selber eine Art Kleid, unter dem es herausrinnt. Ich bin das, was nur kurz gelebt hat, noch weniger Abdruck im Boden als die Schlange, die sich auf mich gestürzt hat, was nützt mir nun meine Kleiderhaut, meine Kleiderbrut, mein nie gelungener Hort? Mit meinen Waffen, mit den Waffen einer Frau trete ich hinaus und gleite sofort auf mir selber aus, auf dieser abgeworfenen Haut, bin nicht gewohnt, auf sowas zu gehen, gehört die etwa mir? Oder der Schlange? Ich weiß es nicht. Einer von uns beiden gehört diese Haut. Sie haben mir nichts genützt, meine herrlichen Kleider, ich werfe sie nun ab, und da bin auf einmal ich selbst das Abgeworfene. (SCH 7)

Das „Herausrinnen“ verweist wieder auf das Schreiben, das als schattenspezifischer Signifikationsprozess beschrieben wird. Rinnen beschreibt einen Vorgang der unkontrollierten Produktion. Im Gegensatz zur Organsprache, die Sätze konstruiert, ist das Ausrinnen des Schattens zufällig und nicht so schwer-wiegend, dass es eine Spur hinterlassen würde. Jeglicher Versuch etwas festzulegen ist nicht möglich auf der glitschigen Oberfläche, die das Rinnen erzeugt. Als körperlose flache Hülle ohne Eingehülltes dient der titelgebende *Schatten* als subjektive Chiffre für ein „Zeichen“, das sich der dualistischen Differenzierung unserer wissenschaftlichen Erkenntnisssysteme entzieht und somit keine direkte Bedeutung enthüllt. Die Worte des Schattens bleiben „nichts“-sagend, weil sie sich der konventionellen Bedeutungen entziehen: „Wir sagen nichts. Meine Sprache ist nichts. Unsere Sprache ist gemeinsam nichts. Wir tun nichts und sagen nichts. Wir sind“ (SCH 46 f.).

(EURYDIKE SAGT)

Der zweite Teil des Titels *Schatten (Eurydike sagt)* verweist auf die Repräsentationskritik, die in dem Monolog angelegt ist. Der Schatten steht nicht für Eurydike, sondern der Schatten *ist* Eurydike: „Er hat kein Ich mehr, der Schatten. Er IST ich“ (SCH 41). Und der Schatten „redet“ nicht – das ist den verrückten Untoten vorbehalten, sondern er *sagt*: „Nur, sagt der Schatten, sage ich also, darf ich mich nicht mehr allzu lange an einem Ort aufhalten, sonst merkt man, daß ich keinen Schatten habe, sondern vielmehr einer bin, was ja viel weniger ist. Nur Ruhe, sagt mein Schatten, sage ich...“ (SCH 18). Schatten und Eurydike sind identisch, somit ist das Sagen auch ein subjektives weibliches Sagen. Dieses Sagen ist nicht bezeichnend, weil es das Signifikat nicht festmachen kann: „Ich bin ein Nichts. Immer gewesen. Wie oft soll ich es noch sagen?

Meinem Sagen entkommt doch jeder wirklich jeder!“ (SCH 46). Sagen ist „Textfläche“⁴⁸ und hat keinen Subtext:

[...] wir haben nichts zu äußern, und wir entäußern uns nicht. Wir sind nicht. Nein, natürlich sind wir auch nicht, denn auch dazu würden wir ja die Sprache brauchen, der die Verrückten ja besondere Sorgfalt angedeihen lassen. Sie drücken sich gewählt aus, beinahe geziert, sie konstruieren ihre Sätze besonders sorgfältig, die Irren, die auch nicht sind, damit es keine Mißverständnisse gibt. Wir sagen nichts. Meine Sprache ist nichts. Unsere Sprache ist gemeinsam nichts. Wir tun nichts und sagen nichts. Wir sind. (SCH 47)

Entäußern setzt einen Innenraum oder ein Innenleben voraus, das der Schatten nicht hat. Sagen ist somit auch nicht-theatrales Sprechen. Im Gegensatz zu den „Irren“, die sich als die Theaterschauspieler erweisen, die die mythischen Figuren nur „spielen“, hat der Schatten keinen psychologischen Subtext, er *ist*. Der Schatten wählt seine Worte nicht, er benützt keine rhetorischen Stilmittel als „Zier“, er *sagt*. Seine Aussagen sind unverblümt, verweisen nicht auf einen übertragenen Sinn.

Jelinek stellt die konventionelle theatrale Repräsentation in Frage. Dagegen setzt sie ein neues nicht-repräsentatives Sagen, das sich nicht durch Darstellung, sondern Umschreibung auszeichnet. „Schatten“ ist das Jelineksche Widerwort. Es ist nicht repräsentativ und widersetzt sich der Beschreibung. Durch Variation und Wiederholung konstituiert es die Umschreibung, ein

⁴⁸ Die „Textfläche“ reflektiert Jelineks Poetik der Intertextualität. Im Rahmen einer von ihr verfolgten „Mythendestruktion“ bringt Jelinek einen neuen kritischen Mythos-Begriff hervor. Für Jelinek sind alle vorgefundenen literarischen und publizistischen Dokumente, „Mythen“, die „bürgerliche Ideologien“ bezeichnen (Marlies Janz, *Elfriede Jelinek*, Sammlung Metzler, Bd. 286, Stuttgart: Metzler, 1995, S. 13). Diese geschlossenen sprachlichen Oberflächen werden durch ein Collage- und Montageverfahren zerstört bzw. „fragmentiert“ und damit eine „offene Textfläche“ geschaffen: „Textflächen werden auf diese Weise zu Angriffsflächen“. Vgl. Juliane Vogel, „Intertextualität“, in: *Jelinek-Handbuch*, hg. von Pia Janke, Stuttgart/Weimar: Metzler, 2013, S. 47-55, hier S. 47.

um das Nichts Herumschreiben; ein Annäherungsprozess, der Distanz hält zur Bedeutung und Raum lässt für Deutungen. Immer wieder umschreibt die Ichfigur ihren Schattenzustand, umkreist die undurchdringliche Chiffre, schreibt um das Nichts herum, ohne je zu einer endgültigen Bedeutung zu gelangen. Was sie allerdings erreicht, ist eine Darstellungsweise, die nichts ausdeutet, Konturen nachzeichnet – wie die Klammern im Titel (*Eurydike sagt*) – Paradoxien aufwirft und konventionelle Metaphern verwirft. In diesen Verwerfungen konstituiert sich das Sagen eines weiblichen Ichs, das nicht verstummt ist, aber auch nichts mehr repräsentiert.

HERSTORIES

Jelinek und Ruhl fokussieren die Geschichte(n) der Frauen in den tradierten Mythen auf unterschiedliche Weisen. Ruhl fügt nicht-erzählte Geschichte(n) in ihre Umschrift ein. Jelinek hingegen verweist auf feministische Aspekte des Eurydike-Mythos und bedient sich weiterer intertextueller Bezüge, um die sexistische Repräsentation und das Schattendasein der Frau in den kanonisierten Mythen kritisch zu beleuchten. In *Eurydice* wird „Storytelling“ zunächst zum Mittel der Auseinandersetzung mit der Geschichte der Frauen in der eigenen Familie:

EURYDICE. Tell me a story of when you were little.

FATHER. Well, there was the time your uncle shot at me with a bee-bee gun and I was mad at him so I swallowed a nail.

Then there was the time I went to a dude ranch and I was riding a horse and I lassoed a car. The lady driving the car got out and spanked me. And your grandmother spanked me too.

EURYDICE. Remember the Christmas when she gave me a doll and I said, „If I see one more doll I’m going to throw up“?

FATHER. I think grammy was a little surprised when you said that. (E 41)

Die Großmutter, die den Vater schlägt und das Mädchen, das keine Puppen mehr will, kehren das Klischee von der perfekten 50er-Jahre-Familie um. Diese Geschichten entwerfen alternative weibliche Rollenmodelle, die das überlieferte Eurydike-Bild ergänzen oder konterkarieren. Geschichte wird durch Geschichten überliefert. Die Erzähler bestimmen, welcher Erzählstrang Bedeutung erhält und durch Überlieferung behält:

EURYDICE. Tell me a story about your mother.

FATHER. The most vivid recollection I have of mother was seeing her at parties and in the house playing piano. When she was younger she was extremely animated. She could really play the piano. She could play everything by ear. They called her Flaming Sally.

EURYDICE. I never saw grammy play the piano.

FATHER. She was never the same after my father died. My father was a very gentle man. (E 41)

Die in der Vorgeschichte als aggressiv geschilderte Großmutter wird in der zweiten Story von einem anderen Blickwinkel betrachtet. Die „flammende“ Sally, die einmal voller Leben und mit einem großen musikalischen Talent ausgestattet war, begrub mit ihrem Mann auch ihre künstlerische Leidenschaft und Lebenslust. Dieser Aspekt der Großmutter wird erst durch die Erzählung sichtbar und vermittelt Eurydice ein anderes Bild weiblicher Identität, aber auch eine Projektionsfläche für ihre eigenen unterdrückten intellektuell-literarischen Ambitionen, die sie ihrem Mann geopfert hat.

Weibliche und männliche Geschlechterrollen werden nicht nur in mündlich tradierten Geschichten konstruiert, sondern auch in literarischen Narrativen. Mythen und antike Dramen reproduzieren seit mehr als zwei Jahrtausenden archetypische Repräsentationen der

Geschlechterbeziehung, die bis heute den westlichen Theaterkanon prägen. Für Ruhls Protagonistin stellt die Auseinandersetzung mit literarischen Geschichten eine weitere Möglichkeit zur Auseinandersetzung mit der eigenen Geschichte dar. Der Kanon kommt in *Eurydice* ganz konkret ins Spiel, als Orpheus die gesammelten Werke von Shakespeare an einem langen Faden, gepaart mit einem Brief, in die Unterwelt herunterlässt: „Dear Eurydice, I wonder if you miss reading books in the underworld“ (E 43). Die Szene ist signifikant für die Umschrift und ihre feministische Auseinandersetzung mit kanonischen Narrativen. Die Dramen Shakespeares sind in der anglo-sächsischen (Theater-)Welt auch heute noch prädominant, und es gibt dort nur sehr wenige kritische Überschreibungen oder Umschriften seiner Werke.⁴⁹ Als Kanon reproduzieren sie archetypische Narrative, die Repräsentationen der Geschlechterrollen und Geschlechterbeziehungen auf den Bühnen des zeitgenössischen Theaters bis heute prägen. Als Theaterautorin und Repräsentantin der neuen amerikanischen Dramatik bezieht sich Ruhl an dieser Stelle auf den Übervater des anglosächsischen Theaters, und das nicht ohne Kritik.⁵⁰ Die Umschrift steht dem Kanon wortwörtlich skeptisch oder sogar ängstlich gegenüber, wie die Regieanweisung zeigt:

Eurydice holds the Collected Works of Shakespeare.

EURYDICE. What are you?

She opens it. She doesn't understand it.

She throws the book on the ground.

EURYDICE. What are you?

She is wary of it, as though it might bite her.

⁴⁹ Wenn überhaupt dann nur im Nischenbereich des Off-Off-Theaters, vgl. etwa Überschreibung 2: Young Jean Lees *Lear*. Zum New Yorker Off-Off-Theater vgl. Richter-Nilsson, „New York City: Theater vom Untergrund“.

⁵⁰ Vgl. auch Überschreibung 2: Young Jean Lees *Lear*.

She tries to understand the book.

She tries to make the book do something.

EURYDICE. *(to the book)* What do you do?

What do you DO?!

Say something!

I hate you!

She stands on the book, trying to read it.

EURYDICE. Damn you! (E 44)

Die Regieanweisung stellt einen konkreten intertextuellen Bezug zum Mythos her: Eurydice nimmt sich vor den Werken in Acht, als ob diese sie „beißen“ könnten. Damit werden die *Gesammelten Werke* auf der visuellen Ebene des Schauspiels in die gefährliche Schlange transformiert, die Eurydice tötet. Oder wörtlich übersetzt: Der Kanon tötet Eurydice. Der Kanon ist Täter. Eurydice das Opfer. Damit bringt die *Mise en Scène* die Umschrift symbolisch auf die Bühne: Der Kanon blendet *ihre* Geschichte aus und transportiert *sie* in die Unterwelt und nimmt ihr durch das Übersetzen über den Fluss des Vergessens sogar die Sprache. In der Umschrift jedoch wird das Vergessen zur Möglichkeit einer Neukonstruktion von weiblicher Identität über An-Eignung der Vater-Sprache. Außerhalb des Zeichensystems der Väter oder unterhalb *seiner* kanonischen Narrative, die in der Oberwelt verortet sind – um im visuellen Zeichensystem der Umschrift zu bleiben – rekonstruiert Eurydice in der Unterwelt ihre eigene Sprache und damit ihre eigene von Zuschreibungen unabhängige Identität und Geschichte. Nach der Reklamierung ihrer persönlichen Herstories besteht der nächste Schritt in der Aneignung der literarischen Geschichten anderer repräsentativer Töchter:

She throws the book.

She lies down in the string room.

Drops of water. Time passes.

The Father picks up the book.

He brushes it off.

In the string room, the father teaches Eurydice how to read.

She looks over his shoulder as he reads out loud from King Lear. (E 44)

Cordelia stellt die berühmteste Tochter des abendländischen Theaterkanons dar. Trotzdem ist das Stück nach dem machtvollen Mann und Vater benannt: *König Lear*. Die Parallelen zwischen Shakespeares Tragödie und dem Eurydice-Mythos finden sich im Widerspruch zwischen traditioneller Rollenerwartung und unkonventionellem Rollenverhalten. Wie Eurydice wird auch Cordelia zunächst als liebende, gütige junge Frau geschildert, die aufgrund tragischer Verwicklungen stirbt. Betrachtet man jedoch die Todesumstände beider Figuren genauer, findet man in beiden Narrativen irrationale Momente im Verhalten der Frauen, die das weibliche Rollenklischee dekonstruieren, in *King Lear* etwa Cordelias mehrdeutige Antwort auf Lears Frage, wie sehr sie ihren Vater liebe (*King Lear* I, 1):

LEAR: [...] what can you say to draw

A third more opulent than your sisters? Speak.

CORDELIA: Nothing. My lord.

LEAR: Nothing?

CORDELIA: Nothing.

LEAR: Nothing will come of nothing. Speak again.

Unhappy that I am, I cannot heave

My heart into my mouth. I love your majesty

According to my bond, no more nor less.⁵¹

In Cordelias Antwort kommt Rebellion zum Ausdruck, ein Widerstand dagegen etwas so zu formulieren, wie es von ihr erwartet wird. Cordelia setzt nicht nur ihr Erbe und die Liebe des Vaters aufs Spiel, ihre Aussage löst die tragischen Verwicklungen aus, die sowohl zu ihrem als auch zum Tod des Vaters führen.

Beide Töchter widersetzen sich dem Zeichensystem der Vatersprache und bestehen auf ihre eigenen Formulierungen. Eurydice setzt die Beziehung zu ihrem Ehemann der Formulierung eigener Gedanken wegen aufs Spiel. Doch im Gegensatz zu Cordelia muss Eurydice in Ruhls Umschrift nicht tragisch in den Armen des Vaters sterben, sondern findet gerade bei ihm Versöhnung:

FATHER. We two alone will sing like birds in the cage.
When thou dost ask my blessing, I'll kneel down
And ask of thee forgiveness; so we'll live
And pray, and sing... (E 44)

Der intertextuelle Bezug zu der letzten Szene aus *King Lear* (Act V, Scene 3)⁵² verweist auf Eurydices Utopie einer Beziehung zu einem Mann, die das eigene Denken respektiert. Die Versöhnung findet laut Shakespeare in einem Käfig („cage“)⁵³ statt. In *Eurydice* ist dieser Raum der String Room, der Ort, an dem Eurydice sich die Vatersprache aneignet. Der Vorgang der Aneignung wird zum subversiven Akt, der vom Herrscher der Unterwelt nicht unbemerkt bleibt: „Rooms are not allowed!“ „Fathers are not allowed!“ (E 49), wird sie von dem Kind ermahnt,

⁵¹ Shakespeare, *King Lear*, S. 163-164, Zeilen 85-93.

⁵² Ebd., S. 365, Zeilen 8-12.

⁵³ In Shakespeares Tragödie sind Lear und Cordelia tatsächliche „Gefangene“: „Lear and Cordelia, as prisoners.“ Vgl. Beginn 3. Szene, ebd., S. 364.

das sich als Lord of the Underworld vorstellt. Der zwei-gesichtige Hadesherrscher, der sie zuvor in der Rolle des Nasty Interesting Man von der Hochzeit weggelockt hat, bedroht nun ihren Sprach-Raum: „We’ll have to dip you in the river again and make sure you’re good and dunked [...] I’ll huff and I’ll puff and I’ll blow your house down!“ (ebd.). Verbunden mit der Drohung, ihr die Erinnerung und damit auch die Sprache wieder zu nehmen, ist eine körperliche Übergriffigkeit. Er verlangt von ihr, die Augen zu schließen und bläst ihr ins Gesicht,⁵⁴ um seiner Drohung das Haus in die Luft zu jagen, Nachdruck zu verleihen. Die Vereinnahmung des weiblichen Kopfes, die vorher in Orpheus’ Rede literarisch überhöht wurde, wird hier szenisch konkret, und der Lord entpuppt sich als Orpheus-Ersatzfigur, der ihren Körper vereinnahmen will.

Die szenischen Handlungen verweisen erneut auf den Leitdiskurs Literatur versus Musik, der im Anschluss dieser Szene und zum Schluss des zweiten Aktes von Eurydice erneut aufgenommen wird. In ihrem einzigen längeren Monolog, der ihre wieder erworbene Sprachfähigkeit illustriert, schlägt Eurydice den Bogen zur ersten Szene: „Orpheus never liked words. He had his music. He would get a funny look on his face and I would say what are you thinking about and he would always be thinking about music. [...] But I wanted to talk to him about my notions. I was working on a new philosophical system. It involved hats“ (E 51). Die absurde Wendung – ein philosophisches System, das Hüte beinhaltet? – illustriert einmal mehr Eurydices Aneignung von patriarchalen „Systemen“. Orpheus spricht ihr gerade diese Möglichkeit der eigenen Signifikation ab: „Orpheus said the mind is a slide ruler. It can fit around anything. Words can mean anything. Show me your body, he said. It only means one thing“ (E 51). Aus Orpheus’ Perspektive verweist der weibliche Körper auf keine weitere

⁵⁴ Vgl. E 49.

Bedeutung. Er ist eindeutig und gibt der Frau ihre einzige, nämlich die für den Mann relevante Bedeutung. Dieser männlichen Zuschreibung kann sich Eurydice nur durch Verlassen des Körpers bzw. Tod entziehen.

In *Schatten* (*Eurydike sagt*) wird der Tod zu einem „Ablegen“ des Körpers und somit zu einem aktiven Vorgang, der von der Ichfigur ausführlich reflektiert wird, als der „Sänger“ sich der Unterwelt nähert:

Willst du mit mir gehen, mußt du Worte verstehn! Aber er versteht nur eins, nämlich Bahnhof. Von dort fahre ich nicht ab, ich kann nicht fahren, und es gibt auch keine Züge. Ist das sein schöner Zug vom Sänger, daß er mich unbedingt mitschleppen möchte? In welcher Form will er das machen? Ich will meinen Körper ja gar nicht mehr [...] Für mich war das aber ein abgeschlossenes Kapitel. (SCH 49)

Jelineks Eurydike fordert ebenfalls Kommunikation, die nicht stattfindet und beklagt, dass der Sänger nur ein Zeichen versteht und vereinnahmen will: ihren Körper. Im Kontrast zur Dramatikerin Ruhl reklamiert Jelinek die weiblichen Narrative nicht durch Hinzufügung der Herstories, sondern durch vielfältige intertextuelle Bezüge zu den Frauenfiguren in Ovids Version des Mythos. Ihre Referenzen verweisen auf viele signifikante Motive, etwa auf den schmerzenden „Biß dieser Schlange oder was das ist, das mich jetzt getötet hat, aua!“ (SCH 11). Andere Motive läßt Jelinek nahezu völlig außer Acht.⁵⁵ Dafür betont Jelinek Aspekte der antiken Erzählung, die die gewaltsame Vereinnahmung des Männerkörpers durch Frauen thematisiert.

⁵⁵ Das klassische Motiv der Steine, das Ruhl besonders interessiert, versieht die Bearbeiterin mit pejorativen Attributen; bei ihr „heulen“ die Steine und „[w]omöglich werden die Steine auch gleich zu kreischen anfangen.“ Vgl. Jelinek, *Schatten*, S. 34.

Im antiken Mythos erscheinen die Mänaden als mächtiges Frauen-Kollektiv. Ovid beschreibt sie als „ciconische junge rasende Weiber, die Brust mit Fellen bekleidet“, die sich an dem „thracischen Sänger“ rächen wollen, der selbst nach Eurydikes Tod alle Frauen „mißachtete“ und selbstmitleidig seiner Trauer frönte.⁵⁶ Sie bewerfen ihn mit Lanzen und Steinen, Ästen und Kieseln, entreißen schließlich den Bauern ihre Werkzeuge, Hacken, Karsten und Spaten „und eilen zurück zu dem Sänger, den Rest ihm zu geben. / Während die Arme er breitet, vergebliche Worte ertönen / – Noch nie war es geschehn: die Stimme verhallt ohne / Wirkung! –, Schlagen ihn tot die Verruchten [...] / Aber die Glieder, sie liegen zerstreut! Das Haupt und die / Leier / Nimmst du zu dir, o Hebrus.“⁵⁷ Der Mythos schließt mit dem wundersamen Ende, dass die Leier noch ein Klagelied anstimmt, während Orpheus Glieder und Kopf bereits auf dem Fluss davonschwimmen.⁵⁸ Ovid beschreibt die Mänaden als Kontrapunkt zu Eurydike. Er bezeichnet sie als „Weiber“, die von „solch rasende[r] Gier“⁵⁹ getrieben mit „wilde[m] Geschrei“⁶⁰ und „verwegene[m] Kampfgeist“⁶¹ und „blutigen Händen auf Orpheus [stürzen]“.⁶²

Die Jelineksche Ichfigur nimmt das Motiv der Vereinnahmung des orphischen Körpers auf und projiziert ihr Feindbild, die bereits kommentierten „kreischenden“ Mädchen, auf die Mänaden. Die Konsonanz mit Mänaden ist signifikant: „wir teilen uns den Sänger untereinander

⁵⁶ Vgl. Ovid, *Metamorphosen*, 11. Buch, S. 346, Zeile 3-4. „Ciconen“ und „Mänaden“ werden bei Ovid synonym verwendet. Die Kikonen waren ein mythologisches Volk der Antike, die wie Orpheus in Thrakien ansässig waren. „Mänaden“ ist der Begriff für die Bacchus-Anhängerinnen. Die Mänaden, die Orpheus töteten, gehörten offensichtlich auch zum Volk der Ciconen, daher die Doppelbezeichnung. Vergil spricht nur von den „Ciconen“. Vgl. auch Vergil, *Georgica*, S. 141, Zeilen 520-528: „Die über solchem Totendienst verschmähten Mütter der Ciconen zerrissen beim heiligen Mysterium und dem nächtlichen Taumel des Bacchus den Jüngling und streuten die Glieder weit übers Feld.“

⁵⁷ Vgl. Ovid, *Metamorphosen*, S. 346 f.

⁵⁸ Vgl. ebd., Zeile 51-54.

⁵⁹ Ebd., Zeile 13.

⁶⁰ Ebd., Zeile 16.

⁶¹ Ebd., Zeile 13.

⁶² Ebd., Zeile 23.

auf, anders wirts nicht gehen, vorher geben die keine Ruhe, jede kriegt ein kleines Stück, nein, nicht dieses!, ich will lieber das dort!, brüll! Heul!“ (SCH 38). In der Umschreibung wird das Mänaden-Kollektiv als degenerierte Fan-Gemeinde gezeichnet, die sich im heftigen Konkurrenzkampf um den Sänger reißen. Jelinek entgeht die sexuelle Lust nicht, die bei der kannibalistischen Vereinnahmung des männlichen Körpers evoziert wird:

In unseren Muschis empfangen wir den Applaus, ooh, tut das gut, tobt das herum und verwebt sich in uns zum Watschentanz, wir spüren das, es kitzelt, es kommt, heul!, sowas haben wir ja noch nie gespürt, das ist einfach super, bitte noch einmal, heul!, nein, unser Gesicht brauchen wir dafür nicht, wir sind unbewegt, aber die Münder stehen offen wie aufgespreizt, unsere Muschimausimünder. (SCH 38 f.)

Im Gegensatz zu den Mänaden, die über die Macht verfügen, Orpheus aus der Welt zu schaffen, schaffen es die Mädchen gerade einmal, dem Sänger einen Schreck zu versetzen, wie die Ichfigur kommentiert: „ja, diese kleinen Mädchen können einem eine Scheißangst einjagen, der Sänger schießt sich an vor Angst“ (SCH 40).⁶³

Das titelgebende Leitmotiv für Jelineks Umschrift stammt ebenfalls aus Ovids Fassung des Mythos.⁶⁴ Anders als Vergil, der verschiedene griechische und römische Namen für die

⁶³ Bei der Beschreibung der Wirkung der „Mädchen-Meute“ (SCH 4) verwendet Jelinek ihre charakteristische Methode des Samplings und „sampelt“ Texte aus der Autobiographie des Rolling-Stones-Gitarrist Keith Richards. In *Life* (2010) schreibt er: „Ein Haufen weiblicher Teenager von dreizehn, vierzehn, fünfzehn Jahren, die sich zu einer Gang zusammenrotten – das ist eine unheimliche Macht. Unter dem Eindruck stehe ich noch heute. Diese Mädchen haben mich fast umgebracht, die haben mir Angst eingejagt wie nichts anderes in meinem Leben.“ Vgl. Jörg Thomann: „Machen Sie das bloß nicht nach“, in: <http://www.faz.net/aktuell/gesellschaft/menschen/keith-richards-machen-sie-das-bloss-nicht-nach-1607332.html> (10.09.2014), hier zitiert nach Nyssen, „Keinort“, S. 106, Fußnote 15.

⁶⁴ Außerdem zitiert/sampelt die Autorin Textstellen aus Adelbert Chamissos *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*. In der Erzählung verkauft ein Mann seinen Schatten und versucht ihn unter Schwierigkeiten wieder zurückzugewinnen.

Unterwelt wählt,⁶⁵ umschreibt Ovid die Unterwelt als „die düsteren Reiche der Schatten“ (MET 315). Folglich ist auch Eurydice „[u]nter den neuen Schatten“ (MET 317), die Orpheus überall beschwört, um in ihrer Nähe zu sein:

Allda gab's einen Hügel und oben ein Feld, eine völlig
Ebene Fläche, die einzig ein üppiger Rasen begrünete.
Schatten entbehrte der Ort. Als hier der götterentstammte
Sänger sich niedergesetzt und die Saiten, die klingenden, rührte,
Kam für den Ort der Schatten [...]. (MET 318)

Während in Ovids Nacherzählung der Schatten zu Orpheus' kommt, versucht Jelineks Schatten sich dem besitzergreifenden Sänger zu entziehen: „Also nehme ich mich mit. Da mich kein anderer mitnimmt, nehme ich mich mit, mich, den Schatten, ich ziehe mich über, und ich gehe jetzt. Der Sänger wird sich damit nicht abfinden, das sehe ich voraus. Der will immer alles. Ich kenne ihn. Der will mich behalten, der will mich nicht hergeben, sogar als Schatten noch will er mich für sich [...]“ (SCH 14 f.). Der Schatten wird zum nicht-dimensionalen Zufluchtsort, der gleichzeitig das Verhüllte und Verhüllende ist: „Wir ziehen uns uns selbst über den Kopf, wir sind Schattenkapuzen, wir hüllen uns in uns ein, wohlig, alles still und dunkel“ (SCH 30). Schatten zu werden birgt nicht nur Zuflucht, sondern Fluchtpunkt: „Er wird sich von mir lösen müssen, ich für meinen Teil, der aber nicht mehr meiner ist, ich habe mich ja längst gelöst, gar nicht so schlecht, plötzlich leichtsinnig zu sein und unverantwortlich, seine Hüllen liegenzulassen und abzuhaufen, aus sich selbst heraus, einfach wegzugehen“ (SCH 9 f.). Das

⁶⁵ Vergil benützt sowohl römische als auch griechische Bezeichnungen des Totenreichs, etwa „Erebi“ oder „des Erebus“ oder „Tartari“ – „des Tartarus“. Vgl. Vergil, *Georgica*, S. 136 f. sowie S. 138 f.

Wortspiel mit „Hüllen“ evoziert gleichsam eine Liebesszene, bei der die Frau die Hüllen fallen lässt, doch anschließend die Flucht ergreift. Erneut erscheint Eurydike als aktives Subjekt, das sich selbst von Orpheus löst und ihn verlässt. Schattensein bedeutet frei sein von Zugriff: „aber mich müssen sie erst mal kriegen! Wer faßt einen Schatten? Keiner faßt ihn, wenn er alleine auftritt oder verflochten in andere. Er ist nicht zu fassen“ (SCH 30), und in der „Zusammenschmelzung“ mit anderen unkenntlich, denn „[i]n der Unterwelt ist es finster“, „[w]ie soll der Sänger mich dort erkennen?“ (SCH 29). Schatten können nicht mehr gefasst, gesehen, erkannt und damit nicht mehr zum Objekt werden. Der Schatten gehört sich selbst: „Wir Schatten – Wesen, die sich endlich selbst in Besitz genommen haben, die zur Deckung mit sich gekommen sind, nicht als Genötigte, Gezwungene, sondern als Wesen, die es nötig haben zu verschwinden, in sich selbst zu verschwinden, mit sich eins zu werden“ (SCH 29). Der Schatten wird zum Signifikant einer Identität, die nicht mehr durch den Körper konstituiert wird. Als Fläche ist der Schatten mit sich selbst identisch und nicht mehr zu haben: „Ich bleibe ruhig in der Zeit ruhen, eingemummt in mich selbst. Da kann er kommen, soviel von ihm und so oft er will, und was er will, ist egal. Ich bin nur mehr ein Schattenkleid. Ich bin nicht erhältlich, und er erhält für mich auch nicht mehr. Er erhält mich nicht mehr“ (SCH 29). Der Tod verfrachtet die Frau ins Schattenreich, der nach Jelinek den „Frauenraum“ konstituiert:

Mit gutem Gewissen kann ich antworten: Wir sind viele, wir sind die meisten, aber da ist niemand, genau der sind wir. Das Dazwischen, das nichts und niemand ist, weil es in diesem Zwischenbereich keine abgegrenzten Zugehörigkeiten mehr gibt, und wenn, dann muß man sie sich endlos erstreiten. Und glaubt man einmal, sich ein Stück Schatten samt Zwischenreich erkämpft zu haben, ist es plötzlich wieder weg. Es hat eine Gründung von einem Frauenraum stattgefunden, aber das hat nichts begründet, und man kann es den Frauen auch wieder nehmen, was sie da bekommen haben oder noch gar nicht wirklich bekommen haben, ohne Begründung. Zuerst zeigt man es ihnen, dann nimmt man

es ihnen wieder weg. Vom Nichts ins Nichts. Von nichts kommt nichts. Aber wenn man jahrelang um etwas kämpft, glaubt, es endlich zu haben, und dann hat man es doch wieder nicht, das ist schlimmer als nichts zu haben. Das ist, als ob man sich selber ständig aufbrauchen würde, wie ein Feuer, das sich selbst verzehrt und dann zusammenfällt, weil es keine Nahrung mehr bekommt auf diesem sauberen Fußboden.⁶⁶

Das Schattenreich ist den Frauen zugeteilt worden und kann den Frauen auch wieder weggenommen werden. Sie sind Objekt dieser Zuteilung. Das Subjekt ist ein weiteres Glied in der patriarchalen Reihe und hat eine gefährliche Strahlkraft:⁶⁷ „sein Vater, die Sonne, der Apoll in Reinform, nein, nicht in Reinform, das ist wieder ein eigenes Kapitel, sein Vater hat mich von Anfang an ausgeblendet, meine kleinen Dichtungen waren nichts für ihn, den Strahlenden in seinem Wagen, in seinem Himmelswagen“ (SCH 11). Jelinek bedient sich des mythischen Sonnengottmotivs, um ihre Kanonkritik einzuleiten. Die weibliche Schattenautorin läuft immer Gefahr durch den männlichen Autor ausgeblendet zu werden.

Dabei reproduzieren die männlichen Sonnen immer wieder dasselbe: „vielleicht ist sein Sohn, der Sänger, deshalb so fad, so träge, die Mädels machen ja die ganze Kreisarbeit, er macht ja nichts, er macht nie was, weils schon mit seinem Vater immer rauf und runtergegangen ist [...] rauf, runter, das ist fast so schlimm wie rein, raus, alles, was von den Männern kommt, ist irgendwie eintönig“ (SCH 11). Auch wenn der Sänger nur „fade“ Töne von sich gibt, profitiert er von der Macht der Herkunft: „gespensterhaften Klänge Apolls?, Entschuldigung,

⁶⁶ Jelinek, „Frauenraum“, in der Rubrik „zu Politik und Gesellschaft“, in: <http://www.elfriedejelinek.com/> (08.07.2016). Interessanterweise zitiert Jelinek hier dieselbe Stelle aus *König Lear* wie Ruhl in *Eurydice!* Vgl. Zitat Fußnote 63.

⁶⁷ Orpheus wurde als Sohn der Kalliope, Zeustochter und Muse der Philosophie, Rhetorik, Wissenschaft, Epischen Dichtung und dem Saitenspiel geboren. Als sein Vater galt der thrakische König und Flussgott Oiagros, oder nach anderen Überlieferungen Apollon, der Gott der Musik, von dem er auch seine Lyra geschenkt bekam. Vgl. Konrat Ziegler und Walther Sontheimer (Hg.): *Der Kleine Pauly. Lexikon der Antike in fünf Bänden*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1979, Bd. 3, „Kalliope“, S. 80.

aber nein, das ist mein Mann, der da singt, mit Apoll hat der nichts zu tun, er leiht sich von ihm nur manchmal die Gene und den Wagen“ (SCH 17). Die männlichen „Gene“ verleihen allen mythischen Söhnen Strahlkraft, auch wenn es sich wie im Falle von Phaetons⁶⁸

Sonnenwagenfahrt um einen Unfall handelt: „Das war wirklich ein folgenschwerer Unfall, meinen hat ja nicht einmal mein Mann bemerkt, nur die Sonne und die Schlange als Täterin waren Zeugen aber die Wagenkatastrophe eines wirklich Großen, die merkt die ganze Welt“ (SCH 17). Nur die Handlungen der „wirklich Großen“ sind Gegenstand des Kanons und bestimmen die Perspektive, aus der eine Geschichte erzählt wird: „Ich bin mir selber verloren gegangen, doch nur sein Verlust zählt. Der Sänger hat mich verloren“ (SCH 25).

Die Sonne blendet nicht nur aus, sondern generiert eben auch den Schatten, der die Schattenexistenz verortet und begrenzt. Ohne Kanon lässt sich auch die Existenz des Schattens nicht bestimmen:

Ohne Sonne wären wir nicht, gut, das gebe ich zu, wir brauchen sie, aber viel ist das nicht, was wir sind, wie leicht geht einer von uns verloren, und mich gibt es ja nicht mehr, aber viel ist das nicht, was es da nicht mehr gibt, und ich kann behaupten: nicht so schlimm, will der Sonnengott mich etwa kontrollieren?, ob ich auch wirklich weg bin, ob ich Schatten bin, den es ja leider ohne ihn auch nicht gibt? Es ist leider wahr: nur er kann Schatten erzeugen. Gut, darauf hat er ein Monopol. (SCH 11)

Die Schattenexistenz belässt die „Werke“ der Ichfigur in der Dunkelheit. Sie bleiben ungesehen, unerkannt. Sie sind „Nichts“ und „Dreck“:

⁶⁸ Das Wort Phaeton bedeutet sogar der Strahlende; auch *Phaëthon*, griechisch Φαέθων, eigentlich „der Strahlende“, zu φαίνεiv, ‘scheinen’. Seit Euripides ist Phaëthon der Sohn des Helios und der Klymene. Phaëthon, der Sohn des Helios, wird zum Beispiel in Platons *Timaios* erwähnt. Die bekanntesten Varianten des Mythos stammen von Hesiod und von Ovid. Vgl. etwa Ovid, *Metamorphosen*, 1,750-2,400. Vgl. ebd., Bd. 4, „Phaëton“, S. 689.

Ich rinne zurück, noch ein dunkles Rinnsal auf dem Stein, eins mehr oder weniger, egal, spurlos verschwunden, denn ich war nicht Rinnsal, ich war nicht einmal Schatten, ich Dunkelheit und Leere und nichts und Ruhe, meine Werke Dunkelheit und Ruhe und nichts mehr, ich habe keine Werke, ich werde nie Werke haben, wie schön!, keine Werke mehr, versprochen!, ich hatte ja nie welche und werde keine mehr haben, niemand sieht meine Werke, niemand hat sie je gesehen, sie sind nichts, sie sind Dreck, mein Werk ist Dreck [...]. (SCH 56)

Ausrinnen ist Dreck erzeugen. In der Selbstdenunziation des eigenen Werkes als „Dreck“ steckt Kritik an der klassischen „Reinform“, die etwa Goethes Werkbegriff impliziert. Die Kritik gilt auch allen, die den Kanon vertreten und bestimmen, was dazu gehört: Der „ungebrochene Ernst der Figur wird nur bei einem Thema spürbar, das sich von Anfang bis Ende durchschlängelt: bei ihrem ‘Werk’. Fortlaufend bringt sie dessen abschätzige Bewertung durch Dritte zur Sprache“, schreibt Ute Nyssen, „[e]in spöttischer Gruß an den früheren Literaturpapst Marcel Reich-Ranicki.“⁶⁹ Aus der Perspektive der Kanonvertreter ist ihr „Werk“ nur „Nichts“ und „Dreck“. Außerhalb des Kanons entsteht nur „Dreck“:

[...] und ich bin das Dunkel dazu, das über sie wacht, über die Werke im Dunkel wacht, das Nichts wacht über den Dreck, und ich bin das dazugehörige, dazu passende Dunkel, umstanden von noch mehr finsterem Schattengebäu. Alles finsterstes Dunkel. Undurchdringlich, aber wer will es durchdringen? Keiner. Es ist da, aber es ist gar nicht da. Keiner sieht es. Es ist nichts. Alles eins. Alles nichts. Nichts einig. Dunkel. (SCH 56)

⁶⁹ Nyssen, „Keinort“, S. 101.

Die undurchdringliche Dunkelheit bietet Schutz vor Ein- und „Durchdringlingen“. Als ruhiger (oder nichtssagender), leerer, dunkler Schatten wird die Ichfigur zum Subjekt ihres Drecks, das ein „undurchdringliches“, d. h. ein nicht dekodierbares Schreiben produziert und somit „nichts“ bedeutet. „In *Schatten* jedoch wohnt der Theaterbesucher mit dem Entstehen einer fiktiven Figur, deren Inszenierung und Verschwinden, der Entstehung eines Werkes selbst bei, kann er sich zu diesem Thema ein Urteil bilden. Ihm diese Erfahrung sinnlich zu vermitteln ist ein einzigartiger Einfall der Theaterautorin Jelinek.⁷⁰ Doch gerade dieser „Einfall“ wird nicht mit theatralen Mitteln ausgeführt.

DIE TRAGISCHE HELDIN

Ruhl und Jelinek machen die berühmte Umdreh-Szene zum signifikantesten Ansatzpunkt ihrer feministischen Umschrift. In beiden Versionen wird der zentrale tragische Moment des Sich-Umdrehens, der bisher dem mythischen Helden vorbehalten war, auf die Protagonistin übertragen. In Ruhls Umschrift ist es Eurydice, die sich nicht an die Weisung hält und zurückblickt, und zwar zum Vater:

EURYDICE. Good-bye.

They move away.

The father waves back,

as though on an old steamer ship.

The father exits.

Eurydice takes a deep breath. She takes a big step forward towards the audience, on an unseen gangplank.

⁷⁰ Ebd., S. 102.

She is brave.

She takes another step forward.

She hesitates.

She is all of a sudden not so brave.

She is afraid.

SHE LOOKS BACK.

She turns in the direction of her father, her back to the audience. He's out of sight.

EURYDICE. Wait, come back! (E 59 f.)

Ruhls Eurydice will nicht zurück zu ihrem Ehemann, der ihr nunmehr als Fremder erscheint, „I don't recognize him! That's a stranger!“ (E 59), sagt sie. Sie zieht es vor, bei ihrem Vater zu bleiben, der ihre neue Identität bestätigt. Der String Room ist ihr neues Zuhause, nicht das Ehebett: „I want to go home! I want my father!“ (E 60). Ruhl lässt ihre Titelheldin in Orpheus' Heldenrolle schlüpfen und überträgt ihr damit auch sein Scheitern an der Weisung. Die psychologische Begründung für den verhängnisvollen Blick zurück findet sie in der antiken Vorlage. Bei Vergil ist es ein „Wahn“, der Orpheus „hinriss“,⁷¹ während in Ovids Vorlage eine „Befürchtung“ Orpheus dazu veranlasst, sich umzudrehen. In den *Metamorphosen* lesen wir:

Sie empfängt er, der Held vom Rhodopeberg, und die

Weisung,

Daß er die Augen nicht rückwärts wende, bevor des Avernus Tal er verlassen; sonst werde die Gabe die Geltung verlieren.

Aufwärts führt sie der Pfad durch schweigende Stille. Sie

Steigen

Steil in finsterner Nacht, von dichtestem Nebel umschattet.

⁷¹ Vergil, *Georgica*, S. 139.

Nicht mehr fern ist die Grenze der oberen Welt: da

Befürchtet

Er, der Liebende, daß sie ermatte; er sehnt sich nach ihrem

Anblick und schaut sich um: schon ist die Geliebte entglitten. (MET 317)

Bei Ovid bezieht sich die Sorge auf die Geliebte. Sie wird zum Objekt seiner „Befürchtung“, seiner „Sehnsucht“ und seines „Anblicks“. Eurydice wird die Objektrolle zugeteilt, die direkt zu ihrem Tod führt:

Und sie breitet die Arme: die will ihn halten, sich halten

Lassen und greift, die Unselige, nichts als entweichende Lüfte.

Mag sie sterben zum zweiten Mal: sie hat für den Gatten

Keinerlei Tadel; was soll sie denn tadeln, als daß er sie liebe?

Nur ein letztes ‚Lebwohl‘, das kaum seine Ohren vernehmen,

Spricht sie, dann trägt es sie wieder davon nach dem nämlichen Orte.⁷²

Der Mythos repräsentiert den Archetypen der „Ge-Liebten“, macht Eurydike zum passiven Objekt. Nicht sie ist es, die liebt, sondern sie wird „geliebt“; sie kann nicht „halten“, nur sich „halten lassen“. Ruhl entlarvt Orpheus’ „Furcht um“ als Projektion seiner Angst. In der Umschrift ist Eurydice nicht mehr Objekt des Gefühls anderer, sondern wird selbst Subjekt ihres Gefühls, das nicht mehr auf den anderen projiziert werden muss:

LITTLE STONE. You can’t go back now, Eurydice.

LOUD STONE. Face forward!

BIG STONE. Keep walking.

⁷² Ovid, *Metamorphosen*, S. 317, Zeile 58-63.

EURYDICE. I'm afraid. (E 59)

Die Aussage „Ich habe Angst“ wird in der Umschrift zum Merkmal der tragischen Heldin. Die Angst ermöglicht es Eurydice, sich von Orpheus zu emanzipieren. Angst wird zur Stärke umgedeutet, die nicht zum Tod führt, sondern zur Metamorphose. Das Pathos, vom altgriechischen *páthos*, „Leiden“, ist in der antiken Tragödiendramaturgie dem Helden bzw. der Heldin vorbehalten. Das mit Leiden verbundene Scheitern ist der tragischste Moment und somit der wichtigste Moment in der Erzählung. In der Umschrift wird die Protagonistin zum Subjekt dieser Handlung, sie wird selbst die tragische Heldin. Dazu gibt Ruhl ihrer Protagonistin die Möglichkeit, die Art und Weise der vorgeschriebenen Handlungen selbst zu bestimmen:

She turns slowly, facing front.

[...]

Orpheus walks slowly, in a straight line, with the focus of a tight-rope walker.

Eurydice moves to follow him.

She follows him, several steps behind.

THEY WALK.

Eurydice follows him with precision, one step for every step he takes.

She makes a decision.

She increases her pace.

She takes two steps for every step that Orpheus takes. She catches up to him.

EURYDICE. Orpheus?

HE TURNS TOWARDS HER, STARTLED.

ORPHEUS LOOKS AT EURYDICE.

EURYDICE LOOKS AT ORPHEUS.

THE WORLD FALLS AWAY.

ORPHEUS. You startled me.

A small sound – ping.

They turn their faces away from each other,

matter-of-fact, compelled.

The lights turn blue. (E 60)

Ruhl findet eine theatralische Umsetzung für Eurydices innere Entscheidung, mit der sie sich dem mythischen Fluch widersetzt. Anstatt ihrem Mann zu folgen, holt sie ihn ein, spricht ihn an und verändert damit die Dramaturgie der Ereignisse. Ihre selbstbestimmte Handlung erhebt Eurydice zum Subjekt des Geschehens. Nicht mehr Orpheus transportiert sie wieder zurück ins Totenreich, sondern sie selbst sorgt für ihren zweiten Tod. Sie drehen sich voneinander weg, sie haben sich nichts mehr zu sagen. Sie leben in gegensätzlichen Welten, folgen verschiedenen Lebensrhythmen. Der ungelöste Konflikt wird erneut im ursprünglichen Musik-versus-Sprache-Diskurs kontextualisiert und auch im Text dargestellt:

ORPHEUS. (<i>syncopated</i>)	Eurydice.
You always clapped your	I could never spell the
hands	word
on the third beat	rhythm –
you couldn't wait for the	it is such a difficult
fourth.	
Remember –	word to spell –
I tried to teach you –	r – y – no – there's an H
	in it –
you were always one step	somewhere – a breath –
ahead	
of the music	rhy – rhy –

your sense of rhythm – rhy –
it was – off – (E 61)

Die Umschrift deutet Eurydices Rhythmusschwierigkeiten als Stärke. Während Orpheus über die synkopierte Sprechweise eine sinnliche Bedeutung für das Wort „rhythm“ erzeugt, reflektiert Eurydice über den Signifikanten und seine Verbindung zum Signifikat. Dabei kommt sie auf einen onomatopoetischen Zusammenhang. Sie vergleicht das wiederholte „h“ im Wort Rhythmus mit einem Atemzug und sublimiert damit die konkrete Bedeutung des Wortes „breath“. Das laute Aussprechen des Buchstabens „h“ wird zu einer theatralischen Stilfigur, die darstellt, was Rhythmus ist: Das Ein- und Ausatmen beim Bilden der Worte.

Ruhls Eurydice folgt ihrem eigenen Atem und nimmt dafür sogar den Verlust des Geliebten in Kauf: „It’s dangerous not / to have a sense of rhythm. / You LOSE things when you can’t / keep a simple beat – ...“ (E 61), warnt Orpheus. Doch Eurydice blickt nicht mehr zurück:

*They begin walking away from each other
On extensive unseen boardwalks,
their figures long shadows,
looking straight ahead. (E 62)*

Orpheus versucht alles, um Eurydice an ihre gemeinsame Geschichte zu erinnern. Er fordert sie auf, zurückzublicken, sich an ihre Streitigkeiten, Ausflüge oder Aussagen zu erinnern (vgl. E 61 f.). Der mythische Held appelliert sogar an das im Kanon repräsentierte kollektive Gedächtnis, wenn er abschließend sagt: „Eurydice! / WE’VE KNOWN EACH OTHER FOR CENTURIES! /

I want to reminisce!“ (E 62). Er will, dass die Geschichte so weitererzählt wird wie immer und die tragische Liebesgeschichte keinen Riss in ihrer dramaturgischen Kontinuität erhält.

Eurydices Sicht eröffnet eine neue Perspektive. Sie repräsentiert das Alter Ego der zeitgenössischen weiblichen Autorin, die sich nicht erinnern, sondern vorwärtsblicken will. Sie ist nicht mehr Objekt der Erzählung, sondern Subjekt der Umschrift. Und als Autorin der neuen Tragödie wird sie auch ein letztes Mal vom Nasty Interesting Man herausgefordert: „(*to Eurydice*) You chose to stay with us, huh? Good. (*He looks her over.*) Perhaps to be my bride? [...] I'll have them start preparing the satins and silks. You can't refuse me. I've made my choice“ (E 69). Doch Eurydice verweigert sich endgültig der Reduzierung auf die traditionelle Frauenrolle:

LITTLE STONE. You had better prepare yourself.

EURYDICE. There is nothing to prepare.

BIG STONE. You had better comb your hair.

LOUD STONE. You had better find a veil.

EURYDICE. I don't need a veil. I need a pen!

LITTLE STONE. Pens are forbidden here.

EURYDICE. I need a pencil then. (E 69)

Eurydice will sich nicht verschleiern, sondern schreiben. Sie findet Stift und Papier in der Brusttasche des Vaters und schreibt damit einen Abschiedsbrief an Orpheus. Daraufhin geht sie selbst in den Fluss. Als Orpheus kurz darauf in der Unterwelt ankommt, ist Eurydice bereits fort. Durch ihren Freitod hat sie sich ihm endgültig entzogen.

Jelinek umschreibt das Sterben ebenfalls als aktiven Vorgang, der den Zweck verfolgt, dem Mann den weiblichen Körper zu entziehen. Dieser Vorgang wird jedoch unterbrochen, als

Orpheus in der Unterwelt erscheint, um sich Eurydikes Körper zurückzuholen, denn „[d]er Sänger will Körper, und er bekommt sie auch. Anders würde er mich nicht wollen“ (SCH 49). Jelinek nimmt die tragische Szene des Rückblicks als dramaturgisches Modell, um eine Verfolgungsjagd⁷³ zu schildern, bei der die Ichfigur zum Objekt der Verfolgung durch den Körper wird: „Werden die ihn mir etwa aufdrängen, den Körper? Das können sie nicht machen. Ich will ihn nicht“ (SCH 49). Orpheus' erneuter Versuch der Zuschreibung des Körpers auf die Ichfigur wird als konkreter Vorgang gezeigt, bei dem der Körper sich der Ichfigur bemächtigen will. Als personifizierte Horrorfigur jagt er den Schatten und gefährdet dessen Identität:

Da will etwas in mich hinein, mein Körper, er schreit hinter mir, drah di net um, der Kommissar geht um, er könnte auch etwas andres schreien, ich glaube, das Problem ist, daß ich mich nicht nach meinem Körper umsehen will, ich bin es ja, die nichts sehen will! – ich möchte nicht wissen, wie der jetzt aussieht! –, mein Körper jedoch wieder von meinem Sänger dort vorn gewünscht wird, verlangt wird. (SCH 51)

Jelinek verwendet ein Paradox, um den szenischen Vorgang zu umschreiben. Der Körper versucht den Schatten einzuholen, damit er dem Sänger folgen kann, denn nur als Körper ist die Ichfigur für Orpheus vorzeigbar: „ich höre meinen Körper hinter mir atmen und meinen Sänger vorne Bedingungen stellen, daß er mich nur mitnehmen wird, wenn er mich auch vorzeigen kann, wenn ich vorzeigbar bin, nicht so eine verwehte Gestalt, an die sich keiner erinnert, na, mach schon! Hast du den Körper jetzt endlich?“ (SCH 52). Die Wahrnehmung des Atems lässt die Jagd als körperlichen Übergriff erscheinen. In der Umschrift ist es Obsession, nicht Liebe, die Orpheus treibt. Und die Ichfigur will ihm nicht folgen, sondern ihre Schattenidentität retten:

⁷³ Vgl. zur Dramaturgie der Verfolgungsjagd in *Schatten*: Nyssen, „Keinort“, S. 102.

„der will mich, der will mich Nichts, der will aus dem Nichts raus, der will in mich rein. Das geht nicht. Ich gehe nicht. Das geht nicht. Ich: keinen Schritt weiter! Aber wenn ich stehenbleibe, kriegt mich mein Körper!“ (SCH 51). Während dieser dramatisierten Jagd – die Verfolgung ist tatsächlich die einzig linear erzählte ‘Handlung’ im gesamten Text – ruft die Schattenfigur noch einmal alle ihre Qualitäten auf, die sie bisher davor geschützt haben, erneut körperliches Objekt zu werden. Sie will ihren „Schatten wieder sauber zusammenfalten“, ⁷⁴ und überlegt: „vielleicht wenn ich mich fest rolle, kann mein Körper mich nicht mehr aufrollen, ich rolle mich wie einen Teppich [...] mich kriegt man nicht so einfach wieder auf mich drauf, dabei ginge ich drauf, garantiert“ (SCH 52). „Ich dreh mich nicht um, ich will ihn nicht sehen!“ (SCH 53) wird zum Mantra der Eurydike, die Schatten bleiben will:

Und auch wenn er zwangsverkörpert würde, könnte dieser Körper doch nur das Nichts verkörpern, das ich bin und das ich schaffe, so, dieser Satz ist jetzt hin, dem Satzbau habe ich mich verschrieben, und der Satz ist jetzt hin, sein Bau hat nicht gehalten, ein schönes Beispiel für Körper und Schatten, nichts hält, nicht einmal ein Satz. Überall nichts, und mein Körper ginge darin auf. Das Nichts, das ich schaffe, das Nichts, das ich bin. Ich spür was, ich spür da was an der Schulter, ich rinne durch, ich lasse mich durch meine eigenen Finger rinnen [...]. (SCH 53)

Die Ichfigur ist sich der Macht der Zuschreibung bewusst: „Der Körper ist der, der Kraft hat, und das ist das Wichtigste, der Körper ist der, der Macht hat. Ohne Körper keine Macht. Ohne Körper keine Waffe“ (SCH 53). Der Schatten kann den Zugriff der Zuschreibung nur durch

⁷⁴ Vgl. das Motiv des „zusammen gefalteten Schattens“ in *Peter Schlehmls wundersame Geschichte*. Weitere Motive, etwa den Schatten „aufheben“, „einstehen“, „vom Gras lösen“, „zusammenrollen“ u. v. m. entnimmt Jelinek aus Adelbert von Chamisso, *Peter Schlehmls wundersame Geschichte*, um Anmerkungen von Dagmar Walach ergänzte Ausgabe, Stuttgart: Reclam, 1993, hier S. 15.

konsequente Ablehnung der sprachlichen Struktur unterminieren. Der Schatten kann den Satzbau unterlaufen, Widerspruch erzeugen und sich mit Unsinn wehren.

Doch gegen eine Waffe ist der Schatten immer machtlos: das Licht. Das bereits durch intertextuelle Bezüge zum Apollo- bzw. Sonnengott-Mythos etablierte Lichtmotiv taucht hier in Form des Blitzlichtes erneut auf, mit dem Orpheus das Objekt seiner Obsession auf einem Foto „festhalten“ will: „Will er etwas festhalten, das er gar nicht sieht, das Nichts festhalten, will er den Augenblick meiner Verkörperung festhalten? Ja, soll er nur!“ (SCH 53). Das Schatten-Ich ist sich darüber bewusst, dass es ohne Körper nicht auf einem Foto repräsentiert werden kann:

[N]ein, das wird keine Eintrittskarte für Körper in Schatten sein!, und auch die Festplatte seines lieben kleinen Notebooks, wo er alles notiert haben wird, was mit mir und meinem Körperlein passiert – und sofort rein damit ins Netz! -, wird am Ende vollkommen leer sein, abspeichern oder verwerfen?, verwerfen!, selbstverständlich verwerfen!, ich bin ja nichts Festes, das mit dem Sänger und mir, das war was Festes, aber ich selbst bin nicht fest, ich werde es auch nie sein, und sogar Teig zu sein wäre schon viel verlangt von einem Schatten, der keine Form hat und keine haben will. (SCH 54)

Auf dem Höhepunkt des Dramas, als der Körper den Schatten einholt und das Handy mit dem Blitzlicht auf die Schattenfigur gerichtet ist, trifft sie eine Entscheidung:

Von hinten spüre ich eine Körperklammer, ein Körper-Umklammerung, etwas, das versucht, in mich einzusteigen, ich doch keine Bahn, da steigt was in mich ein, und von vorne soll das dann auch noch für die Ewigkeit, oder was der Sänger dafür hält, gehalten werden werden. Abspeichern oder verwerfen? Verwerfen! Ich spüre es, und ich sehe es. Ich rolle mich in mich selbst ein [...] diese Rolle kriegt der Körper hinter mir nicht auf, das kann er an mir zerren, soviel er will [...]. (SCH 56)

Im Angesicht der Zuschreibung wählt auch Jelineks Eurydike lieber den Freitod als die Rückkehr in den Körper. Und sie nutzt das Licht, das ihre Geschichte bisher ausgeblendet hat, als Mittel um ihre wahre Identität als Schatten zu konstituieren: „Auch einen Schatten kann man nur mit Licht festhalten.“ Ihre Rechnung geht auf. Sie wird nicht wiederbelebt, sondern durch den Blitz zurück in die Unterwelt befördert:

Da blitzt etwas. Da hat doch soeben etwas geblitzt! Nein, es ist nicht der Beleber. Das ist er nicht. Kann er nicht sein. Das muß der Verwerfer gewesen sein, das Gegenteil eines Scheinwerfers. Ich höre ein Kreischen, während ich schon zurücktaumle, endlich wieder zurücktorkle ... der Griff nach mir erlahmt schon, dieser Körper, den sie auf mich losgelassen haben, ist plötzlich weg ... (SCH 55)

Ein letzter intertextueller Bezug verweist auf Ovids Beschreibung von Eurydike, die im Augenblick des Rückfalls ihren Objektstatus bestätigt und sich „halten lassen“ will:⁷⁵ „Nie fiele mir ein, die Arme sehnlich zu strecken, ich will wieder zurück, als das Nichts, das ich immer war und wieder bin, nicht rechtschaffen, nichts schaffend, mein größtes Glück, endlich nichts, keiner faßt etwas, keiner wird gefaßt, nein, auch kein Gegenstand kann von mir gefaßt werden [...]“ (SCH 56).

Die Ichfigur konstituiert im Sterben ihr „rinnendes“ bzw. schreibendes Schatten-Ich: „Weich rinne ich über die paar Stufen zurück ins Dunkel, Schatten zu Schatten, gleite über die Steine, wie die Schlange, die mich zum Schatten machte“ (SCH 55). Als Schatten unter Schatten bleibt auch ihr weibliches Schreiben „spurlos“: „ich rinne zurück, noch ein dunkles Rinnsal auf dem Stein, eins mehr oder weniger, egal, spurlos verschwunden“ (SCH 56). Jelineks Alter Ego braucht keinen Gott und keinen Mann, um sich ein Dasein zu schaffen: „Ich raffe mich mit

⁷⁵ Vgl. Ovid, *Metamorphosen*, S. 317.

letzter Kraft zusammen, mit schattenhaften Händen, ohne Hände, ohne nichts, mit Nichts, raffte mich in mir selbst zusammen, raffte mich, die nicht mehr da ist, Schatten zu Schatten, ich bin nicht mehr da, ich bin“ (SCH 57). Nur als Schatten ist ein Sein jenseits der Zuschreibung für das schreibende weibliche Ich möglich.

KEINORT

Der Ort des Schattens ist der „Keinort“. Am Keinort gibt es keine Körper und keine sinnliche Wahrnehmung. Der Keinort kann auf dem Theater nicht repräsentiert werden:

Meine Freundinnen sind fort. Sind Notrufe selbst, weinen, graben nach ihren Handys, wollen eine Rettung, die es nicht gibt. Schon wieder Geheule überall, allerorten. Wo ich doch so lärmempfindlich bin, ach, jetzt ist es gut, ich höre es kaum noch. Bin wohl schon im Keinort, aber nein, doch nicht im Kurort, wo denken sie hin. Nichts ist mehr da. Nein, stimmt nicht, mein Kleid ist noch da. Ich bin das Kleid. Ich bin ein Kleid! (SCH 8)

Der körperlose Schatten hat keine Sinnesorgane mehr, kann sich ohne Zunge nicht mehr lautstark äußern, ohne Ohren und Augen weder hören noch sehen: „Unsere Sinnesorgane erklären uns nichts mehr, alles ist unerklärlich, und niemand will es erklären, denn hier würden unsere Sinne, selbst wenn wir welche hätten, uns nichts sagen können. Es gibt einfach keine sinnliche Erfahrung für einen Schatten“ (SCH 33). Gleichzeitig ist der Schatten auch nicht mehr sinnlich wahrnehmbar: „Schauen Sie, Sie werden mich darunter gar nicht mehr wahrnehmen, sie werden mich nicht einmal mehr riechen, wenn Sie sich erst daran gewöhnt haben, das ist ja der Zweck, schauen Sie!“ (SCH 19). Die wiederholte Ansprache des Zuschauers etabliert eine Bühne, die am Keinort nicht vorhanden ist. Ein Keinort bietet keinen Raum für den Körper und

keine Bühne für die Protagonisten. Der Keinort lässt die Mittel der theatralen Repräsentation – Körper, Stimme, Raum – verschwinden: „Nicht mich hervorzubringen und zur Geltung, sondern darunter verschwinden. Den Schatten verschwinden zu lassen ist keine Kunst. Man muß nur konsequent im Dunkeln bleiben“ (SCH 19). Der Keinort ist die Negation des Theaters, das ewige „Black“, das Theater, in dem kein Scheinwerfer mehr angeht. Dort wird nichts hervorgebracht. Bühnenkunst findet hier nicht statt. Natur wird nicht nachgeahmt und explizit abgelehnt.⁷⁶ Der Keinort ist der „Schauplatz“⁷⁷ für „[e]ine von der Erde Weggewiesene“ (SCH 17): „Oder will ich mich etwa zur Gestaltung bringen, mir selbst Form geben, als könnte die Frau wenigstens sich selbst erschaffen?, haha!, nein, könnte ich mich als Existenz festigen durch diesen schicken und dabei auch noch warmen Mantel? Nein. Bitte, sehen Sie mich nicht an, schauen Sie auf diesen sportlich-eleganten Mantel [...]“ (SCH 17). Die Nein-Interjektionen bestätigen die Nicht-Existenz, die ein Nicht-Ansehen bedingt. Der Frau steht keine „gefestigte Existenz“ zu: „Hier sieht man ja nichts und braucht auch nichts zu sehen. Nichts los hier. Und das ist schon alles, was passiert: nichts los, aber alles lose, fließend, dahinströmend. Schatten“ (SCH 32). Am Keinort gibt es keinen Plot, keine Handlung, keine Protagonisten, keine Figurenkonstellationen und auch keine Regie. Die Autorin des nicht-signifikanten Sagens bringt eine Textfläche hervor, die auch das binäre System von Schauspieler und Rolle, Identität und Persona unterminiert, „denn es gibt für uns keine Unterschiede. Loch ist Loch. Schatten ist Schatten. Nichts dahinter. Kein Mensch dahinter. Keiner kommt dahinter“ (SCH 32). Am negierten Ort gibt es keine Bedeutung „dahinter“ oder „darunter“, nur Schatten, die die Signifikate nicht ent-, sondern verhüllen.

⁷⁶ Die Ichfigur „hasst die Natur“. Vgl. SCH 17.

⁷⁷ Vgl. Nyssen, „Keinort“, S. 98.

Jelinek parodiert die theatrale Repräsentation, etwa mit ironischen Floskeln, wie „ich stelle das einmal so in den Raum“ (SCH 18). Der Raum, der in einem konventionellen Theaterstück evoziert wird, wird ja gerade durch die Beschaffenheit ihres Texts verneint. Ruhl bedient sich noch der Signifikanten des theatralischen Zeichensystems, während Jelineks fragmentierte Umschreibung eine geschlossene *Mise en Scène* unterminiert, dafür aber eine neue Form des weiblichen Sprechens und Schreibens im postdramatischen Theater generiert.

DRAMATISCHE PALIMPSESTE III: ÜBERSCHREITUNGEN

Überschreibungen setzen eine feste Form voraus, die überschrieben wird. Struktur und Stil dieser Formen werden von bestimmten Gattungskonventionen bestimmt, die seit der Antike bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts Inhalt, Form, Stil und Dramaturgie einer Tragödie oder Komödie bestimmten. Auch neue Untergattungen, die im Laufe der Theatergeschichte entstanden – Drama, Oper, Melodrama, usw. – folgten der Spur der Konvention. Bei der Überschreibung entsteht ein neues Drama aus der Wiederbegehung einer weit zurückliegenden, aber noch gut erkennbaren Spur. Mit jedem Schritt auf dem vorgeschriebenen Weg wird die alte Spur erneut ausgefüllt, manchmal verstärkt, aber auch verwischt oder sogar bis zur Unkenntlichkeit zertrampelt. Doch beim Fortschreiten bleibt wieder nur *eine* Spur zurück, die die zugrundeliegende Form eingelesen hat und somit auch in der Form eines Dramas wiederaufersteht. Nicht alle Adaptionen von klassischen Theaterstücken überschreiben ein vorgegebenes Original und sind damit als direkte Bearbeitungen eines Hypodramas identifizierbar.

Das postdramatische Theater bringt neue Bühnentexte hervor, die eine literarisch-theatralische Ästhetik jenseits der vorgeschriebenen und festgetretenen Spuren suchen. Sie überschreiten die durch Gattungskonvention und Genre oder die gedruckte Seite definierten Grenzen eines Textes. Als erste Überschreitungsversuche können bereits Lessings „Dramatisches Gedicht“ bzw. „Ideendrama“ *Nathan der Weise* oder die tragische „Komödie“ *Hofmeister* von Jakob Michael Reinhold gewertet werden, die bereits im 18. Jahrhundert den klassischen Tragödienbegriff auszuweiten suchten. J. W. Goethe weicht bereits in seinem *Faust* die klassische Tragödienform durch epische Elemente auf, doch erst Bertolt Brecht systematisiert im

Rahmen seines „Episches Theaters“ den werkimmanenten intergenerischen Bezug zwischen den beiden Gattungen Epik und Drama und vereint erzählende und theatralische Literatur in einem neuen Dramengenre, dem „Lehrstück“. Die epische Tradition findet im 20. Jahrhundert in Friedrich Dürrenmatts *Shakespeare-Umarbeitungen* ihre Fortsetzung. Elfriede Jelinek, Peter Handke, Heiner Müller und andere leiten schließlich mit ihren Überschreitungen des Dramengenres die prä-post-dramatische Ära ein. Auch wenn die post-dramatische Wende ohne Brechts Einfluss nicht denkbar wäre, bleibt Brechts Ästhetik in den Gattungskonventionen der Dramatik und Epik verhaftet. Erst im Zuge der post-dramatischen Wende am Ende des Jahrhunderts werden die Gattungskonventionen grundsätzlich hinterfragt und die Grenzen traditioneller Dramengenres radikal überschritten.

Überschreitungen sind keine ‘Be-Arbeitungen’ bereits vorhandener Stücke, sondern originäre Theatertexte. In Anlehnung an Genettes Definition vom „Hypertext“ kann man Überschreitungen als „Hyperdramen“ betrachten, die mit einem Originalwerk bzw. „Hypodrama“ eine transtextuelle Beziehung eingehen. Überschreitungen stellen aber eine über die intertextuelle Beziehung hinausgehende explizite Verbindung zwischen zwei Texten her. In Überschreitungen kommen andere Dramen nicht nur vor, sondern werden zu textkonstituierenden tragenden Elementen eines neuen Dramas, das mit dem Hypodrama in Dialog tritt. Von einem bewusst gewählten Standpunkt werfen sie einen neuen Blick auf die vor ihnen ausgebreitete Dramenlandschaft. Überschreitungen halten kritische Distanz und schaffen durch zahlreiche intertextuelle Bezüge Raum für einen neuen Text, der sich zwischen den zitierten bewegt. Überschreitungen sind ungebundene, flüssige Texte. Sie widersetzen sich Gattungs-, Rezeptions- und Stilkonventionen und machen die vorgeschriebenen Formen durch Überschreitung überflüssig. Während Intertextualität die Präsenz von zwei oder mehreren Texten

impliziert, die klar voneinander abgegrenzt werden können, umreißt der Begriff „Transtextualität“ den Raum, der nach der Übertretung der Grenze betreten wird. Der transtextuelle Bezug impliziert nicht nur eine Übertretung, sondern auch eine flexible Position, die sich zwischen den zitierten Texten bewegt. Aus dieser Position des Dazwischen können neue intertextuelle Bezüge hergestellt werden, die das Original aus der Distanz kritisch beleuchten. Überschreitungen sind hybride Zwischen- oder Zwittertexte, die sich aus Bruchteilen anderer Texte zusammensetzen und selbst bruchstückhaft bleiben. Überschreitungen machen das transtextuelle Textherstellungsverfahren zum ästhetischen Prinzip.

Überschreitungen 1: *An Octoroon* – Die theatralische Karnevalisierung eines Melodramas

AN OCTOROOON: EIN META-MELODRAMA VON BRANDEN JACOBS-JENKINS

An Octoroon wurde anlässlich der Uraufführung am New Yorker Soho-Repertory Theater am 23. April 2014 in New York City¹ als Teil eines Programmhefts herausgegeben. Neben der an Off-Off-Broadway-Theatern üblichen Angaben zur künstlerischen und technischen Besetzung, einer knappen Selbstdarstellung des Theaters und der nach Spendensummen gegliederten Sponsorenliste enthält das 192-Seiten starke Textbuch in Taschenbuchformat den Stückabdruck der kurz vor der Premiere vorliegenden Fassung letzter Hand. Außerdem beinhaltet es einen durch gelbes Papier farblich abgesetzten Anhang mit einem Originalbeitrag von James Leverett² und Auszüge aus Joel Chandler Harris' *Uncle Remus*,³ eine Sammlung von Volksfabeln sowie auf jeweils eine Seite vergrößerte Details aus dem Gemälde *A Cotton Plantation on the Mississippi* (1883) von William Aiken Walker,⁴ das als Ganzes auch den Rückbuchdeckel ausfüllt; allerdings hier in einer veränderten stilisierten Form. Anders als andere neue amerikanische Stücke, die erst nach der Erstaufführung als Einzeldruck bei einem der Theaterverlage erscheinen, ist diese Edition im Rahmen der Uraufführung kontextualisiert und reflektiert das transtextuelle Textherstellungsverfahren des Autors. Es kommt als Intertextualität durch Anspielungen und Verweise auf Fremdtex te vor; das Spiel mit Klappentext, Titeln und

¹ „Octoroon“ ist ein historischer Begriff, der eine Person bezeichnet, die „ein Achtel“ schwarz-afrikanischer Herkunft ist. Branden Jacobs-Jenkins, *AN OCTOROOON*, hg. von Raphael Martin, New York: On Stage Press, 2014, S. 29-139.

² James Leverett, „An Octoroon: The Octoroon“, in: Programmheft *An Octoroon*, S. 145-161.

³ „Selections from Uncle Remus: His Songs and His Sayings (1880) by Joel Chandler Harris“, in: ebd. S. 167-187.

⁴ Vgl. https://collections.gilcrease.org/object/01261206?position=0&list=tlbH5tUQX7pI6Du3WKhLvGO_vJZfg93Ll_2c4xTBF0Y (29.12.2017).

Untertiteln und anderen Begleittexten reflektieren eine explizite Paratextualität. Die metatextuelle Ebene wird durch den kritischen Essay von Dramaturgen Leverett⁵ abgedeckt; die hypertextuelle durch den Abdruck auf den Hypotext *The Octoroon*, der in auch von Leverett stellenweise zitiert wird. Selbst die Architextualität⁶ ist ausgestellt, weil der Hinweis auf Gattungszugehörigkeit fehlt. Diese Auslassung kann laut Genette signifikant sein: „Bleibt sie vollkommen unausgesprochen, dann entweder deshalb, weil Offensichtliches nicht mehr eigens betont werden muß, oder, im Gegenteil, um jegliche Zugehörigkeit zurückzuweisen bzw. dieser Frage überhaupt auszuweichen.“⁷ Wie die folgende Analyse zeigen wird, spricht die fehlende Gattungsbezeichnung eher für eine Zurückweisung jeglicher Gattungszuordnung.

Besonders auffällig ist Jacobs-Jenkins transtextuelles Spiel auf der Ebene der Paratexte. Wie Genette festgestellt hat, stellen diese Nebentexte eine inhaltliche Beziehung zum eigentlichen Text her und können ihn „manchmal mit einem offiziellen oder offiziösen Kommentar versehen“.⁸ Genette schreibt deswegen der Beziehung zwischen Paratexten und eigentlichem Text eine starke „Wirkung“ zu: „Das Feld dieser Beziehungen stellt zweifellos einen privilegierten Ort der pragmatischen Dimension des Werkes dar, d. h. seiner Wirkung auf den Leser [...]“⁹ Jacobs-Jenkins spielt bewusst mit dieser Wirkungsebene. Das Stück, *AN OCTOROOON – by Branden Jacobs-Jenkins*, ist durch eine Titelseite abgesetzt, die keine weiteren Untertitel enthält. Die Adaptation weist sich somit nicht als solche aus. Erst durch die minimale aber signifikante Modifikation des Originaltitels gibt sich der Bearbeiter als Autor eines Originaltextes zu erkennen: Aus „*Der Octoroon*“ wird „*Ein Octoroon*“, aus dem

⁵ „James Leverett is a writer, dramaturg, and professor of Dramaturgy and Dramatic Criticism at the Yale School of Drama.“ Programmheft *An Octoroon*, S. 161.

⁶ Genette nennt diese die „unausgesprochene Beziehung, die bestenfalls in einem paratextuellen Hinweis auf die taxonomische Zugehörigkeit des Textes zum Ausdruck kommt“. Vgl. Genette, *Palimpseste*, S. 13.

⁷ Ebd. S. 13 f.

⁸ Ebd., S. 11.

⁹ Ebd., S. 12.

spezifischen (theater)historischen Fall wird die allgemeine, epochen- und kulturübergreifende Bezeichnung für einen unter vielen. Auf die Titelseite folgt ein weiterer Paratext, die zentral auf der Seite platzierte Bemerkung: „This book went to print before the end of rehearsals and so may differ from the play as performed.“¹⁰ Durch die Platzierung nach der Titelseite, also innerhalb des Rahmentextes, kann diese Bemerkung als „Author’s Note“, d. h. Selbstaussage des Autors betrachtet werden. Der Autor meldet sich hier noch einmal implizit zu Wort und betont damit seine Autorität bei einem Textherstellungsverfahren, dass er als prozesshaft und performativ verstanden haben will.

Auf die Anmerkung auf der Rückseite des Titels folgen auf der nächsten unnummerierten rechten Seite die „Dramatis Personae“,¹¹ die von Boucicaults Original-„Cast“ abweichen.¹² Der Adaptierer nutzt diesen Paratext erneut für einen Kommentar zur amerikanischen

¹⁰ Vgl. Programmheft, unnummerierte Seite zwischen Titel und Besetzung.

¹¹ „Dramatis Personae“, in: Programmheft *An Octoroon*, unnummerierte Seite zwischen Titel und Stücktext.

¹² Vgl. „Cast“, der dem Stückabdruck vorangestellt ist und außer der Rollenliste nur die Angabe zu Ort und Datum der Uraufführung enthält: „First performed at the Winter Garden Theatre, New York on 6 December 1859, with the following cast...“ Bis zum 18. Jahrhundert bestimmte häufig die soziale Stellung die Reihenfolge der Besetzung, gefolgt von Nebenrollen, stummen Rollen und Statisterie bzw. Theaterchor. Manchmal wird die Reihenfolge auch durch die Reihenfolge des Auftretens bestimmt. Üblicherweise steht hinter dem Namen der Rolle, eine Funktionsbezeichnung, z. B. das familiäre, persönliche oder berufliche Verhältnis zu anderen Figuren; manchmal werden an dieser Stelle auch biographische oder dramaturgische Informationen genannt, die dem Verständnis der ersten Szene dienen oder Kontext liefern für die Handlung; heutzutage wird auch das Alter der Figur aufgeführt. Das Ordnungsprinzip in *The Octoroon* entspricht keinem der üblichen Prinzipien und scheint willkürlich. Die gesellschaftlich höchststehende Figur – und Boucicaults jugendlicher Held – George Peyton („Mrs. Peyton’s Nephew, educated in Europe, and just returned home“) steht ganz oben, gefolgt von Jacob M’Closky („formerly Overseer of Terrebonne, but now Owner of one half of the Estate“), dem die Hälfte des Anwesens gehört und dem Oberaufseher Salem Scudder („a Yankee from Massachusetts, now Overseer of Terrebonne, great on improvements and inventions, once a Photographic Operator, and been a little of everything generally“); dann wird bereits der Sklavenaufseher und Sklave Pete („an ‘Ole Uncle’, once the late Judge’s body servant, but now ,too ole to work, sa’“) aufgeführt, gefolgt von anderen „Planters“ und an der Handlung beteiligten männlichen Nebenrollen. Die Liste aller männlichen Rollen endet mit Wahnotee, „an Indian Chief of the Lapan Tribe“, der trotz seiner relativ großen Rolle im patriarchalen Gefüge ganz unten aber doch über den Frauenrollen steht. Als erste Frau wird die Witwe des verstorbenen Plantagenbesitzers und Onkles des einzigen Erben George Peyton genannt, gefolgt von der weiblichen Protagonistin, „Zoe (a Octoroon Girl, free)“, dann erst ihre Gegenspielerin, die „Southern Belle“ Dora Sunnyside. Boucicaults Besetzungszettel listet die Sklavinnen am Ende und charakterisiert sie im Kontrast zu den anderen Figuren nur durch ihre Hautfarbe bzw. durch ihren ‘Status’ als Sklave: GRACE (a Yellow Girl, a Slave); DIDO (the Cook, a Slave); Minnie (a Quadroon Slave). Vgl. Besetzung, in: Peter Thomson (Hg.), *Plays by Dion Boucicault: Used Up, Old Heads and Young Hearts, Jessie Brown, The Octoroon, The Shaughraun*, New York: Cambridge University Press, 1984, S. 133. Im Folgenden mit der Sigle TO bezeichnet.

Besetzungspolitik: „The suggested cast size for this play is 8 or 9 actors. Actor ethnicities listed in order of preference.“¹³ Die stark reduzierte Besetzung ist sicherlich den eingeschränkten Produktionsbedingungen in einem New Yorker Off-Off-Theater geschuldet,¹⁴ doch ist sie vor allem dramaturgisches Konzept. Die drei männlichen Akteure spielen alle zehn männlichen Rollen (vorausgesetzt man betrachtet Br'er Rabbit, die Hasenfigur, als männliche Rolle), ungeachtet der Hautfarbe bzw. ethnischen Herkunft der Rolle. Das bedeutet, ein schwarzer Schauspieler spielt sowohl den weißen George und M'Closky als auch BJJ, was für Branden Jacobs-Jenkins steht und sich direkt auf den afrikanisch-amerikanischen Autor des Stücks bezieht. Der einzige weiße Schauspieler übernimmt die Rolle des 'Indianers' Wahnotee und des weißen Plantagenbesitzers Lafouche. Die männlichen Sklaven im Stück, der Schwarze Pete und der von Boucicault als „A Yellow Boy“ (TO 133) ethnisierte Paul, sollen vom selben „asiatisch“ aussehenden Schauspieler bzw. derselben Schauspielerin¹⁵ verkörpert werden: „Assistant played by an Indigenous American actor/actress, a South Asian actor/actress, or one who can pass as

¹³ Das sog. „nontraditional casting“, das vom amerikanischen Schauspielerverband Actor's Equity Association gefördert wurde, sollte „ethnic minority actors“ gleichberechtigten Zugang („Equal opportunity“) zu Rollen in Theaterproduktionen, in denen „Rasse, Ethnizität und Geschlecht nicht relevant“ sind, ermöglichen: „Colour-blind casting, non-traditional casting or integrated casting is the practice of casting a role without considering the actor's ethnicity. It derives its name from the medical condition of colour blindness. A representative of Actors' Equity has disputed the use of the term 'color blind,' preferring the definition 'non-traditional casting.'“ Non-traditional casting „is defined as the casting of ethnic minority and female actors in roles where race, ethnicity, or sex is not germane“. Beispiele dafür sind die Besetzung des Supermans in *Steel Man* mit einem Afro-Amerikanischen Schauspieler; kontroversiell diskutiert werden allerdings die Besetzung von *Othello* mit weißen Schauspielern, da die Hautfarbe eine dramaturgische Funktion hat. Alan Eisenberg, Executive Secretary Actors' Equity Association New York, „NONTRADITIONAL CASTING; When Race and Sex Don't Matter“, in: *New York Times*, 23.10.1988, <http://www.nytimes.com/1988/10/23/theater/1-nontraditional-casting-when-race-and-sex-don-t-matter-486788.html> (04.02.2015).

¹⁴ Das Uraufführungstheater Soho Rep., das in der Franklin Street im bisher preiswerteren Downtown nahe Chinatown angesiedelt war, musste 2016 ihre traditionellen Räume räumen, weil sie die nötigen Brandschutzbestimmungen und damit verbundenen finanziellen Auflagen nicht erfüllen konnten. Das renommierte Theater, das zu den populärsten und erfolgreichsten Off-Off-Theatern gehört, konnte trotz großzügiger privater Sponsoren dem Druck der Gentrifizierung und der damit verbundenen extrem gestiegenen Mieten in Manhattan nicht standhalten. Das kleine Theater ist seitdem in verschiedenen Spielstätten zu Gast und sammelt Geld, um 2018 in ihre Räumlichkeiten zurückkehren zu können.

¹⁵ Der Autor deutet hier auch die Möglichkeit einer Gender-unspezifischen Besetzung an, in der Uraufführung spielte allerdings ein mexikanisch aussehender Amerikaner die Rolle. Vgl. „Dramatis Personae“, in: Programmheft, unnummerierte Seite zwischen Titel und Stücktext.

Native American.“¹⁶ Damit wird jeder Schauspieler in seinen zwei bis drei Rollen mindestens einmal seiner ethnischen Herkunft entsprechend und einmal gegenbesetzt. Dagegen werden alle weiblichen Figuren nur einmal und traditionell, das heißt ihrer ethnischen Zugehörigkeit entsprechend, besetzt. Dora soll von einer „weißen Schauspielerin“ gespielt werden. Wie relativ ethnifizierte Kategorien sind, wird vom Autor durch eine zusätzliche Bemerkung herausgestellt: „Dora played by a white actress, or actress *who can pass white*“¹⁷ (Hervorh. d. A.). Dieselbe Anmerkung wird für die zweite ‘weiße’ Rolle, den Originalautor Dionysius Lardner Boucicault, gemacht: „Playwright played by white actor, or actor who can pass as white.“¹⁸

Hautfarbe wird vom Autor als Konstruktion einer ‘Haut-Farbe’ entlarvt, die keine Farbe ist. Sie ist auch nur bedingt auf eine ethnische Herkunft, z. B. Afrika, zurückführbar. Unter der ethnifizierten Haut wird die ‘Färbung’ durch eine spezifische Herkunft unsichtbar. Haut-„Farbe“ wird als eine von Weiß abgeleitete, andere, farbige, also gelbe, rote oder eben dunklere bzw. schwarze Hautfarbe wahrgenommen. Weiß und alles vom Weiß Abgeleitete kann relativiert werden, wobei Schwarz immer schwarz bleibt und damit immer als vom Weiß am stärksten abweichendes und deswegen besonders hervortretendes Merkmal wahrgenommen wird. Für die schwarze Hautfarbe kann keine Möglichkeit der Relativierung eingeräumt werden. Der und die „Schwarze“ kann nie als etwas Anderes als Schwarz „durchgehen“. Schwarz ist nicht relativierbar, deswegen muss der Autor von einem „tatsächlichen“ und „afrikanisch-amerikanischen“ bzw. „schwarzen“ Spieler repräsentiert werden: „BJJ played by an *actual*“¹⁹ playwright, African-American actor, or black actor.“²⁰ Entsprechend werden die Sklavinnen mit

¹⁶ Vgl. ebd.

¹⁷ Vgl. ebd.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Hervorhebung durch die Autorin.

²⁰ Vgl. „Dramatis Personae“, in: *An Octoroon*, unnummerierte Seite.

Schauspielerinnen „of color“ besetzt: „MINNIE [DIDO/GRACE] played by African-American actress, black actress, or actress of color“.²¹

Der Palimpsestierer Jacobs-Jenkins vereinnahmt einen Paratext für seine Intention, die Ethnisierung als Konstruktion zu entlarven: ob jemand als ‘weiß’, ‘schwarz’, ‘gelb’ oder ‘rot’ bezeichnet wird, hängt nicht von seiner ethnischen Herkunft ab, sondern davon, als was er „durchgeht“. Hautfarbe ist eine Zuschreibung, die in der Rollenbeschreibung des „Octoroon“ ad absurdum geführt wird: „Zoe played by an octoroon actress, a white actress, quadroon actress, biracial actress, multi-racial actress, or actress of color who can pass as an octoroon.“²² „Octoroon“ bezeichnet einen Schwarzen als Schwarzen, obwohl er als weiß „durchgeht“.

BOUCICAULTS *THE OCTOROON*: EIN „SKLAVEN-MELODRAMA

Branden Jacobs-Jenkins’ Drama „An Octoroon“²³ basiert auf dem Melodrama *The Octoroon: or: Life in Louisiana* (1859) von Dion Boucicault.²⁴ Heute beinahe vergessen,²⁵ war der 1820 in Dublin geborene Dionysius Lardner Boursiquot einer der populärsten englischsprachigen Dramatiker der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Sein Bühnendebüt als Schauspieler gab er 1838, 1839 folgte sein Durchbruch als Dramatiker, und schon 1841 wurden seine Stücke erfolgreich an den großen Bühnen Londons aufgeführt. Zwischen 1853 und 1855 tourte er erfolgreich mit eigener Theatertruppe durch die USA, bis er sich 1860 in New York niederließ, wo er vor allem mit seinen Melodramen die größten Erfolge feierte, darunter auch *The Octoroon*.

²¹ Ebd.

²² „Dramatis Personae“, in: *An Octoroon*, unnummerierte Seite.

²³ Jacobs-Jenkins, *AN OCTOROON*. Die Adaptation wurde anlässlich der Uraufführung am Soho-Rep.-Theater am 23. April 2014 in New York City auch als Textbuch herausgegeben. Diese Ausgabe diente als Grundlage für diese Studie und wird im Folgenden mit der Sigle AO bezeichnet.

²⁴ *The Octoroon*, in: Peter Thomson (Hg.), *Plays by Dion Boucicault*, S. 133-169.

²⁵ Eine seiner ersten Komödien, *London Assurance* (1841) wurde 2010 am The National Theatre in London wiederbelebt.

Der irische Dramatiker brachte das Stück am 6. Dezember 1859 im New Yorker Theater Winter Garden mit seiner Frau Agnes in der weiblichen Hauptrolle als „Octoroon“ Zoe und ihm selbst in der Rolle des „Indianers“ Wahnotee heraus.²⁶

Boucicault nahm die Entwicklung von „niederen“ Theaterformen im Rahmen einer neu entstehenden Unterhaltungsindustrie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts voraus.

Boucicault bediente damalige Zuschauererwartungen und avancierte zum meistgespielten Dramatiker seiner Zeit und mit ihm das Melodrama zum beliebtesten dramatischen Genre der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in England und in der Neuen Welt.²⁷ Boucicault legte damit den Grundstein für Weiterentwicklungen des melodramatischen Genres, das als Musical und im Film bis heute die Unterhaltungsindustrie bestimmt.

Boucicault lernte von den Franzosen. Des Französischen mächtig reiste er Ende 1844 selbst nach Paris und kam mit vielen neuen Stoffen zurück.²⁸ Zu seinem Repertoire zählten fortan neben zahlreichen Operetten und Adaptationen französischer Stücke auch Ballette.²⁹ Vor allem ließ er sich von den Tableaus und „Sensationsszenen“ inspirieren, die zum zentralen Bestandteil seiner Bühnenästhetik wurden, so auch die Sklavenauktion und das explodierende Dampfschiff in *The Octoroon*.³⁰ Die „lose Kopplung“ von Dialogen, musikalischen Einlagen in Form von Tanz und Gesang und bildmächtigen Sensationsszenen brachte eine neue „performativere“ Dramaturgie des Melodramas hervor:

²⁶ Vgl. „Biographical Record“ in: TO S. 15-19.

²⁷ Peter Thompson listet in seiner Anthologie ca. 140 Stücke in chronologischer Folge von 1836-1891. Vgl. ebd., S. 228-235.

²⁸ Vgl. ebd., S. 228 f.

²⁹ Zum Beispiel: *La Salamandrine*, „Ballet with narrative by Boucicault“. Vgl. ebd., S. 229.

³⁰ Zu den „sensation scenes“ vgl. das Programmheft für die Uraufführung am New Yorker Soho Rep.-Theater. AO 154 f.

Überschreitungen 1: *An Octoroon* – Die theatrale Karnevalisierung eines Melodramas

An die Stelle eines Jetzt, das von seiner Vorgeschichte geprägt ist, rückt die Gegenwärtigkeit eines Geschehens, das durch situative Umstände, spontane Interaktion und Vollzug der Performanz bestimmt ist. Die Steigerungen des Ausdrucks setzen zufällig ausgelöste Geschehnisse in Gang, die als rapide Glückswechsel erscheinen und zentrales Merkmal der melodramatischen Dramaturgie sind.³¹

Die „Dramaturgie der Glückswechsel“ zielte nicht wie die klassische Tragödie oder ihre musikalische Transformation, die Oper, auf die Katharsis, sondern auf die Auslösung vieler unterschiedlicher Affekte, um dem Zuschauer ein besonders intensives Theatererlebnis zu ermöglichen:

Das Melodram bricht mit der Poetik des bürgerlichen und empfindsamen Trauerspiels. Es ist nicht mehr über den Wirkmechanismus der sympathetischen Einfühlung als Teilhabe zu begreifen. An die Stelle eines Zustands temperierter Harmonie, der die Affekte blockiert und sie zum reflektierten Gefühl des Mitleids herunterstimmt, tritt eine andauernde Affekterregung [...].³²

Ein weiteres Mittel die Gemüter zu erregen und den Zuschauer zur Identifikation mit den Protagonisten zu animieren war die Thematisierung aktueller Themen. Im Gegensatz zur erhabenen Tragödie und Oper, die meist in einer weit zurückliegenden aristokratischen Vergangenheit spielen, war das Melodrama seiner Zeit verpflichtet und griff bewusst kontroversielle Themen auf: „Der Erfolg dieses kleinen, minderen Genres liege darin begründet, dass es sich allzu bereitwillig für jene Themen öffne, die ohnehin im Umlauf seien, um sie,

³¹ Vgl. Bettine Menke, Armin Schäfer und Daniel Eschkötter (Hg.), „Das Melodram. Ein Medienbastard. Einleitung“, in: *Das Melodram. Ein Medienbastard*, Berlin: Theater der Zeit, 2013, S. 7-17, hier S. 14.

³² Ebd. S. 12.

angereichert mit Gefühlswerten, zum Konsum feilzubieten.³³ So enthielt Boucicaults *The Poor of New York*, sein Durchbruch als Dramatiker auf einer amerikanischen Bühne im Jahr 1857, Referenzen zur New Yorker Finanzkrise, die in der Folge die erste globale Wirtschaftskrise auslöste.³⁴

The Octoroon nimmt kurz vor Ausbruch des Amerikanischen Bürgerkriegs das virulente Thema der Sklaverei auf. In den Jahren 1855-56 hatte sich der irische Dramatiker und Schauspieler als Theatermanager versucht.³⁵ In dieser Zeit muss er auch seinen Feldforschungen nachgegangen sein, die ihn zu einer verklärten Sicht von Sklaverei bewegten:

A long residence in the Southern States of America [by the time he wrote the piece, the Confederate States of America] had convinced me that the delineations in Uncle Tom's Cabin of the condition of the slaves, their live, and feeling were not faithful. I found the slaves, as a race, a happy, gentle, kindly treated population, and the restraints upon their liberty so slight as to be rarely perceptible. A visitor to Louisiana who might expect to find this vulgar sympathies aroused by the exhibition of corporal punishment and physical torture, would be much disappointed. For my part, with every facility for observation, I never witnessed any ill-treatment whatever of the servile class; on the contrary, the slaves are in general warmly attached to their masters and to their homes, and this condition of things I have faithfully depicted. But behind this there are features in slavery that are far more objectionable than any hitherto held up to human execration, by the side of which physical suffering appears as a vulgar detail.³⁶

³³ Ebd., S. 7.

³⁴ Auch die zwei aufeinanderfolgenden Melodramen *Jessie Brown* und *Brigham Young* – beide 1858 am New Yorker Wallacks' Theatre aufgeführt – griffen zeitgenössische Themen auf. Vgl. „Introduction“, in: TO 1-14, hier S. 7.

³⁵ Vgl. ebd., S. 8.

³⁶ Zitiert nach Originalbeitrag von Leverett, „An Octoroon: The Octoroon“, S. 157.

Die Idealisierung des Verhältnisses zwischen „masters“ and the „servile class“ wird in *The Octoroon* deutlich. Der Plot erzählt von dem Mädchen Zoe, das „ein Achtel“ schwarz ist, aber als Weiße durchgeht und aus diesem (rassistischen) Grund als Waise von den Plantagenbesitzern Mr und Mrs Peyton adoptiert wurde. Ihr Verhältnis zueinander wird als loyal und zärtlich geschildert. Körperliche und emotionale Gewalt gegen die Sklaven wird „heruntergespielt“ bzw. kommt nicht vor. Dagegen bildet das emotionale Leid der Protagonistin, die sich unglücklich in den Peyton-Sohn George verliebt, den Kern der melodramatischen Handlung. George liebt Zoe ebenfalls, doch er kann sie nicht heiraten, weil die Ehe zwischen Weißen und Schwarzen zu dieser Zeit verboten war. Die „Anti-Miscegenation-Laws“ kriminalisierten die sexuelle Verbindung zwischen Weißen und Schwarzen, ihr Zusammenleben und die Heirat.³⁷ Biologistische Begriffe wie „Octoroon“ dienten mit der rassistischen Einteilung in „weiße“ und „schwarze“ Amerikaner der Aufrechterhaltung der Segregation.

Boucicault schildert die gesellschaftlichen Verhältnisse als einen Schicksalsschlag, daraus speist sich die Tragödie. Sich des ideologischen „Brennstoffs“ seines Sklaverei-Melodramas durchaus bewusst stellt Boucicault diese von weißen Bürgern gemachten Bedingungen nicht in Frage. Bereits sein Landsmann Thomas Mayne Reid hatte das Thema in seinem Roman *The Quadroon, Or: A Lover's Adventures in Louisiana* (1856) aufgenommen.³⁸ Der nach England zurückgekehrte Reid jedoch lässt seinen Helden den „Quadroon“³⁹ heiraten. Boucicault, der eine Karriere in den USA verfolgte, musste diplomatischer vorgehen. So weist das Melodrama eine

³⁷ Solche Gesetze existierten seit dem Ende des 17. Jahrhunderts in den Dreizehn Kolonien und in der Folge in vielen Bundesstaaten bis ins Jahr 1967, als der Supreme Court der Vereinigten Staaten das letzte Gesetz im Staat Virginia zu „unconstitutional“ erklärte. Vgl. https://en.wikipedia.org/wiki/Anti-miscegenation_laws#United_States, (15.01.2016).

³⁸ Reid war ebenfalls durch Amerika gereist, kehrte dann aber nach Großbritannien zurück, um seine Abenteuer literarisch zu verarbeiten.

³⁹ „Quadroon“ bezeichnet entsprechend eine Person, die „ein Viertel“ schwarz-afrikanischer Herkunft ist.

gewisse Indifferenz auf. Die Handlung zielt auf Abschaffung der Sklaverei, die Sklavenhalter und ihre Umgebung dagegen werden idealisiert:

There is, clearly, some equivocation. Mayne Reid's *The Quadroon*, the play's major source, issues a clear challenge to prevalent American views of racial purity by having its hero marry the quadroon of the title. Zoe's death, in Boucicault's original five-act version, denies George Peyton the opportunity of repeating the challenge. He would have been breaking state laws against miscegenation if he had, and Boucicault was probably too nervous to advocate law-breaking. Even so, it would be a disservice to him to understate the abolitionist impulses behind the play. He had something serious and pertinent to say to his adopted country. It was, for once, the theme of *The Octoroon* as much as the sensational fire-on-a-river-steamer scene and the ingenious use of the (recently invented) camera as detective that commanded the audience's attention. Boucicault never wrote a more consistently serious play.⁴⁰

Boucicault lässt seine Protagonisten keine Gesetze brechen. Er äußert seine Kritik an den rassistischen Gesetzen und seine Sympathie für die Abolitionisten indirekt, indem er die persönlichen Auswirkungen hinter einem Gesetz beschreibt, das die Betroffene in den Selbstmord treibt.⁴¹ „*The Octoroon* is the most prominent contemporary fiction about American slavery. In many ways, Boucicault's play fits the pattern of Victorian melodrama“, stellt der Dramaturg James Leverett fest.⁴² Der Autor aus der Alten Welt wollte die Aufmerksamkeit des Theaterpublikums der Neuen Welt gewinnen und bediente sich dabei der effektiven Mittel des Mediums Melodrama. Im Zentrum stehen eine leidende Heldin und ein romantischer Held. Gefahr droht von einem böartigen Schurken, der das Paar zu Fall bringen will. Außerdem

⁴⁰ „Introduction“, in: TO 8.

⁴¹ In Akt 5, Szene 1 verlangt Zoe von Dido eine Medizin, die in höherer Dosierung tödlich wirkt. Vgl. ebd., S. 165 f.

⁴² Programmheft *An Octoroon*, S. 153.

spiegelt eine große Besetzung die verschiedenen Schichten, Altersstufen und Nationalitäten der damaligen Gesellschaft wider, und es gibt komische Figuren, Spektakel und ein melodramatisches „Happy End“, bei dem Zoe in den Armen ihres Geliebten stirbt. „So, this famous, in fact notorious play is a Victorian melodrama. Yes but also decidedly no. An Irishman conceived it, but it is through and through American. It lacks the sturdy moral certainty of contemporary British culture. Instead, not at all concealed under the surface, are the tensions of a divided society.“⁴³ Das multimediale Genre Melodrama verband Aktualität, Affektsteigerung und Sensationslust und ermöglichte unterschiedliche Perspektiven und parallele Erzählebenen auf den schwierigen Plot.

But the entirety of *The Octoroon*, certainly its dialogue, vibrates with the anxiety of cross-purposes. With his statement together with his melodrama, Boucicault seems to be playing many sides of many issues. He has opened in New York, a city in a country both divided over slavery, divided over race, and moving towards war. It's the racial issue, even more than slavery, that traumatizes the play: miscenegation, with all of its evocations of forbidden eroticism and lurking violence.⁴⁴

Boucicault verpackte ein „amerikanisches“ Thema in ein europäisches Medium und traf den Nerv einer von Segregation und Rassegesetzen geteilten Nation.

„MEDIENBASTARD“ META-MELODRAMA

An Octoroon folgt der Fünf-Akte-Struktur des Originals und nimmt alle zentralen Szenen aus *The Octoroon* auf. Boucicaults Melodrama wird zitiert, karrikiert und parodiert, doch die

⁴³ Ebd., S. 156.

⁴⁴ Ebd., S. 158.

hypertextuelle Überlagerung ist nur eine, wenn auch zentrale literarische Referenz, in einem transtextuellen und intermedialen Gewebe, das sich nicht nur auf das literarische Zeichensystem beschränkt. Jacobs-Jenkins schafft durch weitere Para- und Metatexte eine transtextuelle und transmediale Darstellungsweise, die literarische und theatralische Zeichen zu neuen Bedeutungsebenen verknüpft.

Signifikant ist die Referenz zu den Geschichten von *Uncle Remus. His Songs and his Sayings*,⁴⁵ die mittels einer neuen fiktiven Figur auf der Bühne etabliert wird. Die fiktive Hasenfigur BR'ER RABBIT, der Protagonist aus *Uncle Remus'* Geschichten, verbindet das Melodrama mit der Erzählkultur der African-Americans. Damit wird das Stück in seinem sozialhistorischen Kontext verortet und um die Perspektive der im Stück thematisierten und repräsentierten Gruppe erweitert. Die neu hinzugeschriebenen Szenen zwischen den Sklavinnen konstituieren darüber hinaus einen komplett neuen Erzählstrang, den ich in der Folge als „Para-Drama“ bezeichnen werde. Durch diese neuen transtextuellen Bezüge aktualisiert *An Octoroon* „racial issues“, die der Hypotext bereits aufgenommen hat und rekontextualisiert sie in zeitgenössischen *Race*-Diskursen.

Ein weiterer Paratext definiert *An Octoroon* als „Meta-Melodrama“, das kritisch über die Bedingungen und Konventionen des eigenen Genres reflektiert: „A world-premiere, old-fashioned, meta-melodrama with Humor! Feelings! Live Music! Wigs! Sensation Scenes! Slave Auctions! Exploding Steamboats! Photography! And More!“⁴⁶ heißt es auf dem Klappentext des Programmhefts der Uraufführung.⁴⁷ Die Reihung von Exklamationen, die mit

⁴⁵ Joel Chandler Harris, *Uncle Remus. His Songs and his Sayings*, hg. von Robert Hemenway, New York: Penguin Books, 1982.

⁴⁶ Vgl. Klappentext Programmheft *An Octoroon*.

⁴⁷ *An Octoroon* wurde 2015 ein zweites Mal sehr erfolgreich mit derselben Besetzung und größerem technischen am größeren Off-Theater For A New Audience Brooklyn produziert. Die Inszenierungsanalysen für diese Studie beruhen auf dieser Aufführungsserie, die ich dank des Dissertation Enhancement Grants der Vanderbilt University besuchen konnte.

„Sklavenauktionen“ und anderen Gewaltakten wirbt, rekurrieren auf die Hauptelemente der melodramatischen Vorlage, stimmen mit dem ironischen Konventionsbruch – „ein Meta-Melodrama mit Humor“ – auch auf den satirischen Grundton der Adaptation ein.

Der „Medienbastard“⁴⁸ Melodrama ist in seiner „Kombination von Medien“ selbst ein „Meta-Medium und ‘Bühne’ des Verkehrs zwischen den verschiedenen Medien des Melodrams, zum Beispiel zwischen Theater und Film, Singen und Sprechen, (sozial-)realistischen Markierungen und ausgestelltter Artifizialität“.⁴⁹

Im Modus oder Genre des Meta-Melodrams kommt das Melodram so als eine generische Form in den Blick, die zugleich wandelbar und stabil, diskontinuierlich und kontinuierlich ist und in der die Ausbildung eines Genres und die Reflexion des Werdens eines Genres ineinander übergehen. Der Medienbastard ‘Melodram’ ist auch darin selbst ein Meta-Genre, das nicht zuletzt auf die Genese, Form und Funktionen von Genres und Medien, auf die Gesetze der Gattung reflektiert.⁵⁰

Die Aufwertung der theatralischen Dimension einer melodramatischen Inszenierung stellt das aristotelische Primat der Handlung infrage⁵¹ und verleiht dem „rührseligen“ Medium auch eine subversive Kraft, die neue „optische“ und „musikalische“ Bedeutungsebenen freilegt:

⁴⁸ „Die Rede vom ‘Bastard’ mobilisiert die Hintergrundmetapher der Geburt, die deplatziert ist oder der Deplatziierung bedarf, handelt es sich doch allenfalls um eine ‘sehr gestreute Geburt’ dieses Bastards. Das Melodram stört die Familienordnung der dramatischen Gattung durchkreuzt deren anerkannte Genealogie und taucht mit unvermuteten ‘Anschlüssen’ in einer unreinen Geschichte von Genres und Medien auf.“ Vgl. Menke, Schäfer, Eschkötter (Hg.): „Das Melodram. Ein Medienbastard“, S. 8.

⁴⁹ Ebd., S. 16.

⁵⁰ Ebd.

⁵¹ Aristoteles wertete die audiovisuellen Elemente der Inszenierung, *opsis* und *melos* (Chor) gegenüber dem Mythos ab: „Die Inszenierung vermag zwar die Zuschauer zu ergreifen; sie ist jedoch das Kunstloseste und hat am wenigsten etwas mit der Dichtkunst zu tun. Vgl. Aristoteles, *Poetik*, Griechisch/Deutsch, übers. und hg. von Manfred Fuhrmann, Stuttgart: Philipp Reclam, 1982, S. 25. An anderer Stelle sagt er: „Das Fundament und gewissermaßen die Seele der Tragödie ist also der Mythos. An zweiter Stelle stehen die Charaktere.“ Ebd., S. 23.

Überschreitungen 1: *An Octoroon* – Die theatralische Karnevalisierung eines Melodramas

Das Melodram schürzt nur einen losen und unordentlichen dramatischen Knoten, häuft Peripetie über Peripetie und bringt eine Logik des Handelns zum Verunglücken, die in der gegenwärtigen Zukunft schon die Vorwegnahme der zukünftigen Gegenwart erblickt. Statt Zusammenhang durch dramatische Handlung oder Narration zu schaffen, wird die Fügung ostentativ, und es behaupten sich die nicht auf individuellen Ausdruck zu verrechnenden Zeit-Räume von *opsis* und *melos*.⁵²

Jacobs-Jenkins' „Meta-Melodrama“ beschränkt sich nicht nur auf die Kommentarebene, sondern etabliert weitere transtextuelle Bezüge, die das Melodrama mit anderen Texten in Dialog bringen. In der Überschreitung der Konventionen von Werk, Genre und Autorschaft macht sich Jacobs-Jenkins die Vorlage zu eigen. In *An Octoroon* wird dieser Appropriationsprozess zum aggressiven Akt der Dekonstruktion der „racial stereotypes“, die in *The Octoroon* reproduziert wurden. Diese „intensive“ Intertextualität bzw. die Überformung und Parodierung anderer Texte ist ein Merkmal der Satire.⁵³ Dabei transformiert Jacobs-Jenkins Dion Boucicaults Melodrama nicht in einen neuen Hypertext, sondern macht das transtextuelle Verfahren der Satirisierung transparent. Diese Form der „dialogischen Darstellung“ lässt sich mit Michail Bachtins Konzept der „Dialogizität“ beschreiben. Die „dialogische Darstellung“ zeigt sich in *An Octoroon* auf der Textebene und auf der Aufführungsebene.

DER AGGRESSIVE AUTOR

Der Paratext „meta-melodrama“ auf dem Klappentext beschreibt bereits ein metatextuelles Verhältnis zwischen *The Octoroon* und *An Octoroon*. Als Metatext betrachtet ist die Adaptation

⁵² Menke, Schäfer, Eschkötter (Hg.): „Das Melodram. Ein Medienbastard“, S. 14.

⁵³ Vgl. Wolfgang Weiß, „Beispiele satirischer Dialogizität und Intertextualität“, in: *Intertextualität: Formen, Funktionen, und anglistische Fallstudien*, hg. von Ulrich Broich und Manfred Pfister, Tübingen: Max Niemeyer, 1985, S. 244-262, hier S. 247.

ein Kommentar, der *über* das Original spricht.⁵⁴ Der Autor Branden Jacobs-Jenkins meldet sich permanent zu Wort. Seine Kommentare finden sich in mehreren neu hinzugeschriebenen Paratexten, etwa in den Regieanweisungen, in den vorangestellten Motti⁵⁵ und Untertiteln⁵⁶ sowie in einem neuen „Prologue“, in dem der Autor als „BJJ“ auftritt und seine Botschaften durch den Schauspieler⁵⁷ vermittelt; BJJ eröffnet den Prolog mit „Hi everyone. I’m a black playwright.“ / (*beat*,) / Now I don’t know what that means, / but I’d like to tell you a story“ (AO 29).⁵⁸ Verbunden mit der expositorischen Selbstrepräsentation ist die Kritik an der Repräsentation von Schwarzen. „Ich weiß jetzt nicht, was das bedeutet“, stellt die vermeintlich selbstverständliche Aussage eines schwarzen Schauspielers wieder in Frage. BJJs anschließender Monolog erzählt von einer Therapiesitzung und thematisiert die eigene Depression als Folge einer künstlerischen Identitätskrise, die mit der Adaptation – der Vorschlag kommt vom weißen Therapeuten – behandelt werden soll. BJJs erster Versuch scheitert jedoch daran, dass er sich weigert, die „black experience“ zu repräsentieren, das heißt schwarze Schauspieler mit entsprechenden stereotypischen Rollen zu besetzen: „God forbid any actor of color not / have to jump at the chance to play an offensive bag of garbage / so far from his own life / but which some idiot’s going to describe as / representative of ‘the Black Experience’“ (AO 32). Vom

⁵⁴ Kommentare fallen in die Kategorie „Metatextualität“. Darunter fasst Genette einen „deskriptiven“ Text, der über einen anderen Text „spricht“, etwa wenn Aristoteles in seiner *Poetik* über Sophokles’ Tragödien spricht. Vgl. Genette, *Palimpseste*, S. 15.

⁵⁵ Jacobs-Jenkins stellt dem gesamten Stücktext zwei Zitate als Motti voran: 1) Ein Zitat von Boucicault aus seinem unvollendeten Essay „The Art of Dramatic Composition“ und ein Zitat aus dem Film *Chinatown*. Vgl. zu diesen Paratexten auch Fußnote 97.

⁵⁶ Titel früherer Fassungen verweisen explizit auf das transtextuelle Textherstellungsverfahren und das architektonische Spiel mit der Gattungszugehörigkeit: „*an octoroon – a reimagining of the octoroon: an adaptation of the octoroon: based on the octoroon by dion boucicault (with guidance from his unfinished essay ‘the art of dramatic composition’)*“ by Branden Jacobs-Jenkins“. Dieser frühere Untertitel bietet drei Gattungsbezeichnungen an, die keine Gattungen sind: „reimagining“, „adaptation“ und „based on“.

⁵⁷ In der Uraufführung gespielt von Chris Myers, der auch die Rollen von Goerge und M’Closky spielt.

⁵⁸ Der Autor übertitelt den Prolog und damit den Anfang des gesamten Stückes mit „THE ART OF DRAMATIC COMPOSITION: A PROLOGUE“ und verweist damit auf einen unvollendeten Essay von Dion Boucicault, den er eigens für die Uraufführung transkribiert und mir freundlicherweise zur Einsicht überlassen hat. Vgl. auch Fußnote 38.

„Black Playwright“ wird erwartet, dass er die „Black Experience“ schildert und eine entsprechende Besetzung vor-schreibt. Versetzt sich ein Autor diesen vermeintlich politisch korrekten Theaterkonventionen, wird er an den Pranger gestellt: „I can’t even wipe my ass / without someone trying to accuse me of deconstructing the race problem in America“ (AO 33). Depression verwandelt sich in Aggression, als BJJ beschließt mangels „weißer“ Schauspieler, die keine rassistischen Sklavenhalter spielen wollen, diese und andere Rollen selbst zu übernehmen, was radikale Maskierungsmaßnahmen verlangt:

*(BJJ presses a button on his remote control and loud music plays – bass-heavy, hypermasculine, crude, and probably „ethnic.“ Suggestion: „F**ckin’ Problems“ by A\$AP Rocky, et. Al. BJJ starts to retrieve a vanity from somewhere, but then remembers something, pauses the music.)*

BJJ Just kidding. I don’t have a therapist.

I can’t afford one.

(BJJ unpauses the music, and it plays as he drags the vanity a little further, before he remembers something else and pauses the music again.)

BJJ You people are my therapy.

(BJJ unpauses the music again and it plays as he finishes setting up his vanity and a folding chair – his makeup stations. Then he finds a bottle of some alcohol, opens it and chugs the entire thing. The alcohol has no visible effect on him now or ever.

Then BJJ violently gets into whiteface – possible tries to cover his entire body with it. This should go on for some time. It’s time. It’s messy. It looks like it actually might hurt a little. After he is satisfied, he pauses the music, then slowly turns around and, without taking his eye off the audience, very, very slowly and very, very stoically gives himself an incredibly powerful wedgie.) (AO 31)

Der szenische Vorgang des Maskierens mit „Whiteface“ ist ein subversiver Akt, der das „Blackface“ ins Gegenteil verkehrt und eine „ideologische“ Botschaft hat. Branden Jacobs-

Jenkins alias BJJ gibt mittels dieser Handlung einen Kommentar einer rassistischen Aufführungstradition⁵⁹ ab, die zur Entstehungszeit von *The Octoroon* sehr populär war. Die Aktion des Maskierens macht eine andere Aussage zum bereits besprochenen Aussagegegenstand – Race – und erzeugt damit eine andere Bedeutung, die in diesem Fall im Widerspruch zu der verbalen Aussage steht. Zur Beschreibung von „Standpunkten“ eines Subjekts als kollektives Wesen sind Michail Bakhtins Überlegungen zur Intertextualität hilfreich. Bakhtin beschreibt das Verhältnis zwischen lexikalischer „Bedeutung“ und „komplexen Sinn“ als „Dialogizität“:⁶⁰ „So entsteht durch die Konfrontation verschiedener Sprachen und der durch sie repräsentierten Weltansichten erstens im Subjekt, zweitens im Bezug auf den Aussagegegenstand und drittens in der Ausrichtung auf den Gesprächspartner eine *innere Dialogizität*.“⁶¹ Nach Bakhtin ist der Sprecher immer ein im Kollektiv vernetztes Subjekt und damit Repräsentant eines „verbal-ideologischen“ Standpunkts.⁶² Jeder Sprecher verwendet für seine Äußerung immer eine von vielen möglichen Sprechweisen, dabei schwingen aber die

⁵⁹ „Blackfacing“ wurde bereits von Shakespeare als Maske auf der Bühne eingesetzt. „Blackface“ bezeichnet insbesondere eine Aufführungstradition des amerikanischen Minstrel-Theaters, bei der sich meist weiße, aber auch schwarze Schauspieler schminkten, um zur Belustigung des meist weißen Publikums schwarze Stereotypen zu verkörpern, etwa „Jim Crow“, „Zip Coon“ Sklave, Mummy, Darcy, etc. Zu den Auftritten gehörten auch spezifische Songs und Tanzeinlagen. Minstrel-Shows wurden im 19. Jahrhundert sehr populär. Vgl. zur Geschichte des Minstrels im 19. Jahrhundert und den „Indigenous Negro Minstrel Types“ Hans Nathan, *Dan Emmett and the Rise of Early Negro Minstrelry*, Norman: University of Oklahoma Press, 1962, S. 50f. Außerdem zu „red, white, and black makeup“ und „face-painting“ bei Shakespeare und im Renaissance-Drama: Annette Drew-Bear, *Painted Faces on the Renaissance Stage: The Moral Significance of Face-painting Conventions*, Lewisburg: Bucknell University Press, 1994 sowie Anthony Gerard Barthelemy, *Black Face, Malignant Race: The Representation of Blacks in English Drama from Shakespeare to Southerne*, Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1987.

⁶⁰ Bakhtin zitiert nach Matías Martínez, „Dialogizität, Intertextualität, Gedächtnis“, in: *Grundzüge der Literaturwissenschaft*, hg. von Heinz Ludwig Arnold und Heinrich Detering, München: Deutscher Taschenbuchverlag, 1996, S. 430-445, hier S. 430 f.

⁶¹ Vgl. ebd., S. 432.

⁶² „In jedem Augenblick der Geschichte des verbal-ideologischen Lebens hat jede Generation in jeder sozialen Schicht ihre eigene Sprache, ihr Lexikon, ein eigentümliches Akzentsystem, die ihrerseits in Abhängigkeit von der sozialen Sicht, der Lehranstalt (die Sprache des Kadetten, des Gymnasiasten und des Realschülers sind verschiedene Sprachen) und anderen trennenden Faktoren variieren.“ Ebd., S. 431.

anderen Möglichkeiten etwas zu besprechen mit. Das vom Sprecher gewählte Wort trifft auf die „fremden Wörter zu demselben Gegenstand, zum gleichen Thema:

[...] zwischen Wort und Gegenstand, zwischen Wort und sprechender Person liegt die elastische und meist schwer zu durchdringende Sphäre der anderen, fremden Wörter zu demselben Gegenstand, zum gleichen Thema. [...] So findet jedes konkrete Wort (die Äußerung) jenen Gegenstand, auf den es gerichtet ist, immer schon sozusagen besprochen, umstritten, bewertet vor und von einem ihn verschleiernenden Dunst umgeben oder umgekehrt vom Licht über ihn bereits gesagter, fremder Wörter erhellt.⁶³

„I’m a ‘black playwright’“ gehört zu den ideologisch aufgeladenen Wörtern, die in unterschiedlichen Diskursen „schon besprochen“ wurden. In *An Octoroon* wird diese uneigentliche Rede im Hintergrund durch Anführungsstriche schriftlich dargestellt, auch als BJJ sich beim Auftritt des PLAYWRIGHT wiederholt: „Black playwright“ (AO 33). Die Diskrepanz zwischen konkreter und uneigentlicher Rede wird nicht nur schriftlich, sondern auch mit den Mitteln des Schauspiels, also durch Stimme, Betonung, Tonfall, Mimik und Gestik dargestellt. Die Aussage steht in einem starken Spannungsverhältnis zu dem Vorgang des Maskierens, der als „gewalttätig“, „schmerzhaft“ und als „schmutzig“ geschildert wird. Der Widerspruch zwischen Weiß-Machen und Schwarz-Sein bringt die „innere Dialogizität“ bzw. die Wechselwirkung zwischen der aktuellen Äußerung und den bereits gemachten Äußerungen zu dem gewählten Gegenstand zum Vorschein und konstituiert die Satire.

Wolfgang Weiß knüpft an Bakhtins intertextueller Theorie an und betrachtet Dialogizität als ein „Grundkriterium der Satire“, „weil ein satirischer Text zu den vorgegebenen Texten

⁶³ Bakhtin zitiert nach ebd., S. 432.

immer in einer extremen semantischen, normativen und ideologischen Spannung schon deshalb steht, weil deren Denunziation der Grund für die intertextuelle satirische Praxis ist.⁶⁴ Bakhtin führt den Ursprung der Satire⁶⁵ auf das „karnevalistische Weltempfinden“ zurück, das den Ordnungssystemen der Gesellschaft, etwa Autorität, Hierarchie, Mythos, Tradition, Dekor und Würde gegenübersteht.⁶⁶ Entsprechend teilt Bakhtin die Literatur in zwei Gruppen auf,

welche antagonistische Grundkräfte repräsentieren, die jede Kultur prägen: einerseits die zentripetalen ‘Kräfte der Vereinheitlichung und Zentralisierung der verbal-ideologischen Welt’, die die Hochkultur bestimmen, und andererseits die zentrifugalen Kräfte der ‘Dezentralisierung und Differenzierung’, die meist von marginalisierten Bereichen einer kulturellen Gemeinschaft ausgehen.⁶⁷

Karnevalisierte Literaturen fallen in die letztere Kategorie. Als komplementäre Rede stehen sie in einem „dialogischen“ Verhältnis zu Werken der Hochkultur. Ziel ist die Darstellung einer maßlosen, obszönen, grotesken, sinnlichen, respektlosen „eine[r] auf den Kopf gestellte[n] Welt“,⁶⁸ in der Standes-, Klassen- und Schichtengrenzen überschritten, Heiliges wird profaniert, das Sakrale enttabuisiert werden. Die vier karnevalistischen Praktiken⁶⁹ „Familiarität“, Exzentrizität“, „Mesalliance“ und „Profanierung“ führen zu einer „fröhlichen Relativität“: „Die Karnevalisierung zerstört nicht anerkannte Werte, aber relativiert ihren absoluten Geltungsanspruch“.⁷⁰ Weiß nimmt Bakhtins karnevalistischen Satire-Begriff auf,

⁶⁴ Weiß, „Beispiele satirischer Dialogizität und Intertextualität“, S. 248.

⁶⁵ Bakhtin bezieht sich die Ursprung der Satire in der mennipeischen Satire: „Kennzeichnend ist für die Menippe die Darstellung des Skandalösen, des Exzentrischen, des Obszönen, die Vorliebe für scharfe Kontraste in Figuren und sozialen Schichten, die Entwertung gesellschaftlicher Positionen zum relativierenden Rollenspiel. Sie reagiert bevorzugt auf historische Situationen und Tagesereignisse, bedient sich aber zugleich der Elemente der Utopie.“ Ebd., S. 246.

⁶⁶ Ebd., S. 245.

⁶⁷ Bakhtin zitiert nach Martinez, „Dialogizität, Intertextualität, Gedächtnis“, S. 435.

⁶⁸ Vgl. ebd., S. 436.

⁶⁹ Vgl. ebd.

⁷⁰ Ebd.

kritisiert aber auch, dass er den Autor außen vor lässt: „Die Satire gibt damit nicht nur eine alternative und komplementäre Weltsicht, sondern sie wendet sich auch aggressiv und entlarvend gegen angemaßte Autorität, gegen lebensbedrohende Ordnungen und falsche Normen.“⁷¹ Weiß sieht im Satiriker einen „aggressiven“ Autor, der sich „gegen Texte, Gattungen und Sprachen und gegen die ihnen zugrundeliegenden Normen einerseits richtet, und andererseits einen Autor mit einer „persuasiven Intention“.⁷² Diese „aggressive Tendenz“ geht über ein rein komplementäres dialogisches Verhältnis zu einem anderen Text hinaus hin zu einem „intertextuelleren“ Verständnis von Satire:

Diese aggressive Tendenz in Verbindung mit der persuasiven Absicht bestimmt nicht nur die Struktur und Darstellung satirischer Texte, sondern auch die intertextuellen Beziehungen zu anderen Texten, vor allem solchen, die nach Bakhtin den gesellschaftlich sanktionierten Gattungen angehören. Da das satirische Objekt in seiner sozialen Bedeutung und damit aus der Perspektive des Satirikers in seiner Bedrohlichkeit oder Verwerflichkeit nur über die Sprachen und Texte erfaßt werden kann, in denen es üblicherweise besprochen bzw. dargestellt wird, ist es Aufgabe des Satirikers, diese in seiner Sicht falsche Darstellung dem Leser bewußt zu machen und zugleich seine eigene negative Wertung zu vermitteln. Diese aggressive Tendenz richtet sich damit nicht nur auf Personen oder auf Zustände und Normen der sozialen Wirklichkeit, sondern sie muß notwendig auch diejenigen Texte in ihre satirische Praxis einbeziehen, in denen das Opfer der Satire sich selbst äußert oder in der normalen, nicht-karnevalistischen Weltsicht zur Darstellung gebracht wird. Darin ist nicht nur im Sinne Bachtins der „dialogische“ Charakter der Satire begründet, sondern zugleich ihre Intertextualität im Sinne der späteren über Bachtin hinausführenden Diskussion.⁷³

⁷¹ Weiß, „Beispiele satirischer Dialogizität und Intertextualität“, S. 246.

⁷² Ebd., S. 248.

⁷³ Ebd., S. 246 f.

An Octoroon macht die implizite Dialogizität mit den audiovisuellen Mitteln des Theaters auf der Bühne explizit. Dabei wird der Adaptionprozess als transtextuelles und transmediales Verfahren auf der Bühne transparent. Die „dialogische Darstellung“ von „bereits Gesagtem“ und szenischem Kommentar etabliert die Satire. Als „nicht-karnevalistisches“ Genre reproduziert das Melodrama herrschende diskriminierende Diskurse über „Race“ und „Blackness“. Boucicaults Sklaverei-Melodrama wird in *An Octoroon* zum „satirischen Objekt“. In der dialogischen Repräsentation mit literarischen und theatralischen Mitteln werden die Kontraste, Diskrepanzen und Spannungen zwischen den Gattungskonventionen – Charaktere, Handlung, Dramaturgie sowie Thema, Stil und Sprache – und ihre satirische Umformung im Meta-Melodrama deutlich. Die „aggressive Tendenz“ des Bearbeiters richtet sich gegen die Vertreter der herrschenden Diskurse, die Sklavenhalter und ihre Verfechter als auch die „falsche Darstellung“ von Sklaverei und der „Black Experience“; seine „persuasive Intention“⁷⁴ liegt in dem Versuch einer anderen satirischen Selbstrepräsentation.

Der Prolog wird zur szenischen Metapher der intertextuellen satirischen Praxis, in dessen Mittelpunkt die Denunziation und Entlarvung steht. Erstes satirisches Ziel wird der Autor bzw. PLAYWRIGHT, der vor den Augen der Zuschauer denunziert wird:

(BJJ glares at PLAYWRIGHT. PLAYWRIGHT glares back. It's aggressive, uncomfortable.)

[...]

BJJ Fuck you!

PLAYWRIGHT Fuck you!

BJJ No! Fuck you!

PLAYWRIGHT No! Fuck you!

⁷⁴ Vgl. ebd., S. 248.

Überschreitungen 1: *An Octoroon* – Die theatralische Karnevalisierung eines Melodramas

BJJ Fuuuuuck yooooou!

PLAYWRIGHT Fuuuuuck yooooou!

BJJ No! Fuck you!

PLAYWRIGHT Fuck you!

BJJ Fuuuuuuuuuck yooooooou!

PLAYWRIGHT Fuuuuuuuuuck yooooooou!

(The following is complete unison, but every curse varies in tone and pitch and lenght.)

BJJ Fuck you! Fuck you! Fuck you! Fuck you! Fuck you! Fuck you! Fuck you! Fuck
you! Fuck you! Fuck you! Fuck you! Fuck you! Fuck you! Fuck you! Fuck you!
Fuck you! Fuck you! Fuck you! Fuck you! Fuck you! Fuck you! Fuck you! Fuck
you! Fuck you! Fuck you!

*(BJJ gives up. He glowers for a beat before he kicks over his folding chair and exits suddenly, leaving
PLAYWRIGHT behind with the audience. He surveys them for a moment.) (AO 36 f.)*

Jacobs-Jenkins bedient sich karnevalistischer Mittel, um die dialogische Spannung darzustellen und zu steigern. Als performativer Vorgang bietet der Karneval zahlreiche Vorgänge, die Jacobs-Jenkins zur Karnevalisierung des Melodramas zum Einsatz bringt, etwa die „nährische Inthronisation“ „in der ein poetischer Herrschaftsanspruch dadurch bekämpft wird, daß er der Lächerlichkeit preisgegeben wird.“⁷⁵ Die Selbst-Maskierung mit „White-Face“ kann als theatralische „Narrenkrönung“ gewertet werden, bei der der Protagonist und „Master“ des Stückes, der Plantagen- und Sklavenbesitzer George, der Lächerlichkeit preisgegeben wird. Die dialogische Spannung wird extrem gesteigert, indem der satirische Autor mit seinem satirischen Objekt im Zeichensystem der Bühne in einem Körper vereint wird und damit auf der Bühne unter der weißen Maske und hinter der Rolle des Schauspielers – aber eben doch – multipräsent

⁷⁵ Ebd., S. 255.

und damit omnipräsent bleibt. Auch nachdem der „Autor“ BJJ ins OFF verschwindet, kommuniziert Branden Jacobs-Jenkins sowohl auf der Text- als auch auf der Aufführungsebene kontinuierlich mit dem Publikum weiter. Der Aggressive Autor kreiert zahlreiche Paratexte, zum Beispiel in der Form von weiteren Regieanweisungen und neu geschriebenen Szenen. In der Rolle des Mitspielers schreibt er sogar am Aufführungstext mit und etabliert damit weitere Repräsentationsebenen, die in einem dialogischen Spannungsverhältnis zueinander und zu den Dialogpartnern – dazu gehört auch das Publikum – stehen. Auf diese Weise eignet sich der Autor die omnipräsente Rolle des Autor-Regisseurs an und übernimmt „incognito“ die Kontrolle über die szenische Repräsentation.

DAS PARA-DRAMA, ODER: DIE SKLAVINNEN SCHREIBEN ZURÜCK⁷⁶

Jacobs-Jenkins setzt dem eigentlichen Stückanfang eine zusätzliche Szene voran, in der die drei Sklavinnen eingeführt werden. Während Dion Boucicaults Melodrama die Sklavinnen auf stereotypische austauschbare Randfiguren ohne Text reduziert, macht sie die Bearbeitung mit mehreren eigens für sie hinzugeschriebenen Szenen zu den eigentlichen Hauptrollen. Die neu geschriebenen Dialoge und kurzen Monologe konstituieren ein Para-Drama, in denen Minnie, Dido und Grace als eigenständige Charaktere mit individuellen Biographien und persönlichen Motivationen entwickelt werden. Die Adaption weigert sich das Klischee der unterdrückten Sklavin zu reproduzieren und zeichnet dagegen das Bild von jungen Frauen, die im Rahmen ihrer sehr eingeschränkten Lebensbedingungen eine eigene Identität behaupten, indem sie private Nischen finden, Widerstandsformen entwickeln und sich gegenseitig den Arbeitsalltag

⁷⁶ Vgl. zu „Writing back“ als postkoloniale Strategie der Selbstrepräsentation Stephanie M. Hilger, *Women Write Back. Strategies of Response and the Dynamic of European Literary Culture, 1790-1805*, Amsterdam/New York: Rodopi, 2009.

Überschreitungen 1: *An Octoroon* – Die theatrale Karnevalisierung eines Melodramas

erleichtern. So tauschen sie in ihrer ersten Szene zu Beginn des ersten Aktes Tipps für ergonomische Arbeitstechniken aus (es geht um die richtige Fegetechnik!), wechseln sich bei der Arbeit ab, führen Privatgespräche und nehmen sich kleine Freiheiten, um die Autorität der Sklavenhalter zu unterminieren:

(DIDO and MINNIE are discovered. DIDO is sweeping laboriously. MINNIE is just sort of lying down somewhere, fanning herself).

MINNIE *(eventually,)* Do you need help or...?

DIDO Naw, girl, I got it.

(Beat, while DIDO sweeps.)

MINNIE You know, if you sweep on a diagonal with lighter, faster strokes, it's a little more efficient.

DIDO Girl, what are you talking about?

MINNIE Your arms get less tired and you let the air pressure do the work. Here. Let me show you. *(takes the broom and demonstrates.)* See? I learned it from Lucretia over in the haylof before I got transferred to the house.

DIDO And your arms feel less tired?

MINNIE Yeeuh, girl. And it takes the stress off your lower back. Here. *(gives the broom back,)*
You want a banana?

DIDO No! Do not get us in trouble!

MINNIE *(taking a banana,)* It's just a banana. Relax. Shit, I picked em. *(beat, eating,)* (AO 45 f.)

Minnie legt bereits in der Einleitungsszene Verhaltensweisen an den Tag, die nur den Herrschaften vorbehalten sind: Sie liegt in der Sonne, fächelt sich Wind zu und nimmt sich später noch eine Banane, die ihr, wie sie findet, zustehe, sie habe sie schließlich „gepflückt“. Im Original sind es Kinder, die die Bananen wegnehmen. Doch Jacobs-Jenkins nutzt die

vermeintlich unbedeutende Handlung, um die Sklavinnen neu zu porträtieren. In ihrer Haltung zeigt sich ein identitätsstiftendes Klassenbewusstsein, das auch in einer euphemistischen Umdeutung der eigenen Funktion zum Ausdruck kommt. Sie bezeichnet sich selbst als „servant“, Hausbedienstete, nicht als Sklavin, wenn von ihrer Unterkunft als „the new servants quart“ (AO 51) spricht. Diese Umdeutungsversuche sind Ausdruck einer schizophrenen Situation. Einerseits gewährleistet und bestimmt die Sklaverei die eigene Existenz: „I grew up at the Sunnyside place on the other side of the hills. Mas’r Peyton won me in a poker game like ten years ago“ (AO 46), erzählt Dido, andererseits dürfen die Mädchen nicht selbst über ihr Leben bestimmen. Das Leben als Leibeigene erlaubt nur kleine Fluchten, etwa ins Private:

MINNIE Oh, you know, Chris was messin’ with Trisha over in the suger mill for a li’l bit an’ I met him and Darnell through her at a slave mixer over by the river before she dumped him because, you know, she couldn’t deal with the long-distance. (AO 47)

Der Begriff „slave mixer“⁷⁷ verweist auf eine rassistische Institution, in der Sklavinnen und Sklaven untereinander „vermischt“ werden sollen. Der „Slave Mixer“ wird beiläufig erwähnt, wie der Name eines selbst gewählten Treffpunkts. Der Klatsch unter Kolleginnen macht den Versuch deutlich, die Segregationsmaßnahme der Sklavenhalter in einen Raum für ein Leben jenseits oder neben dem Sklaven-‘Leben’ umzufunktionieren. Doch auch dieser Raum, der aus rassistischen Gründen den Sklaven vorbehalten sein soll, bietet kaum Sicherheit, weil der schwarze Körper an jedem anderen Ort für die Arbeit aber auch für die sexuelle Befriedigung von weißen Sklavenhaltern vereinnahmt wird:

⁷⁷ Mit „Mixers“ werden organisierte Parties oder Tanzveranstaltungen bezeichnet, wo sich Menschen ungewollt kennenlernen können.

Überschreitungen 1: *An Octoroon* – Die theatrale Karnevalisierung eines Melodramas

MINNIE [...] you ever had to fuck him?
DIDO Who?
MINNIE Mas'r Peyton.
DIDO Oh, naw! You?
MINNIE Naw, he only like lightskinned girls. But Renee, you know, who was fuckin' him all the time, said he had a big dick?
DIDO Really?
MINNIE Yeeuh. Apparently that old ass man had like the biggest she ever seen.
DIDO That is gross.
MINNIE I know, right? And now he dead. *(beat.)* Whatchu think of the new Mas'r?
DIDO Mas'r George?
MINNIE Yeah.
DIDO He a'ight. He don't seem to know what he doin' just yet but he'll figure it out. Having slaves can't be that hard.
MINNIE Would you fuck him?
DIDO No, Minnie! Damn! Would you?
(Beat.)
MINNIE Maybe
DIDO Yeah, well, I get the feeling you don't get a say in the matter. (AO 48 f.)

Der Dialog entlarvt die Protagonisten des Melodramas als rassistische Vergewaltiger, die jüngere Sklavenmädchen schwängern und auch keinen Hehl daraus machen, dass sie die Hellhäutigeren bevorzugen. In der Wortwahl wird wieder der Versuch deutlich, das Vereinnahmt-werden in ein Vereinnahmen-wollen umzudeuten. Über Renee wird gesagt, sie „ficke“ ihn [den Master] die ganze Zeit, als würde die Initiative von ihr ausgehen. In Minnies Frage „Würdest du ihn ficken?“ schwingt ebenfalls die Annahme mit, dass sie selbst bestimmen könne, mit wem sie Geschlechtsverkehr hat, was durch DIDOs Antwort: „Ich glaube nicht, dass Du das

mitbestimmen darfst“ sofort wieder in Frage gestellt wird. Der körperlichen Gewalt des „Massa“ kann sich die Sklavin nicht entziehen:

MINNIE You ever thought of running away?
DIDO Aw, hell naw. What am I going to look like running through this hot ass swamp? Uh uh.
MINNIE I know, right? Grace's ass always talking about running away now that Massa dead and I'm like, Bitch, you need to calm your busybody ass down. Haven't she heard these slave catchers got these new dogs nowadays that can fly and who are trained to fuckin drag yo' ass out of trees and carry you back? And then, even if you can outsmart these flying dogs once you free, what you gonna do once you free? You just gonna walk up in somebody house and be like, „Hey. I'm a slave. Help me.“ That kind of naivité is how niggas get kilt. I ain't never met a white person in my life who try'na help you escape from slavery. Like, you know? Grace is such a mess. (AO 50)

Sklaverei bedeutet, auf die Rolle des „Nigga“ festgelegt zu werden, aus der es kein Entkommen gibt. Außerhalb des Unterdrückungssystems der Sklaverei dürfen die Schwarzen keine Identität haben. Für die Weißen bleiben sie die „Sklavinnen“, die in der Freiheit keine Existenzberechtigung haben.

Die Adaption gibt den Sklavinnen eine eigene Stimme und Sprache und einen Sprechort, der wie ein Kommentar neben Boucicaults Drama steht. Das Para-Drama eröffnet neue Handlungsspielräume und etabliert eine Position am Rande des Geschehens, von der aus Minnie, Dido und Grace in Boucicaults Drama einsteigen aber auch wieder aussteigen können. Der Bearbeiter markiert diesen Übergang durch Montage von zwei Sprachebenen. Dabei wird der Originalwortlaut unabgewandelt „zitiert“ und nahtlos an neu geschriebene Repliken montiert. Der Übergang von einer Sprache in die andere wird auf der szenischen Ebene durch den Wechsel

von einer Spielweise in eine andere markiert: vom melodramatischen Deklamieren zum epischen Kommentar. Zunächst betritt PETE, der ehemalige schwarze Leibdiener des verstorbenen Mister Peyton die Bühne und erwischt MINNIE beim Bananenessen:

MINNIE [...] Anyway, I'm about to have me another one of these bananas.

(MINNIE goes to help herself to another bananas, just as PETE enters.)

PETE Hey.

DIDO Hey, Pete.

PETE I see you finished fruit duty already, Minnie, Good job. You settling in alright? (AO 51)

Das Original zeigt GRACE mit Kindern, die Bananen stehlen und von Pete, dem Sklavenvorsteher beschimpft und zurechtgewiesen werden.⁷⁸ Die Bearbeitung dagegen weicht ab und zeigt einen freundlichen Mit-Sklaven, der das konspirative Bananenessen mit seinem ironischen Kommentar bestätigt. Auch das makellose Englisch des alten Mannes wird in der Adaptation herausgestellt. Als die weißen Figuren die Bühne betreten, schlägt das Hochenglisch bzw. die relativ verständliche Umgangssprache der Sklavenmädchen, die durch apostrophierte Verkürzungen und Zusammenziehungen („gonna“, „ain't“) charakterisiert wird, in Boucicaults schwer verständlichen Südstaaten-Slang um:

(People are heard in the house coming outside. It's DORA and GEORGE. They enter. DORA looks distraught. GEORGE comforts her halfheartedly. Upon hearing them, PETE transforms into some sort of folk figure. GEORGE and DORA look on.)

PETE *(to MINNIE, slapping her hand,)* Hay! Hay! Drop dat banana fo' I murdah you!

⁷⁸ „PETE: Hey! Laws a massey! Why, clar out! Drop dat banana! I'll murder dis yer crowd. *(He chases CHILDREN about – they leap over railing at back. [...])* Dem little niggers is a judgement upon dis generation.“ TO 135.

Überschreitungen 1: *An Octoroon* – Die theatrale Karnevalisierung eines Melodramas

- MINNIE *(dropping the banana,)* /Ow! What the hell?
- GEORGE What's the matter, nigger Pete?
- PETE It's dis black-trash, new Mas'r George; dey's getting too numerous round; when I gets
time, I'm gonna have to kill some of 'em fo' sure!
- GEORGE Weren't they all born on this estate?
- PETE Dem darkies? Born here? What? On Terrebonne! Don't believe it, Mas'r George – dem
black tings never was born at all; dey growed up one morning' frum da roots of a
sassafras trees in the
swamp.
- DIDO *(to MINNIE, exiting,)* I'ma / grab breakfast, girl. I be right back.
- PETE *(after DIDO,)* Git out, you – Ya, ya! (AO 51)

Der Dialog setzt sich aus dem gekürzten und nur leicht veränderten Original-Wortlaut zu Beginn des ersten Aktes zusammen.⁷⁹ Dabei werden Petes Denunziationen der Sklaven wörtlich zitiert, die von „black-trash“, „darkies“, „black tings“ reichen. Pete hat die faschistischen Sprüche seiner „Massas“ internalisiert und richtet seine Tötungsfantasien auf die eigenen Leute, die er als „Dinge“ und „sassafras trees“⁸⁰ beschimpft und denen er keine menschliche Identität zuspricht. Durch die Montage von Originalreplik und neuem Text wird deutlich, dass der Schauspieler beim Auftritt der Sklavenhalter ihre Zuschreibung übernimmt und damit auch ihren Rassismus. Die Transformation vom solidarischen Sklaven zum opportunistischen Sklaventreiber vollzieht sich einerseits in der Sprache, andererseits mittels der Spielweise, wenn sich Pete in eine „Folk Figure“ verwandelt – so die Regieanweisung – und der PETE-Schauspieler in der Inszenierung eine entsprechend klischeehafte überzeichnete Pose einnimmt. Die Überzeichnung soll lustig

⁷⁹ Vgl. ebd., 135 f.

⁸⁰ Das sind Sumpfgewächse.

sein, und das Publikum lacht an entsprechender Stelle. Durch die transparente dialogische Darstellung von Sprech- und Spielweise macht die Adaption den zugrundeliegenden strukturellen Rassismus in Boucicaults *The Octoroon* deutlich.

Auch die Sprechweise der weißen Figuren wird bearbeitet. So ist das N-Wort in Georges Begrüßung „Was gibt’s, Nigger Pete?“ vom Jacobs-Jenkins eingefügt und kehrt damit den impliziten Rassismus der Zuschreibungen nach außen, die Georges folkloristische Beschreibung der „Sklaven“ durchziehen:

GEORGE Ha ha ha – How I enjoy the folksy ways of the niggers down here. All the niggers I’ve ever known were either dirty, ape-like Africans of Paris or the flashy, uppity ones of New York. Here, though, the negro race is so quaint and vibrant and colorful – much like the landscape. And so full of wisdom and cheer and tall tales. I should write a book. Why Pete was telling me a wonderful folktale just last night, have you heard? It’s about a rabbit who wants to put on a show for the rest of the animals in the – (AO 52 f.)

Die Textstelle findet sich nicht im Original. Der Vorlage entnommen ist nur der Vergleich der Sklaven mit Pflanzen, die in der Sumpflandschaft wachsen.⁸¹ Georges Suada stellt eine satirische Nachahmung der melodramatischen Sprechweise dar, die das Sklavenleben beschönigt und als integralen Bestandteil der ländlichen Idylle beschreibt. Gleichzeitig wird die pathetische Beschreibung mit N-Wörtern, pejorativen Adjektiven und rassistischen Vergleichen, etwa der Schwarzen mit Affen, durchbrochen und macht damit den impliziten Rassismus aller weißen

⁸¹ Die gestrichelte Figur Mrs. Peyton etwa sagt: „Oh, sir, I don’t value the place for its price, but for the many happy days I’ve spent here; that landscape, flat and uninteresting though it may be, is full of charm for me; those poor people, born around me, grown up about my heart, have bounded my view of life; and now to lose that homely scene, lose their black ungainly faces, – oh, sir, perhaps you should be as old as I am to feel as I do when my past life is torn away from me.“ TO 141.

Figuren, einschließlich Petes, transparent. Das Melodrama unterscheidet nur Helden und Schurken. Die Helden sind nach außen freundlich zu den Sklaven. Die Schurken wie M'Closky und Scudder dagegen haben keine Hemmungen, ihren Rassismus offen zu zeigen. Entsprechend beschimpfen sie die Sklaven mit dem N-Wort während George, seine Mutter und Dora nur untereinander abwertend über die Schwarzen sprechen. So übernimmt Dora in ihrer Antwort auf Georges Suada wortwörtlich seine rassistische Hassrede:

DORA George, I don't understand how you can be appreciating the folksy wisdom of the niggers with your dear Aunt in the condition she is. Why, she's nearly paralyzed with grief. (AO 53)

Die Spannung zwischen Be-Schreibung der Sklaven durch die weißen Figuren und Selbst-Repräsentation der schwarzen Charaktere wird auf der szenischen Ebene dialogisch dargestellt. Boucicault gibt MINNIE (A Quadroon Slave) keine Stimme und lässt sie nur in den Repliken der anderen vorkommen, etwa in Petes Beleidigungen: „Why, Minnie, why don't you run when you hear, you lazy crittur? (*MINNIE runs off.*) Dat's de laziest nigger on dis yere property. (*Sits down.*) Don't do nuffin“ (TO 136). Ihre nächste Erwähnung findet sie in Doras Konversation mit Zoe, wo sie auch nur als „aside“ mehrmals mitten im Satz „[...] – Minnie, fan me, it is so nice – [...]“ (TO 138), „– stop fanning me –“ und noch einmal am Anfang vom Satz mit „Fan me, Minnie“ (TO 139) vorkommt. Jeder erteilt Minnie Befehle, sie selbst erhält keine einzige Zeile. Womöglich hat ihr Jacobs-Jenkins deswegen mit einer Vielzahl von witzigen Repliken die

heimliche Hauptrolle erteilt, die die Schauspielerin⁸² mit einer ironisch-anarchistischen Spielweise füllt.⁸³

Nicht nur die Dialogizität der verschiedenen Sprechweisen in Original und Adaption werden durch Montage sichtbar gemacht, auch die Spielweisen werden dialogisch dargestellt, um das Original zu satirisieren. Besonders prominent wird die Satire in der „Fächerszene“,⁸⁴ die die Spannung zwischen der weißen Herrin und der schwarzen Sklavin am deutlichsten illustriert: „Well, don’t just stand there. Fan me“, sagt Dora zu Minnie in *An Octoroon* (AO 52). In der New Yorker Aufführung beginnt Minnie Dora zuzufächeln, während George über die „folksy ways“ deklamiert. Anstatt still im Hintergrund zu bleiben, fächert Minnie so heftig, dass Dora mit entsprechenden Gesten versucht, den Wind abzuwehren, während sie George andächtig lauscht. Minnie, der es sichtlich gefällt, ihren Aggressionen auf diese Weise Luft zu verschaffen – und das Publikum bestärkt sie mit Gelächter – lässt das Zufächeln in einen kleinen gestischen Kampf ausarten, bis Dora sie schließlich mit den Worten stoppt: „What are you doing? Stop fanning me!“ (AO 53). Die Spielweise steht im starken Kontrast zu dem Bild der unterwürfigen, mundtoten Sklavin, das im Original nahegelegt wird und zeigt die epische Distanz, die die Figur Minnie zu ihrer Sklavenrolle hat. Mit den Mitteln des Theaters – mit Körper, Geste und Bewegung – unterminiert sie die Autorität der Weisen, die ihr kein Mitspracherecht geben.

Die epischen Spielweisen markieren die Grenze zwischen den Charakteren aus dem Paradrama und den Rollen, die ihnen von den Weißen zugeschrieben werden und etablieren damit

⁸² Minnie wurde in der Uraufführung von Jocelyn Bioh gespielt.

⁸³ Der Autor fokussiert die drei Rollen der Sklavinnen nicht nur durch mehr Repliken, sondern auch durch die Besetzung. Die Schauspielerinnen sind nicht doppelt bzw. dreifach besetzt wie andere Schauspieler, d. h. ihnen wird mehr Raum für die Entwicklung der Figur eingeräumt.

⁸⁴ Vgl. AO 52 f.

eine kritische Distanz zum Original. Dies wird auch in der Teegesellschaft-Szene deutlich, als die Sklaven den Vorgang des Bedienens zur „Schau“ stellen.

(PETE wakes with some sort of comical start just as DIDO enters with coffeepot, dishes, etc, crossing into the dining room. She and PETE make a big show out of attending to GEORGE, the new master.)

DIDO Bless'ee, here it be. Dere's a dish of hoecakes – jess taste, Mas'r George – and here's fried bananas; jess smell'em –

PETE Hole yer tongue! Minnie, whar's de coffee!?

(MINNIE enters with coffee.)

MINNIE He'ah, Mas'r G-

PETE *(snatches the coffeepot from MINNIE,)* Shut up! *(pours coffee for GEORGE,)*

Dat right! Black as nigger, clar as ice. You may drink dat, Mas'r George

DIDO This-a way, Mas'r George –

(GEORGE drinks it, loves it. MINNIE and DIDO and PETE exit into the dining room.) (AO 56 f.)

Auch in dieser Szene ist der Original-Slang signifikant, den die Sklaven annehmen, sobald sie in Gesellschaft der Weißen sind und der sich von der Sprechweise unterscheidet, die die Sklaven unter sich pflegen.⁸⁵ Die in der Regieanweisung vorgeschlagene „big show“ wird in der Aufführung durch eine entsprechend übertriebene Unterwürfigkeit verkörpert. Die Spieler parodieren das Bild der servilen und überfreundlichen Sklaven, die scheinbar gern ihrem Herrn „dienen“, indem sie Sprache und Posen des Bedienens imitieren. Die Zurschaustellung macht die epische Distanz zur eigenen Rolle transparent.

Die theatrale Dialogizität entlarvt die Repräsentation der Sklaven in *The Octoroon* als Rollen, die den schwarzen Figuren zugeschrieben werden und konfrontiert die Klischees mit

⁸⁵ Vgl. TO 138.

einer Selbstrepräsentation, die von den schwarzen Spieler/innen gestaltet wird. Mittels der szenischen dialogischen Darstellung werden die Gattungskonventionen des Melodramas dekonstruiert: romantische Helden entpuppen sich als Rassisten, Spielweisen als leere Posen, und „lebenden Bilder“⁸⁶ als Euphemismen, die der Kaschierung einer unfassbaren Brutalität dienen. In der Konsequenz der Dekonstruktion wird das Tableau zum „Versuch“, der an der brutalen Realität scheitert:

(M'CLOSKY stands with his hand extended towards the house. Music. An attempt at a TABLEAU. He holds the TABLEAU for a while before DIDO walks in with a washing bucket and some laundry.)

DIDO *(realizing she's walked on something,)* Oops!

M'CLOSKY *(startled,)* Wha-ah-ahh!?

DIDO *(also startled,)* Lawd, Mas'r M'Closky, I'se sorry. Woo, lawd. (awkard beat,) Is you gonna be out here for a while, or...?

M' CLOSKY Oh, no. I was just about to leave.

DIDO Okay.

M'CLOSKY *(starting to exit,)* Uh, and would you mind taking this secretary back inside when you get a moment?

DIDO Yassuh.

(M'CLOSKY looks at DIDO for a second, as if trying to remember something, but gives up – frazzled as he is – and he exits. After a second, MINNIE enters.) (AO 64 f.)

Das Tableau wird als gescheitert beschrieben. Beide Figuren erschrecken voreinander, der Schurke, weil er unterbrochen wird; die Sklavin, weil M'Closky mit erhobener Hand vor ihr

⁸⁶ Die Repräsentation von Gemälden und Plastiken mit lebenden Personen, das sog. „Tableau Vivant“ kam Ende des 18. Jahrhunderts auf und wurde im 19. Jahrhundert zu einem beliebten szenischen Gestaltungsmittel auf dem Theater, bei höfischen und bürgerlichen Festen.

steht. Der Bruch des pathetischen Bilds durch den Eintritt von Dido mit dem Putzeimer schafft die Parodie und zieht den Bösewicht ins Lächerliche. Die unterschwellige Gefahr, die nur im Blick von M'Closky auf Dido angedeutet wird, scheint gebannt. Minnie tritt auf, und die Mädchen sind wieder unter sich, lästern über „dumb-ass Rebecca“ (AO 66 f.), die sich von Solon, dem „trick-ass nigga“ (AO 66), ihr Baby abnehmen ließ, um es teuer zu verkaufen. Als Minnie wütend abtritt, tritt M'Closky wieder auf und „aktualisiert“ das Tableau:

(MINNIE exits angrily, looking for SOLON. M'CLOSKY re-enters, stalks over to DIDO.)

DIDO Hi, Mas'r M'Cl –

(M'CLOSKY strikes her violently.)

M'CLOSKY And don't you ever fuckin' sneak up on me like that again, you nigger bitch!

(An actual TABLEAU.)

END OF ACT (AO 67)

Die Adaption transformiert das Tableau in ein lebendiges Bild der aktuellen Gewalt gegen die schwarze Frau, die es im Original nicht gibt.⁸⁷ Jacobs-Jenkins behält die Tableaus der Vorlage folgend am Ende des zweiten und dritten Aktes bei. Dort sind sie nicht nur Versuche.

Sobald das Para-Drama mit dem Hypo-Drama konfrontiert wird und die neu geschriebenen Sklavinnen-Charaktere auf die weißen Figuren des Melodramas treffen, werden die Gattungskonventionen von Sprache, Spielweise und *Mise en Scène* im Melodrama herausgefordert. Die Sprache der Sklavinnen ist ironisch, schlagfertig und manchmal vulgär, wenn es etwa um die Herabsetzung der Herrschaften geht. So wird der alte Peyton als „old ass man“ bezeichnet und man zieht über sein Geschlechtsteil her (AO 48). Auch George „berufliche

⁸⁷ Das ist der Satz, der in Boucicaults Original am Ende des 1. Aktes das Tableau anweist: „Stands with his hand extended towards the house, and tableau.“ TO 144.

Fähigkeiten“ werden lächerlich gemacht. Die Dialoge zwischen den Sklavenmädchen dekonstruieren das romantische Bild der platonischen Liebe zwischen George und Zoe, das im Melodrama reproduziert wird und stellen damit einen satirischen Bruch mit der Genrekonvention dar. Entsprechend wurde in der New Yorker Aufführung die ironische Bemerkung „Having slaves can't be that hard“ (AO 48) mit heftigem Zwischenapplaus belohnt.

Der Autor stellt dem ersten Akt programmatisch eine Regieanweisung voran, die die Repräsentation der Schwarzen problematisiert:

(I'm just going to say this right now so we can get it over with: I don't know what a real slave sounded like. And neither do you.) (AO 43)

Authentizität ist nur eine Konstruktion. Den „echten Sklaven“ gibt es nicht. Repräsentation ist an historische und ästhetische Bedingungen geknüpft, die hinterfragt werden müssen. Der Bruch mit den Gattungskonventionen des Melodramas dient der Dekonstruktion rassistischer Repräsentationen während das Para-Drama eine afro-amerikanische Identität jenseits der Sklavenrolle konstruiert. Die Adaption schafft einen Handlungsspielraum, in dem sich die Charaktere „of color“ mit allen Mitteln des Theaters, mit Text und Körper selbst darstellen. Diese Para-Repräsentationsebene steht in einem starken Kontrast zu Boucicaults Repräsentation. Auf der Ebene des Melodramas spielen DIDO und MINNIE die Rolle der Sklavin, die ihnen zugeschrieben wird, auf der Ebene der Adaption spielen sie psychologisch-realistische Charaktere, die nicht mit der Sklavenrolle identisch sind, nachvollziehbare Motivationen für ihr Handeln aufdecken, kritische Gedanken äußern und über Strategien des Widerstands verfügen.

Die Bearbeitung macht eine signifikante Trennung zwischen Identität und Rolle. Die Sklaverei wird zur Metapher einer brutalen Gesellschaft, die der schwarzen Frau eine Rolle

aufdrängt, die sie aber nicht integriert. Sie wird zur beruflichen Persona umgedeutet, die man im gesellschaftlichen Leben annimmt, die jedoch nicht die Identität bestimmt: „I know we slaves and evurthang, but you are not your job. You gotta take time out of your day to live life for you“ (AO 137), sagt Minnie am Ende des fünften Aktes zu Dido. Diese Umdeutung von Zuschreibungen können als Strategie der Selbstrepräsentation gewertet werden.

DER STILLE AUFFÜHRUNGSTEXT: DIE HASEN-CHIFFRE

Die Überschreitung der verschiedenen Textebenen wird durch eine frei erfundene, zusätzlich eingeführte Figur markiert: BR'ER RABBIT, ein Hase, der mitsamt Plüschohren und Stummelschwänzchen immer wieder durchs Bild wandert, zwischendurch auch ins Captain Ratts-Kostüm schlüpft, um dann wieder des Nachts – ganz hasenmäßig – aus dem hohen Gras aufzutauchen. Der Autor selbst führt BR'ER RABBIT erst an vorletzter Stelle der Dramatis Personae auf:⁸⁸ „played by the actual playwright, or a black actor.“ An letzter Stelle steht „RATTS⁸⁹ played by the same actor playing BR'ER RABBIT“. „Pay No Attention to the Man in the Bunny Suit“ heißt der Titel eines Interviews mit Jacobs-Jenkins, das anlässlich der Verleihung des Theater-Obies auf dem Cover der kostenfreien Stadtzeitung *Village Voice* erschien.⁹⁰ Doch so leicht kann der der Hasenmann nicht übersehen werden, wohl auch, weil er vom Autor höchstpersönlich gegeben wird, wie das Programmheft verrät.⁹¹

⁸⁸ Vgl. „Dramatis Personae“, in: Programmheft *An Octoroon*, unnummerierte Seite.

⁸⁹ In *The Octoroon* wird er als „RATTS (Captain of the Magnolia Steamer)“ aufgeführt. Vgl. TO 133. Ein Hase kommt in Boucicaults Drama nicht vor.

⁹⁰ Vgl. Tom Sellar, „Pay No Attention to the Man in the Bunny Suit“, *Village Voice*, VOL. LIX NO. 21, New York, May 21-May 27, 2014, S. 10-12. Der begehrte Obie Award for Best New American Play wurde BJJ für seine Stücke *An Octoroon* und *Appropriate* verliehen.

⁹¹ Im Rahmenteil des Programmhefts gibt es eine vom Theater verfasste Besetzung, die die Namen der Schauspieler der Uraufführung aufführt. Hier wird „Br'er Rabbit / Captain Ratts“ am Ende des „Cast (in order of appearance) als Doppelbesetzung genannt und Branden Jacobs-Jenkins als Schauspieler. Tatsächlich spielt der Autor in der 16-wöchigen mehrmals verlängerten Uraufführungsserie beide Rollen und auch in der zweiten Produktion spielt er die meisten Vorstellungen selbst, hat aber einen Ersatzspieler.

Der Hase hat keinen Text, ist aber im Aufführungstext umso präsenter. BR'ER RABBIT, was kurz für „Bruder Rabbit“ steht, bezieht sich auf eine anthropomorphisierte Hasen-Figur aus „Uncle Remus. His Songs and His Sayings“ von Joel Chandler Harris.⁹² Die *Folk Tales* stammen aus der afrikanisch-amerikanischen Volkskultur und wurden nach Abschaffung der Sklaverei auch in bürgerlichen ‘weißen’ Kreisen sehr populär.⁹³ Im Kostüm des Hasen Br'er Rabbit spricht der Afrikanisch-amerikanische Autor somit „für sich selbst“.

Jacobs-Jenkins etabliert mit der zusätzlichen Figur einen stillen Beobachter auf der Bühne, der sich versteckt im hohen Gras, in den Umbaupausen, zwischen den Zeilen oder unter weiteren Masken verhüllt durch die transtextuelle Struktur der Adaptation bewegt. Auf diese Weise verbindet die fiktionale Figur die verschiedenen Ebenen der Aufführung – Original und Bearbeitung, Drama und Aufführungstext, Fremdtex te und eigenes Material – und zeichnet das hypertextuelle Textherstellungsverfahren des Autors nach:

While waiting for answers, theater audiences might want to keep an eye on that odd rabbit wandering intently through *An Octoroon*, making everyone wonder what they're really watching. The creature moves carefully between the production's many layers, and, the playwright says with a sly grin, „it's his show.“⁹⁴

Der Hasenbruder wird in Form einer Regieanweisung in AKT II eingeführt:

⁹² Siehe Fußnote 35.

⁹³ Die Geschichten wurden von den Sklaven aus Afrika importiert und weitergetragen. Sie sind zentraler Bestandteil der afrikanisch-amerikanischen Volkskultur und wurden nach Abschaffung der Sklaverei über die gesamten Vereinigten Staaten äußerst populär. Die Rahmenhandlung bestimmt der ehemalige Sklave Uncle Remus, der die Geschichten vom Br'er Rabbit einem kleinen weißen Jungen erzählt. Die Geschichten wurden als positives Beispiel des Verhältnisses zwischen Schwarzen und Weißen betrachtet. Im Jahr 1946 kam sogar Walt Disney mit einer Adaptation heraus, in der die Binnenhandlung als Zeichentrickfilm animiert ist.

⁹⁴ „Pay No Attention to the Man in the Bunny Suit.“ AO 12.

Überschreitungen 1: *An Octoroon* – Die theatralische Karnevalisierung eines Melodramas

(GEORGE exits after her. BR'ER RABBIT kind of wanders through doing Br'er Rabbit things before M'CLOSKY rises from behind a rock and looks after GEORGE and ZOE.) (AO 78)

Die Regieanweisung folgt auf den zentralen Dialog zwischen Zoe und George in Akt 2, den Jacobs-Jenkins beinahe wortwörtlich aus Boucicaults Melodrama übernimmt.⁹⁵ In der zentralen Szene enthüllt Zoe, der „Octoroon“, ihre afrikanische Herkunft. In der Inszenierung wird die Regieanweisung szenisch umgesetzt. Dabei entstehen in der Darstellung von BR'ER RABBIT signifikante Abweichungen von der Regieanweisung. Die unbestimmte Handlung „kind of wanders through doing Br'er Rabbit things“ wird in der Aufführung konkret in drei kurze Szenen aufgeteilt. So erscheint der Hase in der New Yorker Uraufführung bereits zu Beginn des zweiten Aktes, auffällig mit Polka-Dot-gemusterten Strümpfen und hellblauem Schwanzpuschel in Szene gesetzt, um das Kamerastativ aufzubauen. Damit leitet er eine zweite zentrale Szene aus dem zweiten Akt des Melodramas ein.⁹⁶ Nach Zoes Abgang nimmt BR'ER RABBIT das Foto aus der Kamera, lacht beim Anblick der posierenden Dora auf und vergräbt dann das Foto. Mit seinem Lachen lässt er Doras rassistisches Verhalten gegenüber den Sklavinnen nicht unkommentiert und greift vor allem in die Handlung ein.⁹⁷ Nach dem Mordanschlag von M'CLOSKY auf den als ethnisch identifizierten Jungen Paul kommt der Hase zurück auf die Bühne, putzt das Blut weg, verteilt die weißen Wattebäusche über der Bühne – ein Symbol der Reinheit, das die Arbeit der Sklaven auf den Baumwollfeldern evoziert – und startet mit der Fernbedienung erneut die Musik.

⁹⁵ Vgl. TO 147 f.

⁹⁶ Die Kamera war nicht nur *die* mediale Sensation bei der Uraufführung, sondern als Beweismittel zur Überführung von Pauls Mörder M'Closky auch tragendes Element der Handlung. Vgl. die Einführung des „apparatus“ durch Scudder, der Dora fotografiert (TO 144) und die Mordszene (TO 149).

⁹⁷ Im Original „verschwindet“ das Foto nicht, sondern Scudder zeigt das Foto sowohl Dora als auch George. Es dient der Bekräftigung von Doras Schönheit, was die Adaptation weglässt. Vgl. TO 145.

Die Geste stellt szenisch einen Bezug zum Prolog her, als BJJ mit der Remote Control die Bühne betritt und zur Musik ins White Face schlüpft. Der Hase zitiert BJJs Geste und setzt damit die beiden Autorenfiguren gleich: „BJJ played by *an* actual playwright“⁹⁸ und „BR’ER RABBIT played by *the* actual playwright“, unterschieden nur durch den unbestimmten versus den bestimmten Artikel, der bereits das Original von der Adaptation unterscheidet. Damit werden zwei Autorenidentitäten auf der Bühne etabliert: einerseits BJJ, dessen Initialen den „Black Playwright“ bezeichnen und damit die Rolle, die dem schwarzen Autor Branden Jacobs-Jenkins zugeschrieben wird; und andererseits der reale Autor in der Rolle einer hybriden Figur, die sich der Autor selbst angeeignet hat und die damit repräsentativ für das Appropriationsverfahren der Adaptation steht: ein „Trickster“,⁹⁹ der überall auftaucht, ein allwissender und omnipräsenter Autor, der als Mitspieler den Aufführungstext mitschreibt, Boucicaults Melodrama modifiziert, korrigiert, kommentiert, kritisiert. Das intertextuelle Rollenspiel wird in Akt III, auf dem Höhepunkt der Handlung, als die Sklavinnen inklusive Zoe auf einer Sklavenuktion verkauft werden sollen, ad absurdum geführt, wenn BR’ER RABBIT die Original-Rolle des RATTS übernimmt und mitbietet. Die Regieanweisung referiert erneut auf den Prolog:

(DIDO and MINNIE exit with a small BLACKOUT. A spotlight finds BR’ER RABBIT, who does something – like a dance – to the music BJJ got ready to in the first scene. Perhaps it involved wallowing around in dirt, getting dirty? I don’t know. When BR’ER RABBIT is done, full lights come up and LAFOUCHE is discovered behind a podium. Time has passed.) (AO 102)

⁹⁸ Vgl. „Dramatis Personae“, in: Programmheft *An Octoroon*, unnummerierte Seite.

⁹⁹ Die Trickster-Figur kann sowohl auf Mythen der Cherokee als auch auf afrikanische Kulturen zurückgeführt werden.

Die Referenz auf den Prolog und der gleichzeitige Versuch „sich dreckig“ zu machen unterminiert den Vorgang des „Sich-Weiß-Machens“ vom Anfang und bekräftigt die Identifikation des „schwarzen Dramatikers“ mit Hasenkopf mit dem „schwarzen Dramatiker“ mit White Face. BJJ und BR'ER RABBIT erscheinen auf der Bühne als die theatrale Projektionen eines Dramatikers, der das Theater als Ort der Repräsentationen und die festgeschriebenen Rollen als transformierbare Zuschreibungen herausstellen will:

(BJJ sits in the chairs, playing GEORGE and M'CLOSKY. There is either 1 or 99 people playing various bidders. Or maybe there's some clever way to force the audience into doing this. Really all we need is one person to play CAPTAIN RATTTS. But I guess I worry about the whole thing becoming too Brechtian. Though, does it matter? Also, can I help it? Maybe it's just me. Maybe I sit in the audience of every show and just play RATTTS. Or maybe it's BR'ER RABBIT. Let's say it's BR'ER RABBIT. LAFOUCHE sort of surveys the empty seats.)

LAFOUCHE Well, I guess this is everyone that's going to show up. You people in the back, don't be shy. Come on up to the front row so I can see you.

(The one extra actor playing RATTTS, awkwardly, scurrily moves up two rows.)

LAFOUCHE Fine. Thank you, Captain Ratts.

(fast auction-speak,)

Gentleman, we shall proceed to business... (AO 102)

Erst als der Autor im dritten Akt in der Maske des Hasen in die Rolle des CAPTAIN RATTTS schlüpft, wird er zum Handlungsträger, auch wenn er weiterhin „stumm“ bleibt. Das szenische Schweigen verweist auf das Zeichensystem der *Mise en Scène*, die den Subtext mit den Mitteln des Theaters, dem Kostüm, der Maske, der Geste, dem Blick, der Handlung, dem Raum, sichtbar macht. Als Autor im Kostüm des harmlosen Hasen, der sich als „Kapitän des Magnolia-

Dampfers“ ausgibt – der Hasenkopf wird durch eine Kapitänsmütze ersetzt, der Stummel ragt unverhüllt aus der Uniformshose – schleicht sich der Autor/Hase erneut in die Handlung ein. Wie der Wolf im Schafspelz täuscht er die Mitspieler mit ihren eigenen Mitteln, den Mitteln des Theaters, bietet stumm auf der Auktion mit und sorgt dafür, dass die Sklavinnen in seine Hasen-Hände, und nicht – wie im Original – in die des Ausbeuters Captain Ratts fallen¹⁰⁰ Mit BR’ER RABBIT als RATTS wird der Magnolia-Dampfer zum Ort der Utopie und sein Kapitän zum Retter transformiert, der die Sklavinnen in die Freiheit führt:

(MINNIE and DIDO mount table and sort of stare at RATTS a lot, who seems to respond? Over the following, do they somehow manage to seduce RATTS into buying them. It works.)

[...]

LAFUCHE Five thousand bid from Captain Ratts. Six? Six? Do I hear six? No. Five thousand bid from Captain Ratts. Going, going, gone. They are yours. (AO 106 f.)

BR’ER RABBIT repräsentiert den stillen Subtext, der nicht über, neben oder zwischen dem Text verläuft, sondern aus dem Unsichtbaren immer wieder im Scheinwerferlicht aufscheint. Seine stumme Zeichenhaftigkeit verlangt nach Interpretation oder Vorbildern: „Plus, this particular cottontail has a distinctly Lewis Carroll-in-Wonderland look, suggesting what he calls „the rabbit hole experience of the show.“¹⁰¹ Br’er Rabbit sagt kein Wort, aber seine unberechenbare und sich stetig wandelnde Präsenz hat eine subversive Kraft, die das Melodrama nonverbal unterwandert. Auch wenn er sich schließlich zurückzieht, bleibt er doch im Hintergrund präsent, allzeit bereit aus dem Unterholz hervorzuspringen und wieder in das Geschehen einzugreifen.

¹⁰⁰ Vgl. Sklavenuktion im 3. Akt, TO 158.

¹⁰¹ „Pay No Attention to the Man in the Bunny Suit.“ AO 10.

Überschreitungen 1: *An Octoroon* – Die theatralische Karnevalisierung eines Melodramas

(BJJ and PLAYWRIGHT step forward from the tableau and darkness falls. They trade off the lines, sentence-by-sentence. Eventually ASSISTANT joins them. BR'ER RABBIT may be somewhere, lurking around – that rascal.) (AO 113)

„A highly theatrical retelling of *The Octoroon*“¹⁰² beschreibt die Kritik die theatralische Qualität der Adaption, die von Figuren wie BR'ER RABBIT repräsentiert wird. Selbst ein theatralisches Zeichen, stellt der Tricksterhase ein Hybrid aus Signifikant und Signifikat dar, der durch sein Schau-Spiel Bedeutungen schafft und gleichzeitig selbst mit komplexen Bedeutungen aufgeladen ist, die sich nicht unmittelbar erschließen lassen. BR'ER RABBIT schreibt seine eigene „Show“:

The bottom line: Although the bunny sometimes acts like he's stage-managing the performance for viewers, he's ultimately a cipher, reminding us that we're not watching a straightforward representational play. And Jacobs-Jenkins likes it that way.¹⁰³

Als Chiffre bleibt der RABBIT ein Rätsel, dessen Bedeutung sich erst durch die Deutung der intertextuellen Bezüge oder eben nicht erschließt. So geht es manchem uneingeweihten weißen bzw. europäischen Zuschauer, der die kulturellen Bezüge nicht erkennt:

Everyone wants to know: „What's the deal with the rabbit?“ says Jacobs-Jenkins brightly. In part, the furry fellow is an allusion to the fact Joel Chandler Harris recorded the Br'er Rabbit/Uncle Remus folk tales in the same region of Louisiana where *The Octoroon* was set. „I thought, what an amazing coincidence that this black folkloric literature and this insane play sprouted in the same place,“ he says.¹⁰⁴

¹⁰² Ebd.

¹⁰³ Ebd., S. 12.

¹⁰⁴ Im Programmheft wird die Verwunderung des Autors über die „zufällige“ Verbindung nicht deutlich, da heißt es nur: „These stories were collected from the same region that Dion Boucicault drew upon as inspiration for THE

Die Verbindung ist keine markierte oder explizite textuelle Relation, sondern eine implizite Verbindung zwischen Signifikanten aus verschiedenen Zeichensystemen, die nicht für jeden im Zuschauerraum decodierbar sind.¹⁰⁵ Die von Joel Chandler Harris gesammelten Geschichten über den Hasen „Brer Rabbit“ kommen nicht als „Text im Text“ vor, sondern als Szene im Aufführungstext. Es liegt damit keine „Intertextualität“ im Sinne einer Verbindung zwischen zwei literarischen Texten vor, sondern eine Form von transmedialen Bezug, der das ursprüngliche Drama über das Medium Theater mit den Geschichten verbindet.

Die Form der theaterspezifischen Repräsentation von Intertextualität, die einen Medienwechsel impliziert, ist charakteristisch für Dramatische Palimpseste und kann mit den Genetteschen Begriffen allein nicht gefasst werden. Genettes kategoriales System erweist sich als hilfreich zur Beschreibung der formalen Aspekte der Hypertextualität, doch sein strukturalistischer Ansatz vernachlässigt die über den Text hinausweisenden Referenzen zu Autor und gesellschaftlichem Kontext, die in *An Octoroon* dominant sind. Die vielschichtigen transtextuellen und -medialen Verbindungen etablieren den (theater-)historischen Kontext und ihren kulturellen Subtext und weisen damit über die hypertextuelle Verbindung hinaus.

OCTOROON.“ Das Programmheft hebt den „erstaunlichen Zufall“ allerdings ebenfalls hervor: „These stories were collected from the same region that Dion Boucicault drew upon as inspiration for THE OCTOROON.“ Vgl. Programmheft *An Octoroon*, S. 187.

¹⁰⁵ “As Joel Chandler Harris, fiction writer and folklorist, he wrote many ‘Brer Rabbit’ stories from the African-American oral tradition and helped to revolutionize literature in the process.” Der Bezug zu Harris’ Folktales wird zwar im Programmheft erläutert, entzieht sich aber dem Zuschauer, der das Programmheft nicht liest. Vgl. ebd.

WRITING BACK – POSTKOLONIALE KARNEVALISIERUNG

Jacobs-Jenkins stellt seiner „Adaptation“ programmatische Motti voran, die untereinander aufgeführt eine ganze Seite zwischen Besetzung und Prolog einnehmen. Das erste Zitat stammt aus Boucicaults bereits mehrfach zitierten Essay „The Art of Dramatic Composition“.¹⁰⁶

If such an imitation of human beings, suffering from their fate, be well contrived and executed in all its parts, the spectator is led to feel a particular sympathy with the artificial joys or sorrows of which he is the witness. This condition of his mind is called the theatrical illusion. The craft of the drama is to produce it, and all its concerns conduce to, and depend upon, this attainment.

Dion Boucicault, „The Art of Dramatic Composition“¹⁰⁷

Boucicaults Dramenbegriff zielt auf Mitleid durch „theatralische Illusion“ und knüpft damit an Aristoteles' klassischen Tragödienbegriff an. Durch „Nachahmung“ des Leiden soll Mit-Leiden beim Zuschauer erzeugt werden. Das theatralische Ziel ist die Identifikation von Schein und Sein. Direkt darunter stellt Jacobs-Jenkins ein zweites „Zitat“, das den von Boucicault formulierten Dramenbegriff wieder in Frage stellt:

With melodrama, as in dreams, you're always flirting with the disparity between appearance and reality, which is a great deal of fun. And that's also not unrelated to my perception of my life working in Hollywood, where you're always wondering: “What does that guy really mean?” – The guy who wrote Chinatown¹⁰⁸

¹⁰⁶ Dion Boucicault, „The Art of Dramatic Composition“, Transkription von Branden Jacobs-Jenkins. Der Autor hat mir die unnummierte und nicht veröffentlichte Transkription des Essays freundlicherweise zur Verfügung gestellt.

¹⁰⁷ Programmheft *An Octoroon*, unnummerierte Seite vor Beginn des Stückes (S. 29).

¹⁰⁸ Ebd.

Dieses Pseudo-Zitat, das als unautorisiert ausgewiesen wird, beschreibt das Missverhältnis von Schein und Realität und zieht die Parallele zur Traumfabrik Hollywood als Melodramen-Fabrik, dessen Repräsentationen nicht wirklich etwas bedeuten. Damit formuliert Jacobs-Jenkins eine Repräsentationskritik, die auch für die kultur- und diskurskritische postkoloniale Perspektive charakteristisch ist: Jacobs-Jenkins trägt mit seinem Meta-Melodrama zur Selbstrepräsentation der African-Americans bei. Jacobs-Jenkins gibt den Sklavinnen eine Stimme, macht sie rückwirkend zu Autorinnen ihrer eigenen „Black experience“. Er nutzt die Mittel der Transtextualität und Theatralität, um rassistische Repräsentationen von „persons of color“ zu dekonstruieren und in aktuellen postkolonialen Diskursen zu rekontextualisieren. Somit kann die Adaption auch als theatralische Karnevalisierung einer kolonialen Literatur betrachtet werden.

Überschreitungen 2: *Verrücktes Blut* – Die Dramaturgie der Transtextualität

EIN POSTMIGRANTISCHES HYPERDRAMA

Verrücktes Blut wurde am 2. September 2010 in der Gebläsehalle, Duisburg, in der Regie des Autors Nurkan Erpulat uraufgeführt; für die Dramaturgie zeichnete Co-Autor Jens Hillje verantwortlich. Am 9. September folgte die Premiere am Ballhaus Naunynstraße unter der künstlerischen Leitung von Shermin Langhoff.¹ Die Koproduktion mit der Ruhrtriennale, deren Besetzung sich größtenteils aus Schauspielerinnen und Schauspielern mit Migrationshintergrund zusammensetzt,² prägte den Begriff „postmigrantisches Theater“³ und wurde mehrfach ausgezeichnet.⁴

¹ Von 2008 bis 2013 war Shermin Langhoff die künstlerische Leiterin des Ballhaus Naunynstraße und rief dort das *Dogland – junges postmigrantisches Theaterfestival* ins Leben. 2013 wurde sie zur Intendantin des Maxim-Gorki-Theaters in Berlin berufen und übernahm die Produktion *Verrücktes Blut* in das neue Repertoire. Die Gorki-Premiere von *Verrücktes Blut* war am 22.11.2013 und läuft seitdem im Repertoire.

² Das Ensemble besteht vorwiegend aus Schauspieler/innen mit Migrationshintergrund: Sesede Terziyan, Nora Rim Abdel-Maksoud, Erol Afşin, Emre Aksizoğlu, Tamer Arslan, Sohel Altan G., Rahel Johanna Jankowski, Gregor Löbel.

³ Shermin Langhoff prägte den Begriff „Postmigrantisches Theater“. Der Begriff wird seit der Inszenierung von *Verrücktes Blut* mit Langhoff, dem Ballhaus Naunynstraße und aktuell mit dem Maxim Gorki-Theater, das sich mit seinem internationalen Ensemble vor allem Diskursen über Migration, Gender, Flucht und Kultur widmet, verbunden. Vgl. Interview mit Shermin Langhoff auf der Webseite der Bundeszentrale für politische Bildung: „Kulturpolitik kann Räume schaffen – ein Gespräch mit Shermin Langhoff: „So kam ich zu der Begrifflichkeit ‘postmigrantisch’. Beim Perspektivenverschieben, -verändern, -herausfordern braucht man manchmal Begriffe und Definitionen, die zum Hinterfragen und zum Diskutieren anregen. Und ein kritischer Diskurs ist ja durchaus entfacht worden. Zum einen geht es eben darum, die Perspektiven der Zuschauerinnen und Zuschauer, der Medien, der Öffentlichkeit auf die sogenannten Migranten herauszufordern. Zum anderen geht es darum, Migration als gesamtgesellschaftliche Situation im Prozess wahrzunehmen, die alle betrifft und nie abgeschlossen ist. In Berlin haben wir die Gleichzeitigkeit von über 750 Jahren Migration und Menschen, die gestern angekommen sind oder seit 60 Jahren hier leben. Diese postmigrantische Gesellschaft ist durch Migration geworden und in der Prozesshaftigkeit weiter mit dem Phänomen werdend. Darin steckt die Möglichkeit, auch von dem ‘Danach’ zu erzählen, in der zweiten oder dritten Generation von Protagonisten, die selber vielleicht gar nicht mehr gewandert sind und diese besonderen Geschichten, diese subjektiven Perspektiven in sich tragen, die ja in der Kunst immer ganz spannend sind.“ Zitiert nach: <http://www.bpb.de/apuz/227639/kulturpolitik-kann-raeume-schaffen-ein-gespraech> (26.06.2017). Siehe auch Shermin Langhoff, „Das Ballhaus Naunynstraße in Berlin. Eine kleine Erfolgsgeschichte des postmigrantisches Theaters?“, in: *Politik & Kultur*, 3/2009, Nachdruck in *Kulturelle Vielfalt leben: Chancen und Herausforderungen interkulturelle Bildung*, S. 265-267.

⁴ Die Produktion wurde zum Theatertreffen der Berliner Festspiele vom 06.-23.05.2011 eingeladen und im selben Jahr mit dem Publikumspreis der Mülheimer Theatertage NRW ausgezeichnet.

Das im Jahr 2010⁵ erschienene Theaterstück basiert auf dem französischen Film *La Journée de la Jupe* von Jean-Paul Lilienfeld aus dem Jahr 2008⁶ und ist somit bereits die Adaptation eines Filmes für das Theater. Der ursprünglich in einem französischen Klassenzimmer angesiedelte Plot wird für *Verrücktes Blut* in ein deutsches Klassenzimmer verlegt, das bis auf eine Ausnahme aus Schülern mit Migrationshintergrund besteht; der französische Klassiker – im Film ist es ein Molière – wird mit einem deutschen Klassiker, *Die Räuber* von Friedrich Schiller, ersetzt. Durch den Medienwechsel von Film zu Theater einerseits und durch die Relokalisierung und Rekontextualisierung in einem neuen sprachlichen und kulturellen Kontext erfüllt *Verrücktes Blut* damit die Grundkriterien für eine Adaptation. Doch weder der generische Wechsel von Leinwand zur Bühne, noch die Relokalisierung des gesellschaftlichen Kontexts von Frankreich nach Deutschland sollen Gegenstand der folgenden Text- und Inszenierungsanalyse sein. Vielmehr interessieren mich die formalen, sprachlichen und kulturellen Überschreitungen, die *Verrücktes Blut* mittels des literarisch-theatralischen Zeichensystems der Bühne zur Darstellung bringt. Das Theaterstück *Verrücktes Blut* transformiert das Filmdrama in ein Hyperdrama, indem es mit anderen Dramen in Dialog tritt. Die transtextuelle und transkulturelle Überschreitung setzt den Bruch mit Gattungskonventionen voraus.

⁵ 2010 lagen die Aufführungsrechte bei Pegasus Theater und Medienverlag (ab 2011: Verlag Autorenagentur). Seit 2017 liegen die Rechte beim Rowohlt Theaterverlag. Für diese Arbeit wurde die von Pegasus Verlag zuerst herausgegebene Fassung verwendet.

⁶ Untertitel „[F]rei nach einem Motiv aus dem Film ‘Heute trage ich Rock’“, in: Nurkan Erpulat und Jens Hillje, *Verrücktes Blut*, Berlin: Pegasus, 2010. Originaltitel des französischen Films *La Journée de la Jupe* aus dem Jahr 2008. Der Film von Jean-Paul Lilienfeld, der für Drehbuch und Regie verantwortlich zeichnet, zeigt die Konflikte einer Lehrerin (gespielt von Isabelle Adjani), die ihrer migrantisch geprägten Schulklasse klassische französische Literatur näherbringen will.

BRUCH MIT GATTUNGSKONVENTIONEN

Handlung, Ort und Zeit in *Verrücktes Blut* erfüllen die aristotelische Forderung nach Einheit: ein Projekttag an der Schule, Friedrich Schillers Sturm-und-Drang-Dramen stehen auf dem Programm, die Schüler lesen unter der Regie der Lehrerin „Die Räuber“. Die Einteilung in drei Akte mit untergeordneten Szenen, vorangestellter Besetzung, „Prolog“ und abschließendem Epilog sowie der Chor konstituieren *Verrücktes Blut* ebenfalls als klassische Tragödie. Doch bereits mit der Besetzung werden die Gattungskonventionen gebrochen. Die Besetzung sieht acht „Personen“⁷ vor, die Lehrerin Frau Sonia Kelich und sieben Schüler, darunter, dem Vornamen nach zu urteilen – Mariam, Latifa, Musa, Hakim, Ferit und Hasan – sechs Schülerinnen und Schüler türkisch-arabischer Herkunft und ein Schüler mit deutschem Namen: „Bastian“. „Die Besetzung soll unabhängig von Alter, Herkunft und Geschlecht erfolgen“, wird direkt unter der Personenliste⁸ vermerkt. Die Regieanweisung empfiehlt die Trennung von Schauspieler und Rolle und knüpft damit an Bertolt Brechts Episches Theater an, das theaterhistorisch einen der prominentesten modernen Brüche mit der Gattungskonvention Drama darstellt. Statt Einfühlung soll der Zuschauer kritisch reflektieren. Weder der Schauspieler soll sich mit seiner Rolle noch der Zuschauer mit den Charakteren auf der Bühne identifizieren. Die Autoren fordern das Gegenteil. Ihr Ziel ist es, den Blick auf die eigenen Projektionen zu richten:

In dem Stück geht es nicht um die Schüler.

In dem Stück geht es nicht um die Lehrer.

In dem Stück geht nicht um die Schule.

In dem Stück geht es um den Blick darauf, es geht um das Publikum. (VB 5)

⁷ Vgl. VB 5.

⁸ Ebd.

Die Spieler dienen als Projektionsfläche für den „Blick“ des „Publikums“. Damit wird die klassische Ästhetik, die „Mitleid und Furcht“⁹ im Zuschauer erregen und ihn durch Identifikation durch die reinigende Katharsis führen soll, unterlaufen. Ziel dieser „Personen“ ist nicht die Konstruktion einer psychologisch nachvollziehbaren Identität, sondern die kritische Auseinandersetzung mit den Identitäten, die der Zuschauer den Spielern zuschreibt.

Die Überschreitung der Gattungskonvention wird auch am Prolog deutlich. Dem Stück vorangestellt ist ein „Prolog“, der kein Prolog ist, weil er durch Aktionen, nicht durch Reden, kommuniziert wird:

Die Schauspieler kommen in den Raum. Sie unterhalten sich und ziehen sich um. Die Schauspielerin, die Mariam spielt, bindet ihr Kopftuch usw. Sie nehmen ihre Stühle und gehen auf die ‘Bühne’. Sie stellen die Stühle in eine Reihe und setzen sich. Einer nach dem anderen kommt als Privatperson an den vorderen Bühnenrand und wird dort zum Kanaken. (VB 6)

Der Zuschauer sieht die Schauspieler in ihre Kostüme schlüpfen – Jacken und Mützen überziehen, Sonnenbrillen aufsetzen, Kopftuch umbinden, Requisiten einstecken – und dann Position beziehen. Der Moment des In-die-Rolle-Schlüpfens wird expliziert: Der Schauspieler – er wird sich später als Hakim erweisen – tritt nach vorn, senkt den Blick, hebt den Kopf, um ins Leere zu blicken und bringt seinen Körper dann bewusst in eine Art Machopose mit gekreuzten Armen. Anstatt eines Sprechchors liefern die Schauspieler einen „Gestekanon“:

Hasan, Sonia, Latifa, Bastian, Mariam, Musa, Ferit, Hakim stehen in einer Reihe und führen chorisch den Kanon der Kanakengesten vor: Rotzen, Ausspucken, Schwanzkorrigieren, Style-korrigieren,

⁹ Vgl. Lessings Mitleid-Ästhetik in: Gotthold Ephraim Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, in: *Gesammelte Werke in 10 Bänden*, Bd. 6, hg. von Paul Rilla, Berlin: Aufbau-Verlag, 1968, S. 397.

Anmachen/Flirten, Mit-dem-Handy-telefonieren, Über-Sex-Reden, Fick-Dich-Anpöbeln, usw. Auf jede Geste folgt ein Moment des Innehaltens. Stille. Blick ins Publikum. (VB 6)

Das Sprechen wird durch Bewegung ersetzt. Der durch Pausen rhythmisierte Kanon stilisiert die Gesten, das vermeintlich Vertraute wird verfremdet und neu gesehen. Die Aktionen sind noch nicht an bestimmte Figuren oder die Handlung geknüpft, sondern werden als theatralische Zeichen ausgestellt. Das wird besonders deutlich, als die Schauspielerin mit dem Kopftuch vortritt und Hakims gegenderte¹⁰ Pose übernimmt. Auch die zweite Spielerin übernimmt die Pose und überzeichnet sie noch ein wenig mehr. Noch deutlicher wird die 'Gender-Blindness',¹¹ wenn die weiblichen Akteure ebenfalls „Schwanz-korrigieren“. Die formalisierte Gestik und Mimik erzeugt einen Verfremdungseffekt: „Die spielen nicht das Klischee! Wir kritisieren den Blick auf diese Jugendlichen. Und der ist kein Klischee, der ist die Wahrheit. Ich erzähle in dem Stück nur: So werden die Jugendlichen gesehen!“,¹² verwehrt sich der Autor und Regisseur Erpulat der Annahme, es handle sich beim Gestenkanon um die Darstellung von realem Verhalten: „Es ist immer von Klischees und Stereotypen die Rede. Die schauspielerische Aufgabe war aber zu untersuchen: Wie werden diese jungen Menschen gesehen? Ob die Figuren tatsächlich so sind, ist eine ganz andere Frage“, erläutert Erpulat seinen Ansatz in einem Interview mit *Theater Heute* im Jahrbuch 2011.¹³ Der „Blick ins Publikum“ soll den Zuschauer mit seiner Projektion konfrontieren. Dies geschieht durch Verfremdung, die noch einmal

¹⁰ Der Duden erlaubt den eingedeutschten Begriff als „schwaches Verb“ in der Bedeutung von „das Gender-Mainstreaming (auf etwas) anwenden“.

¹¹ Abgeleitet von „Color-Blindness“ für Hautfarbe-unabhängige Besetzung.

¹² „Die spielen nicht das Klischee!“ Nurkan Erpulat und Shermin Langhoff im Gespräch mit Peter von Becker und Patrick Wildermann“, in: *Theater Heute*, Jahrbuch 2011, S. 102-110, hier S. 106.

¹³ Ebd.

herausgestellt wird, wenn der homogene Chor der „Kanaken“ sich wieder auflöst und alle „Personen“ in ihre Rollen schlüpfen:

Die Schauspielerin, die die Lehrerin spielt, geht um sich umzuziehen. Sie wird zu Sonia Kelich, der Lehrerin. Die anderen Schauspieler werden zur Schulklasse. Der Gestenkanon wird nun situativ in der Gruppe gespielt und endet in einem lauten Streit. Stille. (VB 6)

Der Prolog in *Verrücktes Blut* erfüllt insofern die Kriterien der klassischen „Vorrede“ (griech. Prologos), da er die Einführung durch einen „Chor“ und somit ein vorangestelltes „eigenständiges Schauspiel in Reduktion“ darstellt; außerdem durch seine „perspektivenverändernde Bauform“ dem Zuschauer „Identifikation und Verfremdung“ sowie einen „progressiven Übergang aus der Wirklichkeit ins Spiel ermöglicht“.¹⁴ Gleichzeitig wird das Format des klassischen Prologs aber unterlaufen, da keine Figur spricht. Erst der anschließende Übergang vom formalisierten Gestenkanon zu den an „Personen“ geknüpften Situationen etabliert die Gesten zu Beginn der eigentlichen Handlung in der ersten Szene des ersten Aktes als Sprechweise einer spezifischen Gesellschaftsgruppe: „Übertriebene freundschaftliche Ghattobegrüßung zwischen den Schülern. Sonia tritt mit einem Stapel Reclamhefte auf die Bühne“ (VB 7). Der im Prolog formalisierte Gesten-Kanon wird durch die inszenierte Verwandlung zur konkreten Körper-Sprache einer spezifischen sozialen Gruppe, die als „Jugendliche mit Migrationshintergrund“ bezeichnet wird und in der deutschen Gesellschaft verortet werden kann. Begriffe wie „Kanakengesten“¹⁵ und „Ghattobegrüßung“ in den

¹⁴ Manfred Brauneck und Gérard Schneilin (Hg.), „Prolog“, in: *Theaterlexikon I. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*, Reinbek: Rowohlt, 5. Aufl., 2007, S. 757 f., hier S. 757.

¹⁵ Der von Feridun Zaimoglu geprägte Begriff „Kanak Sprach“ steht für die „provokante Selbstbezeichnung“ und für den Widerstand gegen die Ethnifizierung der Migranten. Vgl. hierzu das Kapitel „Überschreibung 1: ‘Deutsch, das nicht Deutsch ist’. Feridun Zaimoglu überschreibt Othello“.

Regieanweisungen verweisen darauf, dass die Autoren die ethnifizierten Zuschreibungen kritisch beleuchten wollen, die das Klischee des illiteraten Unterschichtsmigranten reproduzieren. Dazu nutzen die Autorenregisseure im Laufe der Inszenierung eine Reihe von theatralischen Mitteln, die einer psychologisch-realistischen Darstellungsweise entgegenwirken.

Das Hyperdrama *Verrücktes Blut* sucht keine Übertragung der literarisch-filmischen Ästhetik auf die Theaterbühne, indem es etwa die Filmdialoge direkt übernimmt oder den filmischen Realismus in einem naturalistischen Bühnenbild widerspiegelt. Im Gegenteil, das Hyperdrama sucht eine genuin theatralische Formensprache. Das Bühnenbild ist aufs Minimum reduziert und verweigert die realistische Darstellung eines Klassenzimmers. Es gibt keine Schulbänke, keine Tafel, keine Regale, nur so viele Stühle, wie es Spieler gibt. Auch das Kostümbild ist reduziert. Einige Spieler werden durch ein signifikantes Kostümteil bzw. Requisit, das zeichenhaft bestimmte Klischees aufruft, markiert: Kopftuch, Baseball-Cap, Pistole. Die Bühne besteht aus einem Podest, über dem kopfüber ein Piano Grande installiert ist. Mit Geisterhand wird darauf die Begleitung zu den Volksliedern gespielt, die zwischen den Akten von den Spielern angestimmt werden. Zur Absurdität des Gesamtbildes tragen außerdem die nicht abgezählten, übertrieben vielen Reclam-Hefte bei, die von der Lehrerin auf die Bühne geschleppt werden.

Nicht nur Bühnen- und Kostümbild, Lichtdesign, Musik und Spielweise sind stellenweise stark formalisiert, sondern auch der Chor. Das gemeinsame Singen der Schüler zwischen den Akten wird nicht in den Plot eingebunden, etwa in Form einer Musikstunde, sondern durch Licht- und Haltungsverwechsel von der Klassenzimmersituation abgesetzt. Im warmen gelben Scheinwerferlicht, das der Szene – ähnlich wie bei einem vergilbten Foto – einen Anstrich von

Anachronismus gibt, stehen die Schüler gerade aufgestellt in einer Reihe und ahmen mit ihren Lippen, übertrieben genau die Vokale formend, den reinen Klang eines klassischen Chors nach.

Doch die Repräsentation des Chors wird durch Verfremdungseffekte gebrochen. Zum einen baut die Lehrerin Verzerrungen in ihre Gesangsdarbietung ein, die auf arabische Gesangstraditionen verweisen;¹⁶ zum anderen deutet die Schülerin Latifa durch einen formalisierten Hüftschwung einen Bauchtanz an¹⁷ und verstärkt damit die Referenz auf orientalische Kulturtraditionen. Die Verfremdungseffekte verwandeln den Chor in ein formales Element der Inszenierung, das die beiden kulturellen Kontexte, die im Stück verhandelt werden – türkisch-muslimisch versus deutsch-christlich – auf der visuellen Ebene satirisch zueinander in Bezug setzen. Formale Elemente, wie Prolog und Chor verweisen auf klassische Dramaturgien, unterlaufen diese jedoch gleichzeitig. Die teilweise überzeichneten Spiel- und Sprechweisen etablieren eine neue Zeichenebene, die in einem transtextuellen Verhältnis zur konventionellen Dramenform und ihren Vertretern im Kanon stehen.

REPRÄSENTATION VON TRANSKULTURALITÄT

Verrücktes Blut ahmt Elemente der klassischen Tragödie nach, etwa den „Prolog“ und den „Chor“¹⁸ – beides gibt es nicht in *Die Räuber*. Auch der Verzicht auf Nebenhandlungen und die „in sich geschlossene Handlung“¹⁹ entsprechen der aristotelischen Forderung, doch das Stück bricht diese Vorgaben systematisch und entwickelt auf diese Weise seine eigene Dramaturgie.²⁰

¹⁶ Vgl. Inszenierungsmitschnitt, I. Akt, Ende 2. Szene, 2. Lied: „Herbstlied“.

¹⁷ Vgl. ebd., Ende I. Akt, 3. Lied: „Nun ade, du mein lieb Heimatland“.

¹⁸ „[...] die Abschnitte, in die man sie [die Tragödie; Anm. d. Verf.] gliedern kann, sind folgende: Prolog, Episode, Exodos und Chorpartie“. Aristoteles, *Poetik*, Kap. 12, S. 37. Zu den „Formelementen“ oder „sechs Teilen“ der Tragödie – Mythos, Charaktere, Sprache, Erkenntnisfähigkeit, Inszenierung und Melodik – vgl. ebd. Kap. 6, S. 21.

¹⁹ Ebd., S. 33.

²⁰ Vgl. Es gibt verschiedene Definitionen von Dramaturgie. Der enge bzw. textimmanente Dramaturgie-Begriff bezieht sich mit Bezug auf Aristoteles' Tragödientheorie auf Aufbau und Handlungsabfolge des Dramas.

Aufbau des Hyperdramas und die dramaturgische Anordnung der Szenen wird durch ein intertextuelles Textproduktionsverfahren und andere transtextuelle Bezüge konstituiert. In *Verrücktes Blut* sind mehrere klassische Texte aus dem deutschen Literaturkanon „präsent“. Im Rahmen des „Theaterunterrichts“ (VB 8) lesen die Schüler Friedrich Schillers *Die Räuber* sowie *Kabale und Liebe*; außerdem zitiert die Lehrerin Schillers *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*. Der Chor singt deutsches Liedgut.²¹ Ein Satz im Monolog stammt von Johann Gottfried Herder,²² der Hauptanteil der Zitate stammt aus Schillers *Die Räuber*.

Einerseits repräsentieren die Texte Säulen deutscher Literatur- und Kulturgeschichte, andererseits sind die Textstellen so gewählt, dass sie aktuelle Diskurse im Rahmen von Migration und Integration, etwa das Verhältnis von Christentum und Islam, oder das Geschlechterverhältnis aktualisieren. Vor dem Hintergrund der Kontroverse um die Veröffentlichung von Thilo Sarrazins Buch *Deutschland schafft sich ab. Wie wir unser Land aufs Spiel setzen* (2010),²³ die im Entstehungsjahr des Theaterstücks 2010 aufflammt, problematisiert *Verrücktes Blut* herrschende Kulturbegriffe und ihre Wurzeln in Johann Gottfried Herders traditionellem

Modernere Definitionen, wie etwa „Produktionsdramaturgie“, beschreiben die kritische Funktion des Dramaturgen beim Produktionsprozess. Stadttheaterdramaturgie beschreibt die konzeptionelle Vermittlung von Themen und die Interaktion mit dem Publikum, etc. Vgl. zur Geschichte des Begriffs und Definitionen Bernd Stegemann, *Lektionen Dramaturgie*. Vgl. zur „Zusammenfügung der Geschehnisse“ Aristoteles, *Poetik*, S. 25 ff.

²¹ Die Lieder stammen zum Teil aus dem Kontext der Spätromantik, etwa aus der von Clemens Brentano und Achim von Arnim zwischen 1805 und 1808 herausgegebenen Volksliedersammlung *Des Knaben Wunderhorn*, und thematisieren Ursprünge der germanischen Vergangenheit, Heimatliebe und Nationalgefühl. Die Lieder werden in der Inszenierung in der folgenden Reihenfolge gesungen: „Wenn ich ein Vöglein wär“ (*Des Knaben Wunderhorn*, Bd. 1, 1805), „Herbstlied“ (Gedicht von Johann Gottfried Herder), „Nun ade, du mein lieb Heimatland“ (von August Disselhoff, 1851, wurde später von der Wandervogelbewegung aufgegriffen), „Gelübde“ (auch „Ich hab mich ergeben“, von Hans Ferdinand Maßmann, 1820, das auch von Burschenschaften gesungen wurde), „Schlaflied“ (*Des Knaben Wunderhorn*, Bd. 3, 1808).

²² „Die Stimme des Herzens ist ausschlaggebend für die vernünftige Entscheidung.“ VB 9.

²³ Der Autor richtet seine fremdenfeindlichen und rassistischen Äußerungen direkt gegen türkische und kurdische Migranten und alle Muslime. Die Intendantin des Ballhaus Naunynstraße, Shermine Langhoff, weigerte sich das Buch zu kaufen: „Ich gestehe, ich habe es nur quergelesen – nachdem Nurkan sich das Buch vom Deutschen Theater hat kaufen lassen. Aus unserer Ballhaus-Kasse sind keine Tantiemen an Herrn Sarrazin geflossen.“ Zitiert nach dem Interview „Mensch, das ist ja besser als Hollywood!“, in: *Der Tagesspiegel*, 12.05.2011, <http://www.tagesspiegel.de/kultur/verruecktes-blut-im-ballhaus-naunynstrasse-mensch-das-ist-ja-besser-als-hollywood/4157030.html> (24.06.2017). Die Autorin dieser Arbeit zeigt sich mit Langhoff solidarisch und zitiert nicht aus dieser unseriösen Quelle.

Kulturkonzept.²⁴ In diesem Kontext erscheint die Lehrerin als Vertreterin jenes „separatistischen“ deutschen Kulturkonzepts und steht einer Gruppe von Schülern gegenüber, die als Kurden und Türken der zweiten oder dritten Generation die größte ethnische Minderheit in Deutschland darstellen. Mitglied dieser Gruppe ist allerdings auch ein Schüler mit deutschem Namen: Bastian. Er repräsentiert die nicht-türkische deutsche Unterschicht²⁵ und verweist damit auf ein weiteres Abgrenzungsmerkmal der dominanten Kultur: Klasse. Das Reclam-Heftchen repräsentiert die von der ökonomisch überlegenen bürgerlichen Mittelklasse geprägte Hochkultur und -sprache, die sich im literarischen Kanon manifestiert hat.

Der Gegensatz von „Leitkultur“ versus „Multikultur“ wird in *Verrücktes Blut* sowohl als ein Konflikt der Sprachen *als auch* der Sprechweisen auf die Bühne gebracht. Die Inszenierung weicht „kulturseparatistische“²⁶ Konzepte auf, die in Begriffen wie „Multikultur“ und „Interkultur“ kontinuierlich weitervermittelt werden. Die transtextuelle Dramaturgie, die in *Verrücktes Blut* entwickelt wird, wird zur Repräsentationsform für Multilingualismus und Transkulturalität. Diese Dramaturgie ist vom theatralischen Zeichensystem des postdramatischen Theaters informiert. Bühnenbild, Körper, Stimme, Rhythmus und Bewegung im Raum lassen

²⁴ „Das Konzept ist durch drei Bestimmungsstücke gekennzeichnet: durch sozialen Homogenisierung, ethnische Fundierung und interkulturelle Abgrenzung.“ Welsch legt dar, dass die Voraussetzungen für Herders Kulturbegriff in heutigen Gesellschaften nicht mehr gegeben seien. Herders Kulturbegriff fände keine Entsprechung in vertikal und horizontal differenzierten Gesellschaften. Sein Konzept von abgeschlossenen Räumen („Kugeln“, „Inseln“), in denen Volk und Sprache deckungsgleich und nach außen abgegrenzt seien, sei heute nicht mehr haltbar: „Das klassische Kulturmodell ist nicht nur deskriptiv falsch, sondern auch normativ gefährlich und unhaltbar.“ Wolfgang Welsch, „Transkulturalität. Zur veränderten Verfassung heutiger Kulturen“, in: *Hybridkultur. Medien, Netze, Künste*, hg. von Irmela Schneider und Christian W. Thomsen, Köln: Wienand, 1997, S. 67-90, hier S. 71, 68, 69.

²⁵ Seine Ausdrucksweise, sein Verhalten und sein Geldproblem identifizieren ihn in der Folge als Mitglied derselben prekären Schicht, der auch die Schüler mit Migrationshintergrund angehören.

²⁶ „Das Problem also ist, daß das Multikulturalitätskonzept, bei allen guten Intentionen, begrifflich noch immer die Prämisse des traditionellen Kulturbegriffs – die Unterstellung einer insel- oder kugelartigen Verfassung der Kulturen – mit sich fortschleppt.“ Welsch stellt Herders „separatistischen“ Kulturkonzept in Frage und setzt den modernen Kulturbegriffen „Multikultur“ und „Interkultur“, die immer noch von Herders klar abgrenzbaren einheitlichen Kulturen und nationalen Identitäten ausgehen, den Begriff „Transkulturalität“ entgegen. Welsch, „Transkulturalität“, S. 71.

Gleichzeitigkeiten, Paradoxien und Überschreitungen zu, verweisen aber auch auf die Grenzen unserer Kulturbegriffe.

KÖRPER VERSUS KANON

Der Prolog etabliert die Sprache der Schüler mit Migrationshintergrund als eine von „Kanaken“ gesprochene, also ethnifizierte Sprechweise, sowie im „Kanon der Kanakengesten“ zusätzlich als audiovisuelle Kommunikationsform. Die Sprache der Schüler wird im ersten Akt als Klischee überzeichnet, gleichzeitig aber durch gezielte intertextuelle Bezüge unterminiert. Der erste intertextuelle Bezug verweist auf Feridun Zaimoglus Roman *Kanak Sprak*,²⁷ indem er das vermeintliche Klischee vom unterwürfigen Gastarbeiter umdeutet und die sprachliche und soziale Unterlegenheit zur Waffe im Kampf gegen die Zuschreibung erklärt. „Kanake“ wird zum Kampfbegriff, „Kanak Sprak“ zur sprachlichen Repräsentation einer selbstgewählten transkulturellen Identität. Wichtigstes rhetorisches Mittel seiner Sprechweise ist der Körper, der den „Kanaken“ präsent macht:

Ihr Reden ist dem Free-Style-Sermon im Rap verwandt, dort wie hier spricht man aus einer Pose heraus. Diese Sprache entscheidet über die Existenz: Man gibt eine ganz und gar private Vorstellung von Worten. [...] Er unterstreicht und begleitet seinen freien Vortrag mimisch und gestisch. [...] Und über die einzelne charakteristische Gebärde hinaus signalisiert der Kanake: Hier stehe ich und gebe mit allem, was ich bin, zu verstehen: Ich zeige und erzeuge Präsenz.²⁸

²⁷ Vgl. Zaimoglus *Kanak Sprak* im Kapitel „Überschreibung 1: ‘Deutsch, das nicht Deutsch ist’. Feridun Zaimoglu überschreibt Othello“.

²⁸ Zaimoglu, *Kanak Sprak*, S. 13 f.

Die Sprache des „Kanaken“ ist performativ. Sie ist Sprache und Sprechweise in einem. Sie besteht aus Wörtern und Körperformeln, die eine provokative Botschaft formulieren. Die körperliche Kommunikationsweise wird nach dem Prolog direkt in die erste Klassenzimmer-Szene übernommen:

SONIA: Guten Morgen! (*wiederholt es mehrfach, die Schüler ignorieren sie. Sie wendet sich dem Publikum zu. Grüßt.*)

Bastian schubst Latifa nach vorne. (VB 7)

Auch auf der semantischen Ebene taucht der Körper überall auf, zum Beispiel in Kraftausdrücken („Affengeiler Arsch“), politisch unkorrekten Beleidigungen („Bist du behindert?“) und sexistischen Bemerkungen („Was ist los mit dein Hintern?“²⁹). Der teilweise grammatisch fehlerhaften Umgangssprache steht Frau Kelichs Pädagogenjargon gegenüber:

SONIA: [...] Wir haben entschieden unseren diesjährigen Projekttag Friedrich Schiller zu widmen. Wir wollen uns heute mit seinen Dramen aus der Epoche des Sturm und Drang beschäftigen und einige Szenen daraus lesen und spielen. Das wichtigste Drama dieser Zeit sind „Die Räuber“. Eine junge Generation der deutschen Literatur wendet sich im ausgehenden 18. Jahrhundert gegen Autorität und Tradition. (VB 8)

Hoch- und Umgangssprache werden nicht nur im Text durch verschiedene Stile gegeneinander montiert, sondern auch mit theatralischen Mitteln, unter Einsatz von Stimme, Körper und Bewegung, als Kontraste etabliert. Dem steifen Vortrag über den Sturm und Drang, der auch als

²⁹ Vgl. VB 7.

Textblock vom vorangegangenen Dialog abgesetzt ist, stehen die raumgreifenden körperlichen „Kanakengesten“ gegenüber, die nun zum Gestus der Kommunikation werden. Dabei werden die bereits eingeführten spezifischen Posen nicht mehr einzeln in Regieanweisungen angekündigt,³⁰ sondern auf der Inszenierungsebene in den Aufführungstext integriert. Was im Textbuch noch als sexistischer verbaler Kommentar formuliert ist, etwa wenn Hakim zu Latifa sagt: „Hab ich dir schon mal gesagt, dass ich auf dicke Ärsche stehe?“ (VB 7), ist in der Aufführung gestrichen und nur noch als körperliche Handlung sichtbar.³¹ An anderen Stellen sind Körpertexte eingefügt, etwa wenn Hakim bedrohlich nach vorn springt, um Sonias Zeitangabe mit „Das stimmt nicht, es ist 8 Uhr 19“ (VB 8) zu korrigieren. Unter den belustigten Blicken der Mitschüler steckt er ihr beinahe die Zunge ins Ohr. Auch das steht nicht im Textbuch.³² Die Jungs werden auch untereinander handgreiflich. Hakim nimmt Hasan die Tasche weg und die Brille ab, Bastian reißt ihm die Mütze vom Kopf, Musa „packt Hasan“ (VB 12), „Bastian zieht ihm sein T-Shirt aus“. Parallel beginnen die Mädchen sich gegenseitig zu ärgern, Latifa „nimmt Mariams Handy“ (VB 12) und „Mariam zieht Latifa an den Haaren quer über die Bühne. Die Jungs feuern sie an. Mariam nimmt Latifa das Handy ab“ (VB 13). Die im Textbuch peripher erscheinenden Regieanweisungen werden zu einem rhetorisch effektiven Aufführungstext. Er entfaltet sich als Gesten, Mimik, Schreien, Rufen, ist Körper, Stimme, Bewegung, Energie. Die Gesten und Handlungen der Jugendlichen sind dabei ebenso sexistisch, gewalttätig, respektlos und sexuell übergriffig wie der Dialog, der teilweise kaum noch hörbar ist. Zwei Szenen, die sich im Textbuch über knapp neun Seiten erstrecken werden in der Aufführung zu einer kurzen

³⁰ Bis auf wenige Ausnahmen, etwa: „BASTIAN, FERIT, HAKIM: (reißen die Arme hoch, abklatschen) Affenarsch!“ VB 8.

³¹ In der Aufführung fasst Bastian Latifa an dieser Stelle an den Hintern.

³² Grundlage für die Inszenierungsanalyse war der auf DVD erhältliche Aufführungsmitschnitt. Hannes Rossacher (Regie), *Verrücktes Blut*. Von Nurkan Erpulat und Jens Hillje. Frei nach dem Film „La Journée de la jupe“ von Jean-Paul Lilienfeld, München: Bel Air Edition, 2012, 96 Minuten, Aufnahme: ZDF Kultur/3sat, 2011.

dynamischen Situation. Die Chronologie des Dramas löst sich in der Gleichzeitigkeit von Gesten und Sprechen auf, machen den Dialog als eine Folge von auf einander aufbauenden Repliken obsolet. Die im Text in chronologischer Reihenfolge linear dargestellten Situationen fließen auf der Bühne zusammen und dehnen sich über das gesamte Bühnenpodest aus. Die Dialoge sind nur noch in Fetzen – je nach Sitzplatz im Auditorium – hörbar und kaum noch als Aussagen decodierbar. Die entfesselten „Kanakengesten“ suchen ihr Ventil über den Körper. Es entsteht der Eindruck eines einheitlichen Schüler-Corpus, der trotz mangelhafter verbaler Kommunikation mit der Lehrerin und untereinander durch die Körpersprache zusammengehalten wird.

Die theatralische Repräsentation transformiert den Dramen-Text in einen Körper-Text, der mit Schillers kanonischem Drama durch Montage kontrastiert wird. An einer Stelle wird Frau Kelich, die laut vorangestellter Regieanweisung „während der folgenden Szene weiterspricht“ (VB 9), in die Situation hineingeschnitten. Dabei wiederholt sie eine Stelle aus ihrem Monolog über Schillers idealistisches Bildungsideal:

Das Stück „Die Räuber“ hat auch heute noch Aktualität, da die Themenbereiche z. B. Unterdrückung, Gewalt, Wunsch nach Freiheit, Macht, Geld, Liebe und Kommunikationsarmut noch nicht veraltet sind. Auch Konflikte in der Familie sind heutzutage noch an der Tagesordnung [...]. (VB 13)

Die Schnittstelle ist wohl platziert vor einem Streitgespräch zwischen Bastian und Ferit, in dem es um Geld geht. Durch die genaue Montage werden die vermeintlich separierten Kontexte – Schüler mit Migrationshintergrund und Schillers Räuberbande – verbunden und Sonia Kelichs Rede zu einem Kommentar:

Überschreitungen 2: *Verrücktes Blut* – Die Dramaturgie der Transtextualität

Versteht man diese Ausführungen als Ansprache an das Publikum, erfährt die Szene allerdings eine andere Lesart. Sonias Monolog kommentiert das Verhalten der Schüler. Dabei konterkariert der allgemein-sachliche Vortrag den hitzigen Schlagabtausch der Jugendlichen. Sie versinnbildlichen geradezu die jungen 'Räuber' und bestätigen den Hinweis auf die aktuellen Themenbereiche des Schillerschen Stücks. Die fehlgeleitete Kommunikation, die zu Konflikten zwischen den Generationen führt, findet sich auch in der Szene wieder.³³

In der Exposition werden die Schüler mit Migrationshintergrund und ihre Lehrerin Frau Kelich als Antagonisten eingeführt, die verschiedene Sprachen sprechen: „Kanak Sprak“ versus Literarische Sprache, Körper versus Kanon. Die Rollen werden als Stereotypen geschildert, um Klischees über „Leitkultur“ und „Schüler mit Migrationshintergrund“ zu entlarven. Am Ende des ersten Aktes werden die beiden kulturellen Kontexte jedoch szenisch miteinander verbunden und das Hyperdrama in aktuellen Diskursen über Migration in Deutschland verortet. Hierfür werden Klischees über „Türken“, die von Schiller bis in die Gegenwart reichen, aktualisiert und rekontextualisiert.

INTERTEXTUELLE AKTUALISIERUNG HISTORISCHER TÜRKEN-DISKURSE

Die Annäherung der beiden historischen und kulturellen Sphären findet auch auf der sprachlichen Ebene statt. Die Sprechweisen, die zunächst klischeehaft gegeneinandergesetzt wurden – gehobener Schillerstil versus vulgäre Kanaksprache – werden zunehmend angeglichen. Frau Kelich verweist bereits in ihrem Monolog auf die linguistischen Parallelen zwischen der Sprache der Schüler und der der Sturm-und-Dränger:

³³ Christa Göbbling-Arnold, „Prototypische Transkulturalität. Ein Blick auf das Theaterstück *Verrücktes Blut*“, in: *Globale Kulturen – Kulturen der Globalisierung*, hg. von ders., Baden-Baden: Nomos, 2013, S. 215-226, hier S. 225.

Überschreitungen 2: *Verrücktes Blut* – Die Dramaturgie der Transtextualität

Die exaltierte, ungebändigte und doch gefühls- und ausdrucksstarke Sprache des Sturm und Drang ist voller Ausrufe, halber Sätze und forcierter Kraftausdrücke und neigt zum derberrealistisch Volkstümlichen. Man nimmt kein Blatt mehr vor den Mund und bringt die Sprache des Volkes und der Jugend auf die Bühnen. Eine eigenständige Jugendkultur in der Literatur war entstanden. (VB 9)

Gemessen am Duden ist die Ausdrucksweise der Schüler nicht korrekt. Doch die migrantischen Jugendlichen demonstrieren multilinguale Sprachkompetenzen. Im Laufe des Stückes hört der Zuschauer die sieben Schüler zwischen verschiedenen deutschen Sprachregistern hin- und herspringen und Türkisch, Fetzen von Arabisch, Französisch und Englisch in ihre Rede einbauen. In dem direkten und aggressiven Ausdruck liegt eine subversive Kraft, die das kreative Spiel mit der Sprache der Dominanzkultur ermöglicht:

BASTIAN: Na da ist ja der Hasan schon wieder.
HAKIM: Der Hasan!
MUSA: Hassaaaaaaaaaaaaaaaaa!
HAKIM: Hasanowitsch!
MARIAM: Hasanette!
LATIFA: Knecht.
MUSA: Patient.
MARIAM: Knecht.
FERIT: Kunde.
HAKIM: Shake hands... Guten Morgen. (VB 10)

Spielerisch werden durch angehängte Suffixe neue Namen gebildet, altertümliche Nomen wie „Knecht“ eingestreut, Anglizismen eingebaut, Alliterationen gestaltet und Pointen durch Figuren der Ironie stilistisch angereichert, etwa Musa über Sonia: „Ey, ich schwöre ihre Eltern müssen

Terroristen sein, so Bombe ist die“ (VB 15). Ein weiterer Beleg für die Sprachkompetenz der Schüler ist ihr Bewusstsein für die Mängel in ihrer sprachlichen Ausdrucksfähigkeit. Sie korrigieren sich gegenseitig und zeigen damit Engagement in der Entwicklung ihrer linguistischen Kompetenz. Als Mariam den Plural von „Schakal“ falsch bildet, souffliert ihr Hakim die richtige Pluralform (VB 15). Und einige Repliken weiter rezitiert die eben noch berichtigte Schülerin Karl Moors Schlüsselsatz vollkommen akzent- und fehlerfrei und ohne aus dem Textbuch vorzulesen. „Pfui! Pfui über das schlappe Kastratenjahrhundert, zu nichts nütze, als die Taten der Vorzeit wiederzukäuen“ (VB 15).

Das wörtliche Zitat³⁴ der „Kastratenjahrhundert“-Zeile steht exemplarisch für das intertextuelle Verfahren, das in der Folge entwickelt wird. Die Schüler werden der Reihe nach einzeln oder paarweise von der Lehrerin aufgefordert, ausgewählte Dialoge aus *Die Räuber* und *Kabale und Liebe* vorzulesen bzw. vorzuspielen. Die Passagen aus Schillers Original werden inklusive Satzzeichen wörtlich zitiert und nur durch minimale Auslassungen modifiziert. Auf diese Weise werden die Kontexte, aus denen die Sprechweisen stammen, miteinander verknüpft. Das erste längere Zitat folgt auf Moors „Pfui“-Zeile und stammt aus *Die Räuber*, 1. Akt, 2. Szene. *Schenke an den Grenzen von Sachsen*. Mit dieser Szene aktualisieren die Autoren historische „Türken“-Diskurse und rekontextualisieren Moors und Spiegelbergs Gespräch über die politische Vormachtstellung in Jerusalem im türkisch-deutschen Klassenzimmer:

HASAN [Moor]: Ah! Dass der Geist Hermanns noch in der Asche glimmte! – Stelle mich
 vor ein Heer Kerls wie ich, und aus Deutschland soll eine Republik
 werden, gegen die Rom und Sparta Nonnenklöster sein sollen.

³⁴ Zum Vergleich diene die in der Inszenierung verwendete Reclam-Ausgabe: Friedrich Schiller, *Die Räuber. Ein Schauspiel*, mit Anmerkungen von Christian Grawe, Stuttgart, Philipp Reclam, 1969, 2014. In der Folge verwende ich die Sigle REC für das Schillersche Original.

Überschreitungen 2: *Verrücktes Blut* – Die Dramaturgie der Transtextualität

HAKIM [Spiegelberg]: Bravo! Bravissimo! Ich will dir was ins Ohr sagen, Moor, das schon lang mit mir umgeht, wie wär's, wenn wir Juden würden und das Königreich wieder aufs Tapet brächten!

HASAN [Moor]: Ah! Nun merk ich – nun merk ich – du willst die Vorhaut aus der Mode bringen, weil der Barbier die deinige schon hat?

HAKIM [Spiegelberg]: Dass dich Bärenhäuter! Ich bin freilich wunderbarerweis schon voraus beschnitten. (VB 16; REC 21)

Moor beschwört den Cheruskerfürsten „Hermann“,³⁵ um sich als Anführer zu stilisieren, der die Deutschen in die Republik führt. Spiegelberg dagegen beruft sich auf Herodes, König von Judäa, um für die Monarchie zu werben. Die beiden herzitierten Namen, die aus geographisch, sozial und kulturell völlig unterschiedlichen Kontexten stammen, werden durch den Stabreim miteinander verbunden. Die Konsonanz repräsentiert ihre gemeinsame politische Funktion als gemeinsame Front gegen die Türken:

HAKIM [Spiegelberg]: [...] Aber, sag, ist das nicht ein schlauer und herzhafter Plan? Wir lassen ein Manifest ausgehen in alle vier Enden der Welt und zitieren nach Palästina, was kein Schweinefleisch ißt. Da beweis' ich nun durch triftige Dokumente, Herodes sei mein Großbahnherr gewesen. Das wird ein Victoria abgeben, Kerl, wenn sie Jerusalem wieder aufbauen dürfen [...] Jetzt frisch mit den Türken aus Asien, weil's Eisen noch warm ist, und Zedern gehauen aus dem Libanon, und Schiffe gebaut – (VB 16 f.; REC 23 f.)³⁶

³⁵ Mitte des 18. und 19. Jh. galt Arminius (18/16 v. – 19/21 n. Chr.), genannt Hermann der Cherusker als „deutscher Nationalheld“. Vgl. Stellenkommentare 20 und 23 in: REC 156.

³⁶ Schillers Wortlaut ist hier „Itzt“ statt „Jetzt“. Die Bearbeitung modernisiert die Sprache an dieser Stelle ein wenig.

Schillers Spiegelberg setzt die fiktive Konstruktion einer auf Herodes zurückgehenden jüdischen Identität fort und fantasiert den Sieg über die Türken. Außerdem fasst er eine nicht weiter definierte Gruppe als „was kein Schweinefleisch isst“ zusammen, was sich sowohl auf Juden als auch auf Muslime beziehen kann, denn beide Religionen teilen diese Regel. Ein Blick in den Unterdrückten Bogen B gibt weiteren Aufschluss darüber, wer genau gemeint sein könnte. Hier lautet dieselbe Stelle:

Aber, sag, ist das nicht ein schlauer und herzhafter Plan? Wir wollen sie im Thal Josaphat wieder versammeln, die Türken aus Asien scheuchen, und Jerusalem wieder aufbauen.³⁷

Spiegelberg paraphrasiert hier eine Bibel-Geschichte, die vom Abstieg ins „Tal Josaphat“ handelt und mit der „Befreiung“ Israels von den Heiden assoziiert wird;³⁸ sie gehört damit in den jüdischen Kontext. Außerdem bezieht sich das „wieder versammeln“ auf ein historisches Ereignis, das Spiegelberg bekannt sein muss. Folglich kann davon ausgegangen werden, dass mit denjenigen, die kein Schweinefleisch essen, Juden gemeint sein dürften. Die Türken werden als Antagonisten geschildert, die „verscheucht“ bzw. unterdrückt werden sollen. Auch hier ist die Darstellung im Unterdrückten Bogen B drastischer:

SPIEGELBERG: Drauf kriegen wir dir die benachbarten Ortschaften, Amoriter, Moabiter, Russen, Türken und Jethiter, ohne Schwerdstreich, unter den Pantoffel. Dann,

³⁷ Schiller, *Schillers Räuber: ein Bogen der 1. Ausg. in unterdrückter Fassung. Mitgeteilt von Albert Cohn*, Archiv für Literaturgeschichte, 9 (1880), Leipzig: Teubner, 1880, Unterdrückter Bogen B, S. 249.

³⁸ „Denn siehe, in den Tagen und zur selben Zeit, wann ich das Gefängnis Juda’s und Jerusalems wenden werde, will ich alle Heiden zusammenbringen und will sie in das Tal Josaphat hinabführen und will mit ihnen daselbst rechten wegen meines Volks und meines Erbteils Israel, weil sie es unter die Heiden zerstreut und sich mein Land geteilt [...]“ Vgl. Joel 4:2, zitiert nach http://www.bibel-online.net/buch/dual/luther_1912/joel/4/neue_evangelistische/amos/6/ (30.06.2017).

mußt du wissen, wir sind mächtig im Feld, und der Würgengel reutet vor uns her,
und mäht sie dir nieder wie Spizgras. – Und haben wir erst um uns herum
Feyerabend gemacht, so kommen wir uns selbst zwischen Jerusalem und
Samaria in die Haare – du, König Moor von Israel, ich, König Spiegelberg von
Juda und zausen einander her, läßt die Dächer abdecken und beschläft die
Kebsweiber des andern, daß da zugaffen alle zwölf Stämme Israel.³⁹

Die Selbstidentifikation als Jude dient Spiegelberg als politische Persona, die ihn mit Moors umstürzlerischen Ideen gegen jegliche Fremdherrschaft verbindet. Aus dieser Perspektive sind alle politischen Gegner Fremde. Auffällig ist, dass die Türken zunächst gesondert und im Anschluss zusammenfassend mit anderen Volksgruppen als Gegner aufgelistet werden.

Verrücktes Blut greift den Juden-Türken-Diskurs aus *Die Räuber* auf:

BASTIAN: (*laut*) Bist du geizige Judensau, oder was? Ich schwör auf Koran, ich geb' zurück.

MUSA: Was weißt du von Koran? Weiße Käsefresse! (VB 17)

Der kurze Dialog folgt direkt auf das Schillerzitat. Die Inszenierung rückt damit Bastian und Musa in den Fokus, während die anderen Figuren schweigen. Die Zeilen aktualisieren den in *Die Räuber* verhandelten Antagonismus, verkehren jedoch die Wertungen. Die bei Schiller pejorativ geschilderten „Türken“ werden hier zu überzeugten „Koran“-Anhängern; aus den von Türken in „Asien“ unterdrückten Juden, die sich auf eine mächtige Linie von Königen berufen, „geizige Juden“. Der antisemitische Nazi wird vom einzigen deutschen Schüler im Klassenzimmer aufgerufen und damit auch das Klischee vom aus der Unterschicht stammenden, deutschen

³⁹ Schiller, *Schillers Räuber: ein Bogen der 1. Ausg. in unterdrückter Fassung*, Unterdrückter Bogen B, S. 250.

Neonazi reproduziert. Zudem wird der stellvertretend für die deutsche Kultur stehende „Bastian“ im vorwiegend muslimisch geprägten Klassenzimmer explizit als „Weißer“ identifiziert. In diesem pejorativen Fremdbild des türkisch-stämmigen Musa spiegelt sich auch das ethnifizierte Selbstbild der Türken als Nicht-Weiße wider. Durch die Montage des ausgewählten Schillerzitats, das historische Diskurse über die Vormachtstellung der Türken in Asien thematisiert, und seine Paraphrase im Dialog zwischen einem selbstidentifizierten Muslim und einem identifizierten „Weißen“ wird Schillers Stück aktualisiert und auch vor dem Hintergrund der Geschichte des deutschen Antisemitismus in aktuellen Diskursen über Migration und Ethnifizierung rekontextualisiert.

FREMDKÖRPER AUF DER ZUNGE: PERFORMATIVE ÜBERWINDUNG VON SPRACHGRENZEN

Im zweiten Akt werden die aktualisierten Klischees im dramatischen Spiel aufgeweicht und die Stereotypen auf beiden Seiten dekonstruiert. Hierzu werden die *Räuber*-Themen im deutsch-türkischen Klassenzimmer aktualisiert. „Unterdrückung, Gewalt, Wunsch nach Freiheit, Macht, Geld, Liebe und Kommunikationsarmut“ bei Schiller werden bei Erpulat und Hillje als Machismo, körperliche und sprachliche Gewalt, Sexismus und Unterdrückung von Frauen, Mobbing anderer Ethnien, Wunsch nach Selbstbestimmung der muslimischen Frau und als Forderung nach Religions- und Meinungsfreiheit thematisiert.

Systematisch werden ausgewählte Textstellen aus *Die Räuber* und *Kabale und Liebe* exemplarisch mit konkreten Konflikten im Klassenzimmer verknüpft: Während Frau Kelich zur sadistischen Vertreterin des deutschen Bildungssystems mutiert, wird Ferdinands Gift für Luise zum exemplarischen „Ehrenmord“ (VB 34) des deutschen Kanons umgedeutet, Karl Moors Rettung des zum Tode verurteilten Rollers als inhumaner Macho-Feldzug gegen Frauen, Kinder,

Alte und Kranke entlarvt (vgl. VB 42) und Franz zur idealen Projektionsfläche für den unterdrückten Kurden erklärt. Jede der vier Szenen im zweiten Akt folgt demselben Muster. Die Lehrerin zwingt die Schüler unter Androhung von Gewalt paarweise oder einzeln zu Auftritten vor der Klasse. Sie müssen aus dem Textbuch vorlesen, während Frau Kelich fehlerhafte Aussprache korrigiert, Subtext erläutert, Handlung paraphrasiert und die Regieanweisungen ansagt:

Das Drama „Die Räuber“ erzählt von einer völlig zerstörten Familie. Karl sitzt in einer Kneipe und trinkt statt zu lernen und zu studieren. Er hat Schulden, aber er macht auch weiter Party. Seine Freunde wollen ihn zur Gründung einer Räuberbande überreden. Aber Karl will zurück nach Hause zu seinem Vater und zu seiner Braut Amalia. Er hofft, dass sein Vater ihm erlaubt Heim zu kehren. Da kommt ein Brief, in dem steht, dass er enterbt und verstoßen ist, – ja, weil er respektlos war und Schande über die Familie gebracht hat. Karl gerät außer sich, er weiß nicht, dass dieser Brief von seinem Bruder Franz manipuliert wurde. – Ferit, Sie sind Karl Moor. Hasan, Sie sind Schweizer. [...] So, arbeiten wir erstmal an der Aussprache. Ich lese die Regieanweisungen und wir fangen an mit Seite 34, Karl tritt herein in wilder Bewegung und läuft heftig im Zimmer auf und nieder. (VB 23)

Frau Kelich fungiert als Mittlerfigur zwischen dem literarischen Plot und der soziokulturellen Umgebung der Schüler. Durch Betonung der thematischen Parallelen stellt sie die Verbindung zwischen der Räuberbande und der Schulklasse her. Lernschwierigkeiten, Geldmangel, Verrat und Probleme mit dem Vater gehören zu den Themen, die von den Schülern selbst bereits auf der Bühne thematisiert wurden. Dabei bedient sie sich Signalwörtern aus dem Wortschatz der Jugendlichen, etwa „Party machen“, „Schande“, „verstoßen“ und „respektlos“, um ihnen den historisch und kulturell fernen Plot näher zu bringen. Die Lehrerin identifiziert die Räuberbande mit ihrer Schulklasse und versucht damit Sturm-und-Drang-Rebellion einerseits und die

Provokation einer kulturellen Minderheit gleichzusetzen. Damit verneint sie aber die sprachliche und kulturelle Differenz, die von den Schülern mit Migrationshintergrund erst noch überwunden werden muss. Vollständige Identifikation mit der deutschen Hochkultur ist für die Schüler nicht ohne Überwindung dieser Sprachbarriere möglich. Die Differenz wird auf die sprachliche Ebene übertragen. Dabei dient das intertextuelle Textherstellungsverfahren erneut als Darstellungsform. Im Gegensatz zu intertextuellen Bezügen in literarischen Texten, wo das Zitat nahtlos in den Haupttext eingefügt wird, um eine weitere Bedeutungsebene zu eröffnen, dient das Zitat hier als Fremdkörper, das keinen Sinn ergibt.

FERIT: Welsche Menschen. Nein. Menschen – Menschen! Falsche, heuchlarische Krokodilbrut!

SONIA: Heuchlerische.

FERIT: Heuchlarische.

SONIA: *(lauter)* HEUCHLERISCHE.

FERIT: *(lauter)* Heuchlllllllarische

SONIA: Nicht mit dem Rücken zum Publikum. *(Sonia blickt ins Publikum, Ferit ist irritiert, er sieht das Publikum nicht)* Heuchlerische!

FERIT: Heuchlerische!

SONIA: Gut. (VB 23 f.)

Der Schiller-Schnippsel wird als Fremdsprache beschrieben, die die Schüler nicht beherrschen, deren Bedeutung und Aussprache sie erst noch lernen und üben müssen. Die Lehrerin wird zur Dolmetscherin, die immer wieder Schiller-Wortlaut in Jugend verständliche Alltagssprache übersetzt, etwa bei archaischen Formulierungen wie „Wenn Blutliebe zur Verräterin, wenn Vaterliebe zur Megäre wird“ (REC 35) übersetzt sie: „Ja, Schiller erklärt hier: Karl ist eigentlich nett, und wird nur böse, weil sein Vater ihm keine Anerkennung gibt“ (VB 24).

Die Autoren und die Regie versuchen die Sprechweise der Jugendlichen, ihre Aussprache und Betonung der deutschen Wörter, auch textlich nachzubilden. Durch die Markierung der klanglichen Sprachelemente, „-isch“ statt „-ich“ in „Friedrich“ (VB 22); betontes tönendes „l“ in „Schilller“ (VB 22) oder „Heuchlllllllllllarisch“ (VB 24); „mf“ statt „nf“ in „Vernumft“ oder „samftmütiges Lamm“ (VB 22) als Fehler wird das Dominanzverhältnis zwischen der Lehrerin und den Schülern sowie zwischen deutscher Hochsprache und Migrantendeutsch auch auf der textuellen Ebene illustriert. Das unliterarische Deutsch und die idiosynkratische Aussprache der Schüler erscheint in diesem Kontext einerseits als Mangel, andererseits als Widerstandsform gegen die Dominanzsprache. Der Konflikt wird durch den Vorgang des wiederholten Vorlesens mit falscher Aussprache und der pedantischen und gewaltsamen Korrektur durch die Lehrerin auf der Bühne als Konflikt zwischen zwei Sprechweisen in Szene gesetzt. Intertextualität dient dabei nicht nur als Textherstellungsverfahren, sondern auch als performatives Mittel, um die Differenz dramatisch zuzuspitzen. Im dramatischen Konflikt werden die Grenzen der polarisierten Sprechweisen schließlich überschritten:

SONIA: Sanftmütiges Lamm!!!

FERIT: Sanftmütiges Muschi-Lamm (*Sonia richtet die Waffe auf ihn*) Ok – und jede Faser recke sich auf zu Grimm und Verderben!

SONIA: Grimmm und Verderrrben!!!

FERIT: Sind Sie voll durchgeknallt?

SONIA: DURCHGEKNALLT. Sprich mir nach. Sind Sie voll durchgeknallt?

FERIT: Sind – Sie – voll – durchgeknallt?

SONIA: Es geht doch. Du Muschi, Du kannst ja richtig Deutsch sprechen. Du durchgedrehte Muschi!

FERIT: –

SONIA: Nicht aussteigen! Weiter! Los Hasan! (VB 25)

Die Homogenität des Schiller-Registers wird mit einem Wort des anderen Registers – „Muschi“ – durchbrochen. Damit demonstriert die Migrantenfigur Ferit, dass er beide Register beherrscht und selbst bestimmt, wie er sie einsetzt. Unmittelbar im Anschluss überschreitet auch die Lehrerin ihren Pädagogenjargon, indem sie einerseits den Akzent des Schülers nachahmt – „Grimmm und Verderrrben“) – und schließlich ebenfalls das Schiller fremde Wort „Muschi“ aufgreift. Beide Figuren machen damit Gebrauch vom Register des jeweils anderen. Durch die Überschreitung der bisher festgelegten Sprechweisen und damit auch der Rollengrenzen findet eine Annäherung statt. Im Anschluss funktioniert auch die Kommunikation und Kooperation besser. Hasan und Ferit beginnen sich selbst zu korrigieren und lassen sich mehr Zeit, die Worte richtig auszusprechen. Dies wird auf der Inszenierungsebene durch Pausen unterstützt. Die Schüler beginnen sogar Fragen zu stellen, die von Frau Kelich ausführlich beantwortet werden.

SONIA: Schäumend. Schäumend auf die Erde stampfend.

FERIT: Was ist schäumend?

SONIA: Schäumend. Vor Wut schäumend. Schäumend. Verstehst Du? Schäumend. Er ist so wütend, dass ihm die Spucke im Mund zusammenschäumt.

FERIT: Schäumend. (*Er geht schäumend auf Hasan zu.*)

SONIA: (*verzückt*) Ja! (VB 26)

Die spielerische Überschreitung der Rolle des Schülers führt schließlich zur Überwindung der bisherigen Sprachgrenzen und mündet in die vollständige Identifikation der Schüler mit den Schiller-Figuren. Dies wird auf der Text- und Aufführungsebene entsprechend dargestellt. Die

Repliken folgen nun treu dem Reclam-Original,⁴⁰ Grammatikfehler oder Akzent werden nicht mehr markiert und sind auf der Bühne auch nicht mehr zu hören:

FERIT: *(ab jetzt ohne Textheft. Er packt Hasan)* Der Gedanke verdient Vergötterung – Räuber und Mörder! – So wahr meine Seele lebt, ich bin euer Hauptmann.

SONIA: Los jetzt: Alle mit lärmendem Geschrei!

(SCHUSS.)

ALLE: Es lebe der Hauptmann!

FERIT: Mein Geist dürstet nach Taten, mein Atem nach Freiheit. – Mörder, Räuber! *(wirft Hasan zu Boden)* – Ich habe keinen Vater mehr, ich habe keine Liebe mehr!

SONIA: Ja Mörder, Räuber, das seid ihr jetzt – ohne Vater und ohne Liebe – das seid IHR! Und jetzt könnt ihr es endlich mal aussprechen.

FERIT: *(spricht ab jetzt auch ohne Akzent)* Kommt, Kommt! *(zu Musa)* ich bin euer Hauptmann! [...]

SONIA: Es funktioniert. Ja. Es funktioniert.

Stille.

Weil der Vater Karl verstoßen hat, muss er Räuber werden – genau wie ihr! Versöhnt euch mit euren Vätern! Es gibt andere Wege! Also für was steht der Vater? (VB 27)

Die Transformation der Klassenzimmer-Situation in eine authentische Szene aus Schillers *Räuber* repräsentiert die Übertragung des Hypodramas in das theatralische Zeichensystem des Hyperdramas. Auf der Aufführungsebene wird entsprechend das Reclam-Heft symbolisch abgelegt bzw. abgeworfen, wie es auch die Regieanweisung vorgibt. Die Szene wird nicht mehr abgelesen, sondern von den Schülern gespielt, während Frau Kelich die vollständige Identifikation mit der Räuberbande durch Affirmation – „Das seid IHR!“ vorantreibt.

⁴⁰ Vgl. REC 35.

Überschreitungen 2: *Verrücktes Blut* – Die Dramaturgie der Transtextualität

Jeder Schüler erfährt im Verlauf des Stücks einen geradezu kathartischen Wendepunkt, an dem er plötzlich in tiefstem Verständnis der Schillerschen Figuren akzentfrei und auswendig rezitiert. Das Reclam-Heft fällt zu Boden, die Rolle wird mit der eigenen Gefühlswelt in Verbindung gebracht und angenommen.⁴¹

Die Schillerzitate verwandeln die „Personen“ aus der Besetzungsliste von *Verrücktes Blut* in die Dramatis Personae der *Räuber*. Im Augenblick der Identifikation werden die Schillerrepliken für die Dauer einer Szene zur individuellen Figurenrede. Aus der klischeehaft überzeichneten Schülergruppe mit Migrationshintergrund erheben sich dramatische „Figuren“. Aus den migrantischen „Prototypen“ des Prologs werden Schauspieler, die in ihre Rollen schlüpfen:

Ebenso sind die Schüler [...] zu Beginn von *Verrücktes Blut* [...] zunächst Prototypen, die das festgesetzte Bild von Jugendlichen mit „Migrationshintergrund“ bedienen. Nach und nach allerdings wird auch dieses Klischee unterwandert – allerdings nicht durch eine naturalistische psychologische Ausarbeitung der einzelnen Figuren. [...] Dies geschieht nur im Spiel – im Spiel des Theaterstücks mit Identitäten, mit Machtkonstellationen, mit den Begriffen der Aufklärung und den Ideen des Islam, mit der vierten Wand und dem wertenden Blick des Publikums.⁴²

Doch die Identifikation erweist sich als Theaterillusion, die episch gebrochen wird, als das Handy klingelt und die Schüler wieder ins Klassenzimmer zurückholt. Die neue Rolle bleibt letztlich transitorisch und etabliert nur eine Trans-Identität, die man vorübergehend übernimmt und wieder ablegen kann.

⁴¹ Gößling-Arnold, „Prototypische Transkulturalität“, S. 221.

⁴² Ebd., S. 220.

Die Übernahme der Trans-Identität wird noch drei weitere Male durchexerziert. Auf diese Weise werden die Migranten-Diskurse aus *Räuber* im Klassenzimmer verortet. Die vier Szenen sind alle nach demselben Prinzip aufgebaut. Frau Kelich greift ein Stichwort aus den Dialogen der Jugendlichen auf und wählt dann eine passende Szene aus *Räuber* oder *Kabale und Liebe* aus. Das erste Stichwort liefert Bastian, als Latifa ihm das Handy abnehmen will.: „Ich lass mich nicht von ner Schlampe anfassen. Ey ich knall dir eine.“ (VB 28). Die Beschimpfung und Androhung von körperlicher Gewalt markiert den Startschuss zur Rekontextualisierung von Sexismus und Gewalt von Männern gegen Frauen anhand des zentralen Dialogs zwischen Luise und Ferdinand in *Kabale und Liebe*. Frau Kelich:

Du bist Ferdinand und du bist Luise. (*zu Hakim*) Du kommst zu Luise um sie zur Rechenschaft zu ziehen, du willst herausfinden, ob sie eine Schlampe ist oder nicht. Kapiert? Er denkt, dass sie eine Schlampe ist. Er denkt, dass alle Frauen Schlampen sind. (*zu Latifa*) (VB 31)

Auf den Widerstand der Schüler – „HAKIM: (*wirft den Text auf den Boden*) ... HAKIM: Ferdinand kann mir einen lutschen“ – folgt Frau Kelichs Drohung mit der Waffe: „(SCHUSS.)“ (VB 31) Anschließend folgt die Annäherung der Schüler an den Text und aneinander. Dabei lesen die Jugendlichen aus dem Textbuch und Frau Kelich paraphrasiert Handlung und Inhalt. Der kontinuierliche Übersetzungsvorgang verbindet die beiden unterschiedlichen Register erneut zu einem funktionierenden Austausch:

HAKIM: (*ab jetzt ohne Textheft*) [...] Die Metze ist gutherzig; doch, das sind sie alle.

SONIA: Was bedeutet Metze?

MARIAM: Ja, Schlampe!

LATIFA: Warum sagt er Schlampe zu mir?

Überschreitungen 2: *Verrücktes Blut* – Die Dramaturgie der Transtextualität

SONIA: Weil er denkt, dass du ihn betrügst. Aber, Luise, du tust es nicht!

FERIT: Weil er sie liebt. Aus Liebe heraus. (VB 34))

Das Textverständnis mündet in eine Identifikation mit der Rolle, die sich auch auf die anderen Schüler überträgt. Sie stehen stellvertretend für den Zuschauer des 18. Jahrhunderts und demonstrieren das Ziel der klassischen Ästhetik: Die Identifikation mit der Katharsis der Charaktere führt zu Selbsterkenntnis und Mitleid beim Zuschauer:

FERIT: Ehrenmord!

LATIFA: Ferdinand, auch du? Gift, Ferdinand? Von dir? O Gott der Gnade, nimm die Sünde von ihm –

HAKIM: Sieh du nach deinen Rechnungen.

SONIA: Aber sie stirbt unschuldig.

HAKIM: Sie stirbt unschuldig. (VB 34)

Doch wieder bleibt die Identifikation transitorisch. Die Klassenzimmeraufführung ist von epischen Brüchen gekennzeichnet, bei denen die Schüler kontinuierlich aus ihren Rollen aussteigen und ihre Handlungen in der Rolle in Frage stellen. Identifikation und Bruch charakterisieren das Spiel mit der Transidentität, das den Schülern erlaubt, ihre gewohnten Verhaltensweisen und Aussagen zu überprüfen und alternative Reaktionen auszuprobieren:

LATIFA: Das ist Theater.

SONIA: Natürlich ist das Theater. Das ist mehr als Theater.

LATIFA: Aber ich fass ihn nicht an. Ich kann auch langsam sterben, aber er fasst mich nicht an.

SONIA: Aber du liebst doch Ferdinand.

LATIFA: Er nennt mich Metze und Schlampe.

SONIA: Er sagt es, weil er dich liebt.

FERIT: Hab ich doch gesagt, ja! (VB 35)

Dem zweiten Akt vorangestellt ist Schillers zentraler Satz aus *Über die Ästhetische Erziehung des Menschen*: „Denn, um es endlich auf einmal herauszusagen, der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Worts Mensch ist, und er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt.“⁴³ Das am Anfang des zweiten Aktes zentral platzierte Zitat fungiert wie ein Paratext und verleiht dem Hyperdrama noch eine zusätzliche Ebene neben dem Klassenzimmer und der *Räuber*-Referenz, die immer wieder auf Schillers aufklärerisches Ideal verweist. Nur im Spiel ist die Überschreitung der festgeschriebenen Rolle möglich und der Übergang von einer Identität zur nächsten möglich. Auf der Bühne wird der „Kanake“ im Blick des Zuschauers wieder zum „Menschen“.

TRANSKULTURELLE IDENTITÄTEN IM TRANSIT

Verrücktes Blut zeigt keine Schauspieler, die mittels einer naturalistisch-psychologischen Spielweise Charaktere verkörpern, mit denen sich der Zuschauer identifizieren kann. Ihre Rollenidentitäten bleiben transitorisch. Im Übergang von einer Trans-Identität zur nächsten werden die Rollenklischees deutlich, die den Personen, je nach Kontext und Perspektive zugeschrieben oder vorgeschrieben werden.

Die Sprache Schillers, gedruckt und gebunden im gelben Taschenbuch, ist hier ebenso wie der Slang der jugendlichen ‘Kanaken’ ein Klischee. Beide Sprachebenen sind essentielle Bestandteile der

⁴³ Vgl. VB 23 sowie VB 59. Original: Schiller, „Über die ästhetische Erziehung des Menschen“, in einer Reihe von Briefen. Mit den Augustenburger Briefen, hg. von Klaus L. Berghahn, Stuttgart: Philipp Reclam, durchgesehene und bibliographisch ergänzte Ausgabe 2013, Kapitel 16, 15. Brief, hier S. 62 f.

Überschreitungen 2: *Verrücktes Blut* – Die Dramaturgie der Transtextualität

Charakterisierung der Schüler, die als Teil der zeitgenössischen Gesellschaft in Deutschland diese verschiedenen Komponenten in sich tragen. So stellen sie das dar, von dem man kaum glaubt, dass es nicht darstellbar ist: Einen Prototypen, ein Klischee des transkulturellen Individuums.⁴⁴

Die Spieler stellen das „Klischee des transkulturellen Individuums“ zur Schau. Eine „authentische“ transkulturelle Identität jenseits des Klischees und des Blickes des Zuschauers ist nicht repräsentierbar. Zu diesem Schluss kommt jedenfalls das Stück. Transkulturelle Identität bleibt eine unmögliche Konstruktion. Am besten wird dies verkörpert durch Frau Kelich, die Deutschlehrerin, die sich schließlich als Türkin outet, als sie am Ende des dritten Aktes plötzlich ins Türkische fällt:

MARIAM: Bist du Türkin oder was?

MUSA: Warum haben sie uns das nicht gesagt?

SONIA: Weil das niemand was angeht! Das hier ist eine deutsche Schule, hier wird deutsch gesprochen, klar?

LATIFA: Aber sie heißen Kelich.

SONIA: Ich habe einen Deutschen geheiratet, du dummes Stück.

FERIT: Sie sind Türkisch!

SONIA: Ist doch vollkommen scheißegal, ob ich Türkin bin oder nicht. Ich erschieße den jetzt trotzdem. (VB 61)

Auch wenn die Lehrerin „sich eben nicht als das Klischee der jungen, idealistischen deutschen Lehrerin [entpuppt], sondern als eine komplexe Identität im transkulturellen Sinn, die mehrere

⁴⁴ Gößling-Arnold, „Prototypische Transkulturalität“, S. 222.

kulturelle, zum Teil gegensätzlich scheinende Prägungen in sich zu vereinen versucht“,⁴⁵ bleibt ihre transkulturelle Identität ein Versuch, der scheitert und zwangsläufig zur Krise führt:

SONIA: Was dann? Egal. Ist ja auch egal, was mache ich gerade? Was mache ich hier? Was spielen wir? Für wen? Ich fühle mich... (*blickt ins Publikum*) Ich fühle mich beobachtet. Ich bin... was bin ich?
Es tut mir leid... Was machen wir? Es tut mir wirklich leid. Den Schuldigen finden wir heute eh nicht mehr. Musa, kusura badma, (*löst Musas Fesseln*) canini yaktim galiba. Cocuklar, kusura bakmayin. (VB 61)

Nach ihrem Outing zieht sich die deutsch-türkische Lehrerin wieder auf ihre türkische Identität zurück, die sie mit den Schülern teilt. Auf die türkischen Zeilen antworten die Schüler unter Ausschluss des Publikums ebenfalls auf Türkisch. Die Fremdsprache wird nun zum Bindeglied zwischen Kelich und den Schülern; das Zeichensystem einer kulturellen Identität, die dem deutschen Publikum verwehrt bleibt. Die transkulturelle Identität stellt sich endgültig als vorübergehende Bühnen-Persona heraus, die wie das Kostüm abgestreift werden kann:

SONIA: Ey, ich hab kein Bock mehr. Immer diese Kanakenselbsthassnummer, das steht mir echt bis hier. Was bringt das denn? Bak iste bunlara oynuyoruz... Cok birsey anladilar sanki... Lass uns aufhören! Die Schuhe drücken wie Sau. Die Perücke löst sich auch langsam auf. Außerdem hab ich Hunger. (VB 62)

Identifikation hat nicht stattgefunden, denn das Angebot der Rollen ist begrenzt und gerade für Frauen nicht besonders attraktiv, da es nur Opferrollen bietet:

⁴⁵ Ebd., S. 220.

Überschreitungen 2: *Verrücktes Blut* – Die Dramaturgie der Transtextualität

MARIAM: Immer diese Kopftuchnummer, sexuelle Befreiung, ich habe keinen Bock mehr eure Kümmeltürken zu spielen. Ich mach jetzt nen Tarantino-Film.

LATIFA: Ich will nicht mehr geschlagen werden, ich will eine vernünftige Rolle, wo ich auch mal die anderen schlage. (VB 62)

Die Illusion der transkulturellen Identität ist endgültig gebrochen: „Alle reden durcheinander, räumen ihre Sachen zusammen und wollen die Bühne verlassen.“ Das Spiel ist zu Ende: „Ich bin kein Musa mehr“, sagt der Schauspieler, der Musa gespielt hat. Nur einer will das Ende des Schauspiels nicht akzeptieren. Hasan will das Weiterspielen mit denselben Mitteln wie Frau Kelich erzwingen. Er feuert den Schuss ab und gibt die Regieanweisungen:

Und ich werde Franz spielen. Ich bin Franz und ich bleibe Franz...

Ich habe große Rechte über die Natur ungehalten zu sein... Warum musste sie mir diese Hässlichkeit aufladen? Gerade mir diese Hottentottenaugen?

Was seht ihr in mir? Einen Schauspieler oder einen Kanaken? Immer noch?

Frisch also! Mutig ans Werk! – Ich will Alles um mich her ausrotten, was mich einschränkt, daß ich nicht Herr bin. (VB 63)

Die Zeile „ich werde Franz spielen. Ich bin Franz und ich bleibe Franz“ zeichnet noch einmal die Stationen des transkulturellen Rollenspiels nach. Der Kurde Hasan will die deutsche Rolle spielen – alle inneren Widerstände sind inzwischen beseitigt –, und ihm gelingt die Identifikation. Zentrales *Räuber*-Zitat und Hasans Figurenrede als selbstidentifizierter „Kanake“ fügen sich nahtlos ineinander. Auch die beiden Rollen verschmelzen im bereits etablierten Kontext des Stückes zu einer einzigen Opferrolle: Hasan, der Kurde und Außenseiter der Gruppe und Franz, der Hässliche und ungeliebte Bruder sind eins. Schiller wählt einen rassistischen

Begriff, um Franz' Aussehen zu beschreiben.⁴⁶ Der Kurde Hasan erklärt sich selbst zum „Hottentotten“. Das ist die Identität, die er wählt, um der Ethnifizierung, die draußen auf ihn lauert, zu entgehen. Nur die Theaterbühne bietet ihm Schutz vor der „Kanaken“-Rolle, die ihm aufgezwungen wird:

Das Einzige was in dieser Schule funktioniert, ist die Bühne. Theaterbühne! Wir spielen Theater. Aber was wird aus mir, wenn das hier zu Ende ist? Oberstudienrat, wie Sie Frau Kelich? Ein echter Erfolgskanake? Oder Ehrenmörder in Alarm bei Cobra 11. Tja, tut uns Leid, aber Erfolgskanakenkapazität ist gerade zu Ende. Der Kanakentortkommissar ist schon besetzt. Wie viele Erfolgskanaken erträgt das Land? (VB 64)

Verrücktes Blut schweißt Räuberrhetorik und Migrantensprachmix aus Arabisch, Türkisch und Jugendslang durch eine intertextuelle Montage zusammen, und das „Zusammenfließen der Sprachen funktioniert“,⁴⁷ doch nicht zwangsläufig auch das „Zusammenfließen“ der Rollen zu klaren und festen Identitäten. Sie bleiben heterogen und flüssig. Erst die Inszenierung der transtextuellen Vorgänge macht das Drama der Transkulturalisierung sichtbar, die nicht ohne Reibung abläuft. Dieses „Spiel“ folgt einer Dramaturgie der Transtextualität. Die Dramaturgie der Transtextualität macht die Überschreitung der Text- und Rollengrenzen als einen dramatischen Transit anschaulich, der durch Widerstand, Annäherung, Identifikation und Bruch gekennzeichnet wird. Dabei bedient sie sich theatralischer Mittel wie Improvisation, Stimme, Geste, Körpereinsatz, Bewegung, Rhythmus. Die Überschreitung muss die klassische

⁴⁶ Die Sammelbezeichnung „Hottentotten“ wurde während der Kolonialzeit von den Buren für die in Südafrika und Namibia lebenden Volksstämme verwendet und war rassistisch und diskriminierend gemeint.

⁴⁷ Gößling-Arnold, „Prototypische Transkulturalität“, S. 226.

Dramenform hinter sich lassen und findet als Stückentwicklung,⁴⁸ die auf der Grundlage von Improvisationen erarbeitet wurde, ihre ideale flüssige Beschaffenheit. „Auch Gedanken und Gefühle migrieren ja, immerzu“,⁴⁹ bemerkt Peter von Becker in seiner Beschreibung von *Verrücktes Blut*. Die Migration der inneren Bewegungen über alle konstruierten Grenzen hinweg ist (nur) auf dem Theater möglich – auch wenn sie an der Realität scheitert.

⁴⁸ Vgl. Peter von Becker, „Verrücktes Blut – Ein Spannungstoller Sieg im Schulklassenkampf“, in: Rossacher, *Verrücktes Blut*, Klappentext der DVD: „Es basiert auf der Idee eines französischen Films, aber Hillje und Erpulat haben die Konflikte einer Schulklasse ganz ins Deutsche übertragen, die Handlung verändert und viele dramatische und sprachliche Details erst in der Zusammenarbeit mit den acht Schauspielern und Schauspielerinnen entwickelt.“

⁴⁹ Ebd.

DIE PALIMPSESTIERUNG DES KANONS

Kaum ein künstlerisches Medium setzt sich so konsequent und kritisch mit Identitätsfragen auseinander wie die Gegenwartsdramatik. Als Mittler zwischen Vergangenheit und Gegenwart kommt insbesondere den neuen Klassikeradaptationen eine wichtige Funktion bei der Aktualisierung historischer Identitätsdiskurse zu. Wie die Analyse von Theater- und Aufführungstexten gezeigt hat, finden Dramatische Palimpseste mittels ihres transtextuellen Textherstellungsverfahrens eine Darstellungsweise für die verschiedenen Schichten der Identitätskonstruktion und -reproduktion. Hypertextuelle Relationen zwischen Original und Adaptation eröffnen auf diese Weise eine kritische Perspektive auf den literarischen bzw. dramatischen Kanon.

Der herkömmliche Adaptationsbegriff sieht keine kritische Auseinandersetzung mit einem Originalwerk vor, deshalb war es das Ziel dieser Arbeit, die neuen Überschreibungen, Umschriften und Überschreitungen von traditionellen Bühnenbearbeitungen abzugrenzen und theaterspezifische Begriffe zur Differenzierung von zeitgenössischen Adaptationsformen und -stilen einzuführen. Vor dem Hintergrund sogenannter Texttreue-Debatten, die sowohl in der Translations- als auch in der Adaptationsforschung immer noch aktuell sind, wurden die ausgewählten Adaptationen nicht als Derivate von Originalwerken, sondern als originäre und originelle Theatertexte untersucht.

Die komparatistische Analyse konnte eine Ästhetik der Transtextualität nachzeichnen, die sowohl auf Praktiken des deutschen Regietheaters als auch der US-amerikanischen Performance- und Unterhaltungskultur zurückgeht. Ihre besondere Qualität liegt in der Herstellung neuer subversiver Verknüpfungen von literarischen und theatralischen Zeichensystemen begründet, die

ein produktives Spannungsverhältnis zwischen Theater- und Aufführungstext generieren. Die hier vorgestellte Auswahl von Theatertexten deutet die Vielfalt unterschiedlicher Adaptationsästhetiken an, die sich noch weiter ausdifferenzieren ließe. So sind Dramatische Palimpseste I, II und III als Anfang einer Reihe gedacht, an deren Anschluss ein weiteres Kapitel Romanbearbeitungen in den Blick nehmen würde, um nachzeichnen, wie in zeitgenössischen Inszenierungen kanonisierte Erzählungen auf deutschen Bühnen fragmentiert werden, um historische Diskontinuitäten in bürgerlichen oder politischen Narrativen aufzuzeigen.

Die Palimpsestierung des Kanons rückt das Marginalisierte in den Fokus und verbindet das scheinbar Disparate. Dramatische Palimpseste haben sich als das Medium der Theaterautoren am Rand erwiesen, die die kritische Distanz zu Konvention und Tradition, zu Werkbegriff und Kanon suchen. Ihr Ziel ist es, mit Gattungskonventionen und festgefahrenen Rezeptionsgewohnheiten zu brechen und sich als Stimmen in einem Kanon zu positionieren, der sie auszuschließen droht. Die Beschreibung der damit einhergehenden Ästhetik der Transtextualität ermöglicht umgekehrt eine reflektierte und reflektierende Repräsentation aktueller Identitätsdiskurse. In diesem Sinne ist *Dramatische Palimpseste: Klassikeradaptationen im zeitgenössischen Deutschen und US-Amerikanischen Theater* als Beitrag zu einer kritischen Adaptationsforschung konzipiert, der das transtextuelle Medium als Darstellungsform von transkulturellen Diskursen in zunehmend diversitären Gesellschaften anerkennt.

SIGLENVERZEICHNIS

- AO Branden Jacobs-Jenkins, *AN OCTOROON*, hg. von Raphael Martin, New York: On Stage Press, 2014.
- E Sarah Ruhl, *Eurydice*, New York: Samuel French, 2008.
- FG William Shakespeare, *Othello*, zweisprachige Ausgabe, aus dem Englischen von Frank Günther, Cadolzburg: Ars vivendi, 2003.
- L Young Jean Lee, *The Shipment – Lear*, New York: Theatre Communications Group, 2010.
- MET Ovid, *Metamorphosen: Lateinisch/Deutsch*, aus dem Lateinischen von Michael von Albrecht, Stuttgart: Reclam, 2010.
- O William Shakespeare, *Othello*, Bearbeitung: Feridun Zaimoglu und Günter Senkel, Reinbek: Rowohlt Theaterverlag, 2003.
- REC Friedrich Schiller, *Die Räuber. Ein Schauspiel*, mit Anmerkungen von Christian Grawe, Stuttgart, Philipp Reclam, 1969, 2014.
- SCH Elfriede Jelinek, *Schatten (Eurydike sagt)*, Reinbek: Rowohlt Theater Verlag, o. J., Uraufführung am 17.01.2013 am Akademietheater Wien in der Regie von Matthias Hartmann.
- TO Peter Thomson (Hg.), *Plays by Dion Boucicault: Used Up, Old Heads and Young Hearts, Jessie Brown, The Octoroon, The Shaughraun*, New York: Cambridge University Press, 1984.
- VB Nurkan Erpulat und Jens Hillje, *Verrücktes Blut*, Berlin: Pegasus, 2010.

QUELLENVERZEICHNIS

BIBLIOGRAFIE

- Adelson, Leslie A.: *The Turkish Turn in Contemporary German Literature. Toward a New Critical Grammar of Migration*, New York: Palgrave Macmillan, 2005.
- Aristoteles: *Poetik*, Griechisch/Deutsch, übers. und hg. von Manfred Fuhrmann, Stuttgart: Philipp Reclam, 1982.
- Baldwin, James: „Stranger in the Village“, in: *Notes of a Native Son*, Boston: Beacon Press, 1955.
- Barthelemy, Anthony Gerard: *Black Face, Maligned Race: The Representation of Blacks in English Drama from Shakespeare to Southerne*, Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1987.
- Bate, Jonathan: „The Mirror of Life. How Shakespeare Conquered the World“, in: *Harper's Magazine* (April 2007), S. 37-46.
- Becker, Peter von: „Verrücktes Blut – Ein Spannungstoller Sieg im Schulklassenkampf“, in: Hannes Rossacher (Regie), *Verrücktes Blut*. Von Nurkan Erpulat und Jens Hillje. Frei nach dem Film „La Journée de la jupe“ von Jean-Paul Lilienfeld, München: Bel Air Edition, 2012, 96 Minuten, Aufnahme: ZDF Kultur/3sat, 2011, Klappentext der DVD.
- Ders. und Patrick Wildermann: „‘Die spielen nicht das Klischee!’ Nurkan Erpulat und Shermin Langhoff im Gespräch mit“, in: *Theater Heute*, Jahrbuch 2011, S. 102-110.
- Birkenhauer, Theresia: *Theater/Theorie. Zwischen Szene und Sprache*, hg. von Barbara Hahn und Barbara Wahlster, Berlin: Vorwerk 8, 2008.

Quellenverzeichnis

- Blubacher, Thomas: *ABC der Bühnensprache. 333 Begriffe, die Sie kennen sollten*, Leipzig: Semann Henschel, 2014.
- Boucicault, Dion: „The Art of Dramatic Composition“, unveröffentlichte und unnummerierte Transkription von Branden Jacobs-Jenkins.
- Brauneck, Manfred und Gérard Schneilin (Hg.): „Prolog“, in: *Theaterlexikon 1. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*, Reinbek: Rowohlt, 5. Aufl., 2007, S. 757 f.
- Brincken, Jörg von und Andreas Enghart: *Einführung in die moderne Theaterwissenschaft*, hg. von Gunter E. Grimm und Klaus-Michael Bogdal, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2008.
- Brudorf, Dieter: Christoph Fasbender, Burkhard Moennighoff (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur*, begründet von Günther und Irmgard Schweikle, Stuttgart: J. B. Metzler, 3. Aufl., 2007.
- Bundesverband der Theater und Orchester (Hg.): *2013/2014. Wer spielte was? 67. Jahrgang der Werkstatistik des Deutschen Bühnenvereins*, Darmstadt: Mykenae Verlag, 2014.
- Calis, Nuran David: „Frühlings Erwachen! (LIVE FAST – DIE YOUNG)“, nach dem gleichnamigen Theaterstück von Frank Wedekind, in: *Theater Theater. Aktuelle Stücke*, Bd. 17, hg. von Uwe B. Carstensen und Stefanie von Lieven, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 2007.
- Carlson, Marvin: *Theater is More Beautiful Than War. German Stage Directing in the late twentieth century*, Iowa City: University of Iowa Press, 2009.
- Celan, Paul: *Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band*, hg. und kommentiert von Barbara Wiedemann, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003.
- Chamisson, Adelbert von: *Peter Schlehmlils wundersame Geschichte*, um Anmerkungen von Dagmar Walach ergänzte Ausgabe, Stuttgart: Reclam, 1993.

Quellenverzeichnis

- Chandler Harris, Joel: *Uncle Remus. His Songs and his Sayings*, hg. von Robert Hemenway, New York: Penguin Books, 1982.
- Cheesman, Tom: „Shakespeare and Othello in filthy hell. Zaimoglu and Senkel’s politico-religious tradaptation“, in: *Forum for Modern Language Studies*, Volume 46, Issue 2, April, S. 207-220.
- Ders. und Karin E. Yesilada (Hg.): *Feridun Zaimoglu*, Bern: Peter Lang, 2012.
- Chiellino, Carmine (Hg.): *Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch*, Stuttgart/Weimar: Metzler, 2000.
- Cole, Teju: „Schwarzer Körper“, aus dem Englischen von Christine Richter-Nilsson und Bo Magnus Nilsson, in: *Das Magazin* 38/2014, Zürich: Tamedia AG, S. 10-17.
- Detje, Robin: *Castorf. Provokation als Prinzip*, Berlin: Henschel, 2002.
- Drew-Bear, Annette: *Painted Faces on the Renaissance Stage: The Moral Significance of Face-painting Conventions*, Lewisburg: Bucknell University Press, 1994.
- Erickson, Peter: „Young Jean Lee’s Lear: Undoing Cordelia’s Sacrifice“, in: *TheatreForum*, S. 66-72.
- Erpulat, Nurkan und Jens Hillje: *Verrücktes Blut*, Berlin: Pegasus, 2010.
- Fischer-Lichte, Erika: *Semiotik des Theaters. Eine Einführung, Das System der theatralischen Zeichen*, Bd. 1, Tübingen: Gunter Narr, 1983.
- Dies.: *Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Faches*, Tübingen/Basel: A. Francke, 2010.
- Friedrichsmeyer, Sara, Sara Lennox und Susanne Zantop: *The Imperialist Imagination. German Colonialism and its Legacy*, Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1998.

Quellenverzeichnis

- Genette, Gérard: *Palimpseste. Die Literatur der zweiten Stufe*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993.
- Gerdes, Joachim: „Feridun Zaimoglu – der subversive Sprachartist“, in: *Eine Sprache – viele Horizonte... Die Osterweiterung der deutschsprachigen Literatur. Porträts einer neuen europäischen Generation*, hg. von Michaela Bürger-Koftis, Wien: Präsens, 2008, S. 65-82.
- Goethe, Johann Wolfgang von: „Shakespeare und kein Ende! 1813-1816 [1815-1826]“, in: *Shakespeare-Rezeption. Die Diskussion um Shakespeare in Deutschland. II, Ausgewählte Texte von 1793-1827*, hg. von Hansjürgen Blinn, Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1988, S. 183-191.
- Ders.: *West-Östlicher Divan*, in: *Sämtliche Werke in 18 Bänden*, Bd. 3, hg. von Ernst Beutler, Zürich: Artemis, München: Deutscher Taschenbuchverlag, 1977, Unveränderter Nachdruck der Bände 1-17 der Artemis-Gedenkausgabe zu Goethes 200. Geburtstag am 28. August 1949.
- Ders.: *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, in: ebd., Bd. 7.
- Göbbling-Arnold, Christa: „Prototypische Transkulturalität. Ein Blick auf das Theaterstück *Verrücktes Blut*“, in: *Globale Kulturen – Kulturen der Globalisierung*, hg. von ders., Baden-Baden: Nomos, 2013, S. 215-226.
- Grabbe, Christian Dietrich: „Über die Shakspearo-Manie [1827]“, in: *Shakespeare-Rezeption. Die Diskussion um Shakespeare in Deutschland. II*, S. 207-228.
- Günther, Frank: „Aus der Übersetzerwerkstatt. ‘The Moor – der Mohr – der Neger’“, in: William Shakespeare, *Othello*, zweisprachige Ausgabe, aus dem Englischen von Frank Günther, Cadolzburg: Ars vivendi, 2003, S. 271-274.

Quellenverzeichnis

- Hegemann, Carl: *Plädoyer für die Unglückliche Liebe. Texte über die Paradoxien des Theaters 1980-2005*, Recherchen 28, hg. von Sandra Umathum, Berlin: Theater der Zeit, 2005.
- Hilger, Stephanie M.: *Women Write Back. Strategies of Response and the Dynamic of European Literary Culture, 1790-1805*, Amsterdam/New York: Rodopi, 2009.
- Hiltunen, Ari: „Aristoteles in Hollywood“, in: *Lektionen Dramaturgie*, hg. von Bernd Stegemann, Berlin: Theater der Zeit, 2009, S. 88-90.
- Hinz, Melanie und Jens Roselt (Hg.): *Chaos + Konzept. Proben und Probieren im Theater*, Berlin/Köln: Alexander Verlag, 2011.
- Hölderlin, Friedrich: „Mnemosyne [Zweite Fassung]“, in: *Sämtliche Werke. Kleine Stuttgarter Ausgabe*, 6 Bde., Bd. 2, hg. von Friedrich Beissner, Stuttgart: Cotta, 1953.
- Isherwood, Charles: „Blow, Winds! Deconstruct Thy Text!“, in *New York Times*, 15.01.2010, C.1.
- Jacobs-Jenkins, Branden: *AN OCTOROON*, hg. von Raphael Martin, New York: On Stage Press, 2014.
- Janz, Marlies: *Elfriede Jelinek*, Sammlung Metzler, Bd. 286, Stuttgart: Metzler, 1995.
- Jarcho, Julia: *Writing and the Modern Stage: Theater Beyond Drama*, New York: Cambridge University Press, 2017.
- Jelinek, Elfriede: *Schatten (Eurydike sagt)*, Reinbek: Rowohlt Theater Verlag, o. J.,
Uraufführung am 17.01.2013 am Akademietheater Wien in der Regie von Matthias Hartmann.
- Kaiser, Joachim und Ulrich Khuon, Peter Kümmel, Lars-Ole Walburg, Manfred Osten (Hg.): *Regietheater – Theaterregie. Zur Lage des deutschen Theaters*, Berlin: Theater der Zeit, Edition Stiftung Schloss Neuhardenberg, 2010.

Quellenverzeichnis

- Kalu, Joy Kristin: *Ästhetik der Wiederholung. Die US-amerikanische Neo-Avantgarde und ihre Performances*. Bielefeld: Transcript, 2013.
- Knutson, Susan: „‘Tradaptation’ dans le Sens Québécois: A Word for the Future“, in: *Translation, Adaptation and Transformation*, hg. von Laurence Raw, London/New York: Continuum, 2012, S. 112-122.
- Kofler, Peter: „Übersetzungen. 8.1. Shakespeare“, in: *Wieland Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, hg. von Jutta Heinz, Stuttgart/Weimar: Metzler, 2008, S. 394-403.
- Lacan, Jacques: *Subversion des Subjekts und Dialektik des Begehrens im Freudschen Unbewussten*, in: ders., *Schriften II*, hg. von Norbert Haas, Olten/Freiburg: Walter, 1975.
- Langhoff, Shermin: „Das Ballhaus Naunynstraße in Berlin. Eine kleine Erfolgsgeschichte des postmigrantischen Theaters?“, in: *Politik & Kultur* 3/2009, Nachdruck in *Kulturelle Vielfalt leben: Chancen und Herausforderungen interkulturelle Bildung*, S. 265-267.
- Lee, Young Jean: „Author’s Note“ zu *The Shipment*, in: Lee, *The Shipment – Lear*, nicht nummeriert.
- Dies.: *Songs of the Dragons Flying to Heaven*, New York: Theatre Communications Group, 2009.
- Dies.: *The Shipment – Lear*, New York: Theatre Communications Group, 2010.
- Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 6. Aufl., 2015.
- Lessing, Gotthold Ephraim: *Hamburgische Dramaturgie*, in: *Gesammelte Werke in 10 Bänden*, Bd. 6, hg. von Paul Rilla, Berlin: Aufbau-Verlag, 1968.
- Letts, Tracy: *August: Osage County*, New York: Samuel French, 2007.
- Leverett, James: „An Octoroon: The Octoroon“, in: Programmheft *An Octoroon*, S. 145-161.

Quellenverzeichnis

- Marber, Patrick: *After Miss Julie. A Version of Strindberg's Miss Julie*, New York: Dramatists Play Service Inc., 2010.
- Martinez, Matías: „Dialogizität, Intertextualität, Gedächtnis“, in: *Grundzüge der Literaturwissenschaft*, hg. von Heinz Ludwig Arnold und Heinrich Detering, München: Deutscher Taschenbuchverlag, 1996.
- Menke, Bettine, Armin Schäfer und Daniel Eschkötter (Hg.): „Das Melodram. Ein Medienbastard. Einleitung“, in: *Das Melodram. Ein Medienbastard*, Berlin: Theater der Zeit, 2013.
- Michalzik, Peter: „Dramen für ein Theater ohne Drama. Traditionelle neue Dramatik bei Rinke von Mayenburg, Schimmelpfenning und Bärfuss“, in: *Dramatische Transformationen. Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater*, hg. von Stefan Tigges, Bielefeld: Transcript, 2008, S. 31-42.
- Morgan, Robin: *Sisterhood is Powerful. An anthology of writings from the women's liberation movement*, New York: Random House, 1970.
- Mühlen, Michael von zur: „Free Oper!“, in *Theater der Zeit*, Heft Nr. 5, 2017, S. 26-28.
- Nathan, Hans: *Dan Emmett and the Rise of Early Negro Minstrelsy*, Norman: University of Oklahoma Press: Norman, 1962.
- Nord, Christiane: *Textanalyse und Übersetzen. Theoretische Grundlagen, Methode und didaktische Anwendung einer übersetzungsrelevanten Textanalyse*, Bd. 2, Heidelberg: Julius Groos Verlag, neu bearbeitete Auflage, 1991.
- Novalis: *Geistliche Lieder VII*, in: *Novalis Werke*, hg. und kommentiert von Gerhard Schulz, München: C H. Beck, 4. Aufl., 2001.
- Ders.: *Heinrich von Ofterdingen*, in: ebd.

Quellenverzeichnis

- Nyssen, Ute: „‘Keinort’ zu *Schatten (Eurydike sagt)* von Elfriede Jelinek“, in: *Sprache im technischen Zeitalter*, Heft 213, Köln: Böhlau, 2015, S. 94-106.
- Oberender, Thomas: „Die Reise jedes Textes“, in ders., *Leben auf Probe. Wie die Bühne zur Welt wird*, München: Carl Hanser, 2009.
- Ovid, *Metamorphosen*: Lateinisch/Deutsch, aus dem Lateinischen von Michael von Albrecht, Stuttgart: Reclam, 2010.
- Poschmann, Gerda: *Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramatische Analyse*, in der Reihe: *Theatron. Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste*, hg. von Hans-Peter Bayerdörfer, Dieter Borchmeyer und Andreas Höfele, Bd. 22, Tübingen: Max Niemeyer, 1997.
- Richter-Nilsson, Christine: „New York City: Theater vom Untergrund“, in: *Theater der Zeit*, März 2008, S. 96-99.
- Dies., Unveröffentlichte Aufführungsnotizen zu *An Octoroon*.
- Rischbieter, Henning: „Produktionsdramaturgie“, in: *Schriften der Dramaturgischen Gesellschaft*, Bd. 13, Berlin: Dramaturgische Gesellschaft, 1980, S. 34-36.
- Roselt, Jens und Ulf Otto (Hg.): *Theater als Zeitmaschine: Zur performativen Praxis des Reenactments*, Bielefeld: Transcript, 2012.
- Ruhl, Sarah: *Eurydice*, New York: Samuel French, 2008.
- Sanders, Julie, *Adaptation and Appropriation*, London/New York: Routledge, 2006.
- Saussure, Ferdinand de: *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*, Berlin: de Gruyter, 1967.
- Schabert, Ina (Hg.): *Shakespeare-Handbuch: Die Zeit - Der Mensch - Das Werk - Die Nachwelt*, Stuttgart: Kröner, 2009.

Quellenverzeichnis

- Schiller, Friedrich: *Die Räuber. Ein Schauspiel*, mit Anmerkungen von Christian Grawe, Stuttgart, Philipp Reclam, 1969, 2014.
- Ders.: *Schillers Räuber: ein Bogen der 1. Ausg. in unterdrückter Fassung. Mitgeteilt von Albert Cohn*, Archiv für Literaturgeschichte, 9 (1880), Leipzig: Teubner, 1880, Unterdrückter Bogen B.
- Ders.: „Über die ästhetische Erziehung des Menschen“, in einer Reihe von Briefen. Mit den Augustenburger Briefen, hg. von Klaus L. Berghahn, Stuttgart: Philipp Reclam, durchgesehene und bibliographisch ergänzte Ausgabe 2013.
- Sellar, Tom: „Pay No Attention tot he Man in the Bunny Suit“, *Village Voice*, VOL. LIX NO. 21, New York, May 21-May 27, 2014, S. 10-12.
- Senelick, Laurence: *The Changing Room. Sex, Drag and Theatre*, London; New York. Routledge, 2000.
- Shakespeare, William: *King Lear*, hg. von R. A. Foakes, London: Thomas Nelson and Sons, 1997.
- Ders., *Othello*, zweisprachige Ausgabe, aus dem Englischen von Frank Günther, Cadolzburg: Ars vivendi, 2003.
- Ders.: *Othello*, Bearbeitung: Feridun Zaimoglu und Günter Senkel, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Theaterverlag, 2003.
- Sharifi, Azadeh: „Postmigrantisches Theater. Eine neue Agenda für die deutschen Bühnen“, in: *Theater und Migration. Herausforderungen für Kulturpolitik und Theaterpraxis*, hg. von Wolfgang Schneider, Bielefeld: Transcript, 2011.
- Dies.: *Theater für Alle? Partizipation von Postmigranten am Beispiel der Bühnen der Stadt Köln*, Frankfurt am Main: Lang, 2011.

Quellenverzeichnis

- Sieg, Katrin: *Ethnic Drag. Performing Race, Nation, Sexuality in West Germany*, Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2002.
- Stadelmaier, Gerhard: *Regisseurstheater. Auf den Bühnen des Zeitgeists*, Springe: zu Klampen, 2016.
- Stegemann, Bernd: *Lektionen Dramaturgie*, Berlin: Theater der Zeit, 2009.
- Stockhorst, Stefanie: „Introduction. Cultural transfer through translation: a current perspective in Enlightenment studies“, in: *Cultural Transfer through Translation. The Circulation of Enlightened Thought in Europe by Means of Translation*, hg. von ders., Amsterdam/New York: Rodopi, 2010, S. 7-26.
- Thomson, Peter (Hg.): *Plays by Dion Boucicault: Used Up, Old Heads and Young Hearts, Jessie Brown, The Octoroon, The Shaughraun*, New York: Cambridge University Press, 1984.
- Tigges, Stefan: „Dramatische Transformationen. Zur Einführung“, in: *Dramatische Transformationen*, S. 9-27.
- Vergil [P. Vergilius Maro]: *Georgica. Vom Landbau*, Lateinisch/Deutsch, übers. und hg. von Otto Schönberger, Stuttgart: Reclam, 1994.
- Vogel, Juliane: „Intertextualität“, in: *Jelinek-Handbuch*, hg. von Pia Janke, Stuttgart/Weimar: Metzler, 2013, S. 47-55.
- Weiler, Christel: „Dramaturgie“, in: *Metzler Lexikon Theatertheorie*, hg. von Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch und Matthias Warstat, Stuttgart/Weimar: Metzler, 2. aktualisierte und erweiterte Auflage, 2014 (2005), S. 84-87.
- Weiß, Wolfgang: „Beispiele satirischer Dialogizität und Intertextualität“, in: *Intertextualität: Formen, Funktionen, und anglistische Fallstudien*, hg. von Ulrich Broich und Manfred Pfister, Tübingen: Max Niemeyer, 1985, S. 244-262.

Quellenverzeichnis

- Wellmann, Mac und Young Jean Lee (Hg.): *New Downtown Now: An Anthology of New Theater from Downtown New York*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006.
- Welsch, Wolfgang: „Transkulturalität. Zur veränderten Verfassung heutiger Kulturen“, in: *Hybridkultur. Medien, Netze, Künste*, hg. von Irmela Schneider und Christian W. Thomsen, Köln: Wienand, 1997, S. 67-90.
- Wertheimer, Jürgen: „Kanak/Wo/Man Contra Skinhead – Zum neuen Ton jüngerer AutorInnen der Migration“, in: *Migration und Interkulturalität in neueren literarischen Texten*, hg. von Aglaia Blioumi, München: Iudicium, 2002.
- Wieland, Christoph Martin: „Der Geist Shakespears“ (1773), in: *Shakespeare-Rezeption. Die Diskussion um Shakespeare in Deutschland. I. Ausgewählte Texte von 1741-1788*, hg. von Hansjürgen Blinn, Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1982, S. 119-122.
- Wilpert, Gero von: *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 8. Aufl., 2001.
- Yildiz, Yasemin: *Beyond the Mother Tongue. The Postmonolingual Condition*, New York: Fordham University Press, 2012.
- Dies.: „Identität: Muttersprache“, in: *Das neue Deutschland. Von Migration und Vielfalt [Ein Lesebuch]*, hg. von Özkan Ezli und Gisela Staupe, erschienen anlässlich der Ausstellung *Das neue Deutschland: Von Migration und Vielfalt* im Deutschen Hygiene-Museum, 8. März bis 12. Oktober 2014, Paderborn: Konstanz Univ. Press, 2014.
- Zaimoglu, Feridun: „Die Widerrede des Kanaken“, in: *Transkulturalität. Türkisch-deutsche Konstellationen in Literatur und Film*, hg. von Hendrik Blumentrath, Julia Bodenburg, Roger Hillman, Martina Wagner-Egelhaaf, Münster: Aschendorff, 2007, S. 72-78.
- Ders.: *Kanak Sprach. 24 Misstöne vom Rande der Gesellschaft*, Berlin: Rotbuch Verlag, 1995.

Quellenverzeichnis

Ziegler, Konrat und Walther Sontheimer (Hg.): *Der Kleine Pauly. Lexikon der Antike in fünf Bänden*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1979, Bde. 3 und 4.

INTERNETQUELLEN

Abu Ayyash, Lorenz und Anne-Sophie Friedel: „Kulturpolitik kann Räume schaffen – ein Gespräch mit Shermin Langhoff <http://www.bpb.de/apuz/227639/kulturpolitik-kann-raeume-schaffen-ein-gespraech> (26.06.2017).

Als, Hilton: „Feminine Wiles“, *The New Yorker*, 25.01.2010, zitiert nach <http://www.newyorker.com/magazine/2010/01/25/feminine-wiles> (18.06.2017).

Becker, Steffen: „Der doppelt Fremde“, in: *Nachtkritik*, http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=8338:moses-in-oberammergau-inszeniert-christian-stueckl-die-postmigratische-version-des-bibel-stoffs-von-feridun-zaimoglu-und-guenter-senkel-&catid=129:passionstheater-oberammergau (21.07.2014).

Bibel-Online.NET, http://www.bibel-online.net/buch/dual/luther_1912/joel/4/neue_evangelistische/amos/6/ (30.06.2017).

Brantley, Ben: „An Earthy Take on a Heavenly Book“, in: *New York Times*, <http://www.nytimes.com/2012/09/20/theater/reviews/job-at-the-flea-theater.html?pagewanted=all> (22.07.2014).

Cole, Teju: „*Black Body*: Rereading James Baldwin’s ‘Stranger in the Village’“, in: *The New Yorker*, 19.08.2014, <http://www.newyorker.com/books/page-turner/black-body-re-reading-james-baldwins-stranger-village> (18.06.2017).

Cote, David: *TimeOut New York*, http://www.nytimes.com/2010/01/15/theater/reviews/15lear.html?pagewanted=all&_r=0 (18.06.2017).

Quellenverzeichnis

- Deutsche Shakespeare-Gesellschaft: „Shakespeare – der dritte Weimarer Klassiker?“, in: *Rathauskurier Weimar*, http://shakespeare-gesellschaft.de/nc/aktuelles/presse/nachricht/item/488.html?sword_list%5B0%5D=deutsche&sword_list%5B1%5D=theater (05.06.2017).
- Drei Masken Verlag: Autorensseite zu Armin Petras, <http://www.dreimaskenverlag.de/autoren/armin-petras/titel> (06.06.2017).
- Eisenberg, Alan: „Nontraditional Casting: When Race and Sex Don’t Matter“, in: *New York Times*, 23.10.1988, <http://www.nytimes.com/1988/10/23/theater/1-nontraditional-casting-when-race-and-sex-don-t-matter-486788.html> (04.02.2015).
- Healy, Patrick: „Ein Abend in Schwarzweiß mit einer Dramatikerin, die weder schwarz noch weiß ist“, in: http://www.kanak-attak.de/ka/down/pdf/beyondbelonging_tazBeilage2.pdf (11.06.2017).
- Hoover, Haley: „Stop Treating Eating Disorders Like a Disease For Rich White Girls“, in: <http://www.thegloss.com/fashion/eating-disorders-are-not-rich-white-girl-disease/> (19.06.2017).
- Jelinek, Elfriede: „Frauenraum“, in der Rubrik „zu Politik und Gesellschaft“, in: <http://www.elfriedejelinek.com/> (08.07.2016).
- Kaempfer, Simone: „Niemand wird geschont“, in: *Die Tageszeitung*, 04.02.2010, <http://www.taz.de/Archiv-Suche!/487335&s=klatsch&SuchRahmen=Print/> (18.06.2017).
- Kehlmann, Daniel: „Die Lichtprobe“, in *Frankfurter Rundschau*, 27.07.2009, <http://www.fr.de/kultur/spezials/kehlmann-rede-im-wortlaut-die-lichtprobe-a-1088807> (03.07.2017).

Quellenverzeichnis

- Konstantinovsky, Michelle: „Eating Disorders Do Not Discriminate“, in: *Slate*, 20.03.2014,
http://www.slate.com/articles/double_x/doublex/2014/03/eating_disorders_and_women_of_color_anorexia_and_bulimia_are_not_just_white.html (19.06.2017).
- Lottmann, Joachim: „Hau ab, du Arsch!“, in: *Der Spiegel*, 10, 06.03.2006,
<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-46160414.html> (03.07.2017).
- Newsweek Staff: <http://www.newsweek.com/michelle-obama-why-im-fighting-childhood-obesity-69655> (19.06.2017).
- Rowohlt Theater Verlag: Autorensseite zu Feridun Zaimoglu, http://www.rowohlt-theaterverlag.de/autor/Feridun_Zaimoglu.72078.html (22.10.2014).
- Ders.: Stückeseite zu Sarah Kanes *Phaidras Liebe*, http://www.rowohlt-theaterverlag.de/stueck/Phaidras_Liebe.72380.html (04.05.2017).
- Schauspiel Stuttgart: <http://www.schauspiel-stuttgart.de/spielplan/repertoire/> (06.06.2017).
- Simon, Lizzie: „Experiments in Madness“, in: *Wall Street Journal*, 08.11.2011,
<http://www.wsj.com/articles/SB10001424052970204190704577024151045132314>
(18.06.2017).
- Thomann, Jörg: „Machen Sie das bloß nicht nach“, in: <http://www.faz.net/aktuell/gesellschaft/menschen/keith-richards-machen-sie-das-bloss-nicht-nach-1607332.html> (10.09.2014).
- Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz: Ensemble, <http://www.volksbuehne-berlin.de/deutsch/volksbuehne/ensemble/?kategorie=regisseure&alpha=C> (06.06.2017).
- Wikipedia-Eintrag zu den Adaptationen von Orpheus und Eurydike, http://en.wikipedia.org/wiki/Orpheus#Post-Classical_interpretations (13.06.2016).
- Wikipedia-Eintrag zu Anit-miscegenation Laws, http://en.wikipedia.org/wiki/Anti-miscegenation_laws#United_States (15.01.2016).

Quellenverzeichnis

- Wikipedia-Eintrag zu „Krieg gegen den Terror“, http://de.wikipedia.org/wiki/Krieg_gegen_den_Terror (17.01.2015).
- Wikipedia-Eintrag zu „Nymphe“, <http://de.wikipedia.org/wiki/Nymphe> (25.04.2017).
- Wikipedia-Eintrag zum Tod von Mr. Hooper (*Sesamstraße*), http://en.wikipedia.org/wiki/Mr._Hooper (18.06.2017).
- Wikipedia-Eintrag zu William Aiken Walkers *A Cotton Plantation on the Mississippi* (1883), http://collections.gilcrease.org/object/01261206?position=0&list=tlbH5tUQX7pI6Du3WKhLvGO_vJZfg93Ll_2c4xTBF0Y (29.12.2017).
- Wildermann, Patrick: „Mensch, das ist ja besser als Hollywood!“, in: *Der Tagesspiegel*, 12.05.2011, <http://www.tagesspiegel.de/kultur/verruecktes-blut-im-ballhaus-naunynstrasse-mensch-das-ist-ja-besser-als-hollywood/4157030.html> (24.06.2017).
- Williams, K. Leander: „Radical Shakespeare“, in: *New York Media*, 04.01.2010, <http://nymag.com/arts/theater/features/62897/> (18.06.2017).

SONSTIGE QUELLEN

- Lee, Young Jean (Regie): *Lear*, Videomitschnitt der Aufführung im Soho Rep., in: Young Jean Lee's Theater Company Archive, <http://youngjeanlee.org/work/lear> (18.06.2017).
- Dies. (Regie): *Songs of the Dragons Flying to Heaven*, Videomitschnitt der Aufführung im Soho Rep., in: Young Jean Lee's Theater Company Archive, <http://youngjeanlee.org/work/songs-dragons-flying-heaven/> (18.06.2017).
- Rossacher, Hannes (Regie): *Verrücktes Blut*. Von Nurkan Erpulat und Jens Hillje. Frei nach dem Film „La Journée de la jupe“ von Jean-Paul Lilienfeld, München: Bel Air Edition, 2012, 96 Minuten, Aufnahme: ZDF Kultur/3sat, 2011.

Quellenverzeichnis

Stone, Jon (Produzent): *Sesame Street*, Season 15, Episode 4, 25 Min., Produktion: Children's Television Workshop (CTW), Erstausstrahlung: 24.11.1983 (USA),
http://www.youtube.com/watch?v=xLRx_15UKhk (04.07.2016).