MEHR
SPRACHEN
MEHR
THEATER

Dieser Band mit Portraits mehrsprachig arbeitender Theaterautor*innen, -übersetzer*innen und -wissenschaftler*innen erscheint im Rahmen der Veranstaltung
MEHRSPRACHIGKEIT IM THEATER im Projekt
panorama #1
über**theater**übersetzen
und ergänzt die Podiumsdiskussion am 4. und die Werkstatt am 5. Oktober 2021. Wir zeigen hier beispielhaft unterschiedliche Ansätze des Umgangs mit mehreren Sprachen im Schreiben fürs Theater.

Drama Panorama: Forum für Übersetzung und Theater e. V.
vernetzt als Forum die Arbeit von Theaterübersetzer*innen und -autor*innen mit dem praktischen Theaterbetrieb und veranstaltet Workshops, Lesungen und thematische Podiumsdiskussionen zu Themen des internationalen Theateraustausches. Das Forum wurde 2009 ins Leben gerufen, um den Theaterautor*innen und Theaterübersetzer*innen neue Kommunikationswege mit dem praktischen Theaterbetrieb zu öffnen.

Vorwort

Zu Beginn unserer Forschung zu diesem Thema haben wir zahlreiche internationale Theaterstücke, die mehrere Sprachen verwenden, gelesen. Im Versuch, mehr über die Methodik mehrsprachiger Theatertexte zu verstehen, haben wir das Netz möglichst weit ausgeworfen und darin erstaunliche und erstaunlich unterschiedliche Fänge gefunden. Im Rahmen der Veranstaltungen ließen sich nicht annähernd alle Aspekte des breiten Themas vorstellen. Jedoch bedarf es der Untersuchung der Einzelfälle, um das Feld ausmessen zu können.

Auch diese Auswahl kann das sicher nur sehr begrenzt leisten, aber hoffentlich unseren ersten Eindruck der unterschiedlichen Arbeitsweisen, auf die wir gestoßen sind, vermitteln. Mit der Frage, wie Autorinnen und Autoren bei der Arbeit mit mehreren Sprachen jeweils genau vorgehen, analysieren wir einerseits eines – oder mehrere – ihrer dafür bezeichnenden Werke, andererseits lassen wir die Schreibenden im Format Fünf Fragen an … selbst zu Wort kommen und die mehrsprachigen Aspekte ihrer Arbeit kommentieren. Wir hoffen, dass die Autorinnen und Autoren in diesem Band auf diese Weise gewissermaßen miteinander in Dialog treten.

Wir bewegen uns zunächst – mit wenigen Ausnahmen – nicht weit von unserem Arbeitsschwerpunkt Deutschland weg. Nicolas Billon aus Kanada, Ian De Toffoli aus Luxemburg, Georgia Doll aus Frankreich, Anna Grusková aus der Slowakei, Marius Ivaškevičius aus Litauen, Tetjana Kyzenko aus der Ukraine, Margherita Laera aus England, Yade Yasemin Önder und Yoko Tawada aus Deutschland, Miroslava Svolikova aus Österreich: Das europäische Umfeld ist erkennbar. In weiter entfernten Theater- und Sprachwelten nimmt die Mehrsprachigkeit im Theater andere Formen an, denen wir uns hoffentlich in Zukunft werden widmen können.
Wir wünschen viel Vergnügen!

Henning Bochert, Barbora Schnelle, Lydia Nagel

Inhalt

Nicolas Billon	7
Ian De Toffoli	15
Georgia Doll	23
Anna Grusková	31
Marius Ivaškevičius	39
Tetjana Kyzenko	45
Margherita Laera	51
Yade Yasemin Önder	57
Miroslava Svolikova	65
Yoko Tawada	73

MEHR SPRACHEN MEHR THEATER

NICOLAS BILLON

Foto: David Leyes

NICOLAS BILLON

vorgestellt von Henning Bochert

Die unterhaltsamen Theaterstücke des kanadischen Autors Nicolas Billon setzen auf überraschende Plots und smarte Dialoge. Darüber hinaus haben seine Stücke des Öfteren ein weiteres Merkmal: Er verwendet andere Sprachen als seine Arbeitssprache Englisch. Diesen Sprachen haftet dann jeweils eine gewisse Exotik an.

In *Butcher*, einem postsowjetischen Kammer-Thriller, haben zwei Linguistinnen für das Stück die osteuropäische Sprache Lawinisch erfunden – mit einer Nähe zur slawischen Sprachfamilie.
Ohne über den Plot allzu viel zu verraten: Am Ende des Stücks ist jede Figur eine andere als die, für die wir – und auch die anderen Figuren – sie eingangs gehalten haben.

Billon liefert zum praktischen Verständnis für das Produktionsteam die Übersetzung der lawinischen Texte ins Englische mit. Hier die erste längere Szene zwischen dem Gefangenen Joseph und der Figur Hamilton in der kleinen Provinzpolizeiwache:

Hamilton sits and takes out his phone.
Josef watches Hamilton.
JOSEF *whispers* Marko?
Hamilton doesn't react.
JOSEF Marko.
Hamilton looks up from his phone.
HAMILTON I'm sorry …?
JOSEF Sta lavis vodje?
What are you doing here?
HAMILTON I'm sorry. I don't speak Lavinian.
JOSEF Da, ritsas.
Yes you do.
beat Marko!
HAMILTON My name is Hamilton Barnes, sir.
JOSEF Mene ne preznames, nelda?
You don't recognize me, do you?
HAMILTON I'm sorry … Do you know where you are?
gestures "here" A police station. Toronto?

JOSEF Mie sne vu Torontu!?
We're in Toronto!?
HAMILTON Yes. Toronto. You didn't know that?
JOSEF Kato su me nosli? Bio som abresan … I nad som vu Torontu …
How did they find me? I was so careful … And now I'm in Toronto …
HAMILTON
mimes How did you get my business card?
JOSEF
take his head in his hands
Isuse, ne nagu dumliti … Vu rasiju moter, ka su mi doli …?
Christ, I can't think straight … What the hell did they give me …?
HAMILTON Are you all right?
Josef looks back at Hamilton.
JOSEF Marko …?
HAMILTON No no.
puts hands on his chest
Hamilton. I'm not who you think I am.
JOSEF Moe glasci me ne jervoraju …
My eyes do not deceive me …
stands up
Marko –
Josef puts weight on his foot and a sharp pain forces him to sit down again.

Die Frage der Verständlichkeit stellt sich hier nicht, denn dass diese Sprache im Stück nicht verständlich ist, ist maßgeblicher Plotpunkt auch für die weiteren Figuren. So viel sei verraten: Die andere Sprache und ihre Fremdheit und Unverständlichkeit trennt die Figur des Joseph zunächst von den anderen, die nicht den geringsten Anhaltspunkt dafür haben, wer hier vor ihnen sitzen könnte. Aber mit den Identitäten der Figuren verschieben sich im Verlauf der Handlung auch diese Trennungslinien und Zugehörigkeiten.

Für das Stück erfüllt die erfundene Sprache die Funktion einer gemeinsamen, irgendwie im sowjetischen Zusammenhang stehenden Vergangenheit, ohne dass Billon seine Figuren mit einer allzu komplexen spezifischen Geschichte belasten musste. Es geht also gerade nicht darum, eine historische Identität zu bemühen. Dazu hätte der Autor sich mit vielen Fragen befassen müssen, die für das, was ihn an der Geschichte interessiert und was für die Figuren relevant ist, keine Rolle spielen.

Auch in seiner betont heutigen Fassung von Aischylos' *Agamemnon* verwendet Billon eine andere Sprache als Englisch. Wenn Kassandra die Szene an Agamemnons Seite betritt, spricht sie eine andere Sprache, so wie sie es mit der Sprache, die in Troja gesprochen wurde, auch getan hätte. (Welche Sprache überwiegend in Troja gesprochen wurde, ist übrigens nicht bekannt.) Billon hat dafür eine Plansprache gewählt, die zwar vertraut klingt, aber nur von wenigen gesprochen wird. Als Kassandra als Agamemnons Beutefrau auftritt, spricht sie Esperanto – bis zu ihrem raschen Tod. Ein weiterer schöner Einfall im Stück ist übrigens die aktive Gegenwart der für den Sieg geopferten Iphigenie, Agamemnons Tochter, als Geist. Erst als auch Agamemnon (mit demselben Faible für Drastik, das auch Billons Sprache auszeichnet) ermordet wird, erkennt sein Geist den seiner ältesten Tochter.

Clytemnestra pokes her head out of the bedroom.
CLYTEMNESTRA Cassandra?
Cassandra looks up at Clytemnestra.
CHRYSOTHEMIS Hey! Is Dad home?
CLYTEMNESTRA You're back early. Stay in your room.
to Cassandra
Cassandra? Come here, sweetie.
CHRYSOTHEMIS What is that, anyway?
CLYTEMNESTRA Your father brought back a Trojan orphan.
CHRYSOTHEMIS Wait, we're gonna keep it?
CLYTEMNESTRA No, it's gotta take a bath first.
CHRYSOTHEMIS You realize we can have it clean our house? Run errands? Like, all the time?
CLYTEMNESTRA Cassandra, come here please.
CASSANDRA …
CHRYSOTHEMIS Can we just think about this for--
CLYTEMNESTRA No.
to Cassandra Cassandra! Come on.

CHRYSOTHEMIS Is it deaf?

CLYTEMNESTRA Just stubborn, apparently. Get it in here, will you?

Clytemnestra shuts the bedroom door.

CASSANDRA Kial la Dioj min forlasis? Kial vi venigis min al ĉi tiu domo, kie la muroj gutas per la sango de familio?
Why have the Gods forsaken me? Why have you brought me to this house, where the walls drip with the blood of family?

CHRYSOTHEMIS I hope it's not gonna be this fucking whiny all the time.

OLD MAN Leave her alone.

CHRYSOTHEMIS
to Cassandra Do. You. Speak. English? En-glish.

CASSANDRA Malbenita, malbenita mi estas! Mi mortos kun li, estas mia sorto, tion mi nun vidas.
Cursed, cursed am I! I will die with him; it is my fate, I see that now.

OLD MAN I think she's praying.

CHRYSOTHEMIS Oh yeah?
to Cassandra How's that working out for you?
grabs Cassandra
C'mon, let's get this over with…

Cassandra bites Chrysothemis.

CHRYSOTHEMIS OW!
pushes Cassandra away
You fucking bitch!
looks at her hand, back at Cassandra
You bit me!
looks at Old Man
She fucking bit me!

Cassandra goes to hide behind the Old Man.
Chrysothemis steps towards them.

CHRYSOTHEMIS You're in a world of trouble now, cunt--

As Chrysothemis steps forward, Iphigenia walks into her path.
Chrysothemis stops, unable to move past Iphigenia.

CHRYSOTHEMIS I'm … I'm gonna …
resigned
Fuck it. Not my problem.
to Old Man
Take her to my mother.

Chrysothemis exits to her room.
The Old Man turns to Cassandra. They observe each other.
Cassandra touches his face.

CASSANDRA Vi havas afablan vizagôn. Vi memorigas min pri mia avo.
You have a kind face. You remind me of my grandfather.

OLD MAN I'm sorry… I wish I spoke Trojan…

CASSANDRA Ni eble esti amikoj.
We might have been friends.

The Old Man goes and opens the front door.

OLD MAN Go. Get away. Run.

Cassandra looks at the open door.
She shakes her head.

OLD MAN Go. Please.

CASSANDRA Ĉu vi ne komprenas, ke mi mortos?
Don't you understand that I'm going to die?

OLD MAN This house is rotted to its very foundations.

CASSANDRA Amiko, ne ekzistas eskapo. Mi ne venkos per foriro.
Ĉie, kien mi iras, estas malfermita tombo.
Friend, there is no escape. I will not win by leaving.
Everywhere I go is an open grave.

OLD MAN
desperate Please. Go!

Iphigenia closes the front door.
Cassandra walks to the bedroom door and opens it.
She turns around just before entering it.

CASSANDRA Vi atestos por mi.
You will bear witness for me.

The Old Man looks at Cassandra. She shuts the bedroom door.
The Old Man looks at Iphigenia, overwhelmed by having to witness the death of another innocent.

AGAMEMNON
off-stage Aaaaaargh!

CASSANDRA
off-stage Aaaaah!

Fünf Fragen an Nicholas Billon

1. Haben Sie einen persönlichen Bezug zu Mehrsprachigkeit?
Ich bin zweisprachig aufgewachsen. Zuhause habe ich Französisch gesprochen, außer Haus Englisch. Außerdem habe ich überwiegend in kosmopolitischen Städten gewohnt.

2. Wieso verwenden Sie in Ihren Stücken mehrere Sprachen?
Mehrsprachigkeit gehörte immer zu meinem Lebensumfeld, und das wollte ich auch in meiner Arbeit zeigen.

3. Welche Funktion haben diese Sprachen in Ihren Texten?
Ich arbeite im englischsprachigen Teil Kanadas, aber mein Name sieht frankophon aus und klingt auch so. Ich finde es interessant, dass man – nicht immer, aber gelegentlich – aufgrund meines Namens gewisse Vermutungen anstellt.
Daher habe ich in einigen meiner Stücke das Verhältnis von Sprache und Identität untersucht. Was sagt die Sprache, die man spricht, darüber aus, wer man ist? Oder was andere von einem denken?
Die besten Beispiele dafür sind meine Stücke *Butcher* und *Agamemnon*. Im ersten kommt eine erfundene Sprache vor, Lawinisch, die nur von den Figuren im Stück verstanden wird. Letzteres verwendet Trojanisch, wofür ich Esperanto verwende.
Im Stück *Butcher* gibt eine Figur nicht zu erkennen, dass sie eine Sprache spricht, weil sie weiß, dass andere sonst Rückschlüsse über ihn ziehen würden. Auch Akzente werden als Marker verwendet, um anzuzeigen, aus welchem Teil des Landes jemand kommt.
In *Agamemnon* kehrt die titelgebende Figur nach Haus zurück, und seine Frau Klytämnestra bemerkt schockiert, dass er Trojanisch gelernt hat – die Sprache des Feindes. Dies ist einer der Schlüsselmomente des Stücks.

4. Wie gehen Sie mit der Frage der Verständlichkeit bzw. Verständlichmachung um?
5. Welche stilistischen Vorteile hat ein mehrsprachig geschriebener Text?
Ich versuche, genügend Kontext zu liefern, so dass der genaue Wortlaut des Sprechtextes unerheblich ist und dass das Publikum im Wesentlichen versteht, was gesagt wird.

Manchmal biete ich nicht ausreichend Kontext an – und zwar, weil ich nicht möchte, dass das Publikum alles versteht. Dieses Mittel darf man nicht überstrapazieren, denn die Geduld des Publikums ist begrenzt (und zu Recht). Aber richtig angewandt kann das ausgesprochen effektiv sein.
Im Fall von *Agamemnon* zum Beispiel begreift Kassandra, die Agamemnon als Sklavin aus Griechenland mitgebracht hat, dass Klytämnestra sie ermorden wird. Sie wendet sich an eine der Figuren und fleht sie an, sich zu retten und so schnell wie möglich aus dem Haus zu rennen. Da sie dies aber auf Trojanisch sagt, versteht weder die Figur noch das Publikum, was sie sagt. Auf diese Weise kann das Publikum aber die reine emotionale Kraft in Kassandras Flehen erleben, ohne dass diese durch Bedeutung verwässert wird.
In *Butcher* verfahre ich ähnlich. Eine Figur gesteht auf Lawinisch ein schreckliches Verbrechen, das sie begangen hat. Zunächst dolmetscht eine andere Figur, was der andere sagt, gerade genug, um den Zusammenhang des Verbrechens zu verdeutlichen. Wenn er aber auf die Details des Ereignisses zu sprechen kommt, kann der Dolmetscher nicht mehr weitermachen, und wir, das Publikum, spüren die Gewalt (die reine emotionale Kraft) des Vorgangs ohne die unnötigen, grausamen Details.

Das Interview erfolgte schriftlich im Mai 2021.

Über Nicolas Billon

Nicolas Billon schreibt für Theater, Film und Fernsehen. Studiert hat er im Studiengang Prime Time TV am Canadian Film Centre. Sein erstes Stück *The Elephant Song* hat er für ein Drehbuch adaptiert (mit Xavier Dolan, Bruce Greenwood und Catherine Keener produziert). Seine Arbeiten gewannen unterschiedliche Preise, darunter der Governor General's Award for Drama, ein Canadian-Screen-Preis und ein Drehbuchpreis der Writers Guild of Canada.

IAN DE TOFFOLI

Foto: Alain Rischard

Ian De Toffoli

vorgestellt von Lydia Nagel

Confins, das neueste Stück von Ian De Toffoli, ist ein Doku-Fiction-Stück mit mehreren Erzählebenen.

Die dokumentarische Ebene basiert auf persönlichen Biografien von Migranten – zusammengestellt durch Zeugenaussagen, Umfragen und direkte Interviews –, die Italien in den 1950er Jahren verließen, um in der Bergbau- und Stahlindustrie Nordeuropas Arbeit zu suchen. Diese Ebene wird verbunden mit einer Reflexion über die Migrationspolitik der letzten Jahre, angeführt von einem Chor zweier Figuren aus der Zukunft, von den wichtigsten politischen Reden und Gründungsakten der EU bis hin zur letzten Rede des abtretenden Kommissionspräsidenten Juncker zur Lage der Union, die ein Europa widerspiegelt, in dem finanzielle und wirtschaftliche Interessen die einzigen Gründe sind, warum die Menschen nicht mehr von internen Kriegen bedroht sind.
Eine dritte grundlegende Ebene, die den Rahmen der Geschichte darstellt und den Text als Science-Fiction einordnet, erzählt von einer dystopischen Zukunft, in der ein Mega-Raumfahrtunternehmen (dem die zwei Frauen aus der Zukunft angehören) die letzten Überlebenden einer verwüsteten Erde an Bord eines Raumschiffs genommen hat, um eine letzte Migration zu einem neuen Planeten zu beginnen.
Das Stück ist fünfsprachig geschrieben: Während die italienischen Stahlarbeiter Französisch oder Luxemburgisch sprechen, was den (Fremd-) Sprachen ihrer neuen Heimat, Luxemburg oder Lothringen, entspricht, und höchstens manchmal einen Satz auf Italienisch einwenden, werden die politischen Diskurse von Jean-Claude Juncker oder Ursula von der Leyen im Text und auf der Bühne in Originalsprache wiedergegeben.
Der Frauenchor wiederum ist durch ein poetisch überhöhtes Italienisch/Französisch charakterisiert.

Ian De Toffoli

Das Stück, inszeniert von der italienischen Theatergruppe ErosAntEros, wurde auf der Bühne von sechs Schauspieler*innen aus drei Ländern (Frankreich, Italien und Luxemburg) in fünf Sprachen gespielt.

RICCARDO

Pas un jour où on ne racontait pas, dans la rubrique des faits divers dans les journaux, qu'il y avait encore eu une attaque au couteau. Que cela avait sûrement été un Italien. Que c'était toujours les Italiens, ils sont agressifs, ils ont le sang chaud, ils n'ont aucune maîtrise de soi. Ou qu'il y eu encore un viol et que les viols c'était un crime auquel les Italiens étaient particulièrement enclins.

LUIGINO

Que nous étions tous des descendants de bandits et d'assassins. Que nous avions transporté dans ce pays les passions anarchiques et les pratiques cruelles de nos ancêtres. Que nous étions un fléau. Un jour j'ai lu un article de journal qui finissait par ces mots : Nos propres assassins sont des hommes de sentiments et de noblesse comparés aux Italiens.

ANGELO

Dans mon quartier, où les enfants des Italiens, du moins au début, étaient dans la même école que les enfants luxembourgeois, on entendait souvent cette chanson que les têtes de fromage chantaient parfois, le soir, quand ils sortaient ivres du café du coin, et que déjà leurs enfants, imitant les pères, chantaient sur le chemin de l'école :

TOUS

Houeren Italiener / Schäiss an den Eemer / Schäiss en net ze voll / Soss kriss d'ë Protokoll![1]

ANGELO

On se demandait parfois …

LUIGINO

… si on n'avait pas la lèpre ou que sais-je.

[1] Sale italien, chie dans un seau, ne le remplis pas trop haut, t'auras une contravention!

FEMME DU FUTUR 1 L'esportazione di migliaia di italiani in questa regione non li protesse in alcun modo da tutti gli insulti che l'immaginazione poté inventare.

[...]

FEMME DU FUTUR 2 Il y a eu un sentiment d'effondrement de la solidarité européenne.

FEMME DU FUTUR 1 La femme qui présida l'ensemble de commissaires tenta en vain de calmer les esprits.

URSULA VON DER LEYEN Wir wollen Multilateralismus, wir wollen fairen Handel, wir stehen für eine regelbasierte Ordnung, weil wir wissen, dass es für uns alle das Beste ist. Wir gehen den europäischen Weg. Als Europäerinnen und Europäer müssen wir aber geschlossen auftreten. Denn nur, wenn wir untereinander eins sind, kann niemand einen Keil zwischen uns treiben.

FEMME DU FUTUR 2 A ces grandes paroles suivit avant tout une grande inaction.

FEMME DU FUTUR 1 Elle essaya un dernier tour rhétorique, le tour qu'on sortait à chaque fois que les populations s'exaspéraient.

FEMME DU FUTUR 2 Le fameux : nous sommes tous logés à la même enseigne.

URSULA VON DER LEYEN Der demografische Wandel, die Globalisierung der Weltwirtschaft, die rasante Digitalisierung unserer Arbeitswelt und natürlich der Klimawandel. Keine dieser Meta-Entwicklungen ist neu, sie wurden von der Wissenschaft lange vorausgesagt. Das Neue ist, dass wir heute als Bürgerinnen und Bürger Europas – egal, in welchem Land wir wohnen – die Auswirkungen konkret erleben und spüren. Ob es die finnischen Weizenbauern, die durch die Dürre

betroffen sind, oder ob es die tödliche Hitzewelle in Frankreich ist: Wir spüren den Klimawandel ganz konkret.

FEMME DU FUTUR 2 Mais malgré ses paroles conciliantes et compréhensives, la présidente n'entreprit aucun changement radical.

FEMME DU FUTUR 1 Aucune tentative de décroissance.

FEMME DU FUTUR 2 Elle subsidia davantage les grandes entreprises d'énergie.

FEMME DU FUTUR 1 C'est le marché qui l'exige, disait-elle.

FEMME DU FUTUR 2 Encouragea l'export et l'import entre l'Union européenne et les autres continents.

FEMME DU FUTUR 1 Avant tout la vente d'armes.

FEMME DU FUTUR 2 Et de gadgets électroniques.

FEMME DU FUTUR 1 Il y eut des avertissements, des signes avant-coureurs que quelque chose était en train de se casser.

FEMME DU FUTUR 2 Que l'horizon vacillait.

FEMME DU FUTUR 1 Que sous les villes, sous la terre, ça grondait.

FEMME DU FUTUR 2 Mais on continua à croire que la croissance allait tout régler. Qu'aussi longtemps que la production n'était pas interrompue, on pouvait encore s'en sortir.

FEMME DU FUTUR 1 Et puis un jour, la nature se déchaîna.

Eine Koproduktion des Campania Teatro Festival, Ravenna Festival, Teatro della Tosse Genova und des Théâtre national de Luxembourg.

Fünf Fragen an Ian De Toffoli

1. Sie schreiben auf Deutsch, Französisch und Luxemburgisch. Gibt es auch Stücke, die mit mehreren Sprachen arbeiten, oder wechseln Sie von Stück zu Stück?

Ich mache beides. Ich arbeite textintern mehrsprachig, aber ich schreibe auch Stücke in wechselnden Sprachen. *Staycation*, das letzte Stück, das beim Drei Masken Verlag erschienen ist, habe ich auf Deutsch geschrieben. Andere Stücke von mir gibt es beim Drei Masken Verlag aber in deutscher Übersetzung aus dem Französischen.

2. Wann verwenden Sie welche Sprache(n) und warum?

Als Luxemburger habe ich in Paris studiert und promoviert. Ich bin ein frankophoner Autor, der sich aber auch anderer Sprachen bedient. Das heißt, Französisch ist meine Hauptschreibsprache, die Sprache, in der ich, statistisch gesehen, am meisten schreibe, Stücke, aber auch wissenschaftliche Aufsätze, Zeitungsartikel usw. Es kommt aber vor, dass ich Auftragswerke in anderen Sprachen annehme. 2014 habe ich für die Theaterkompagnie Teatr Enjòlit aus Barcelona ein textintern mehrsprachiges Stück geschrieben, mit dem Titel *99%*, auf Englisch, Luxemburgisch, Französisch, das von einem internationalen mehrsprachigen Team auf die Bühne gebracht wurde. Das bereits erwähnte Stück *Staycation* war ein Auftrag des deutschsprachigen Theaters Kasemattentheater aus Luxemburg. Dennoch fühle ich mich in der französischen Sprache am meisten zuhause.

3. Haben Sie einen persönlichen Bezug zu Mehrsprachigkeit?

Erstens stamme ich aus Luxemburg, wo man von klein auf dreisprachig aufwächst, mit Luxemburgisch, Deutsch und Französisch. Später lernt man dann natürlich noch Englisch. Und zweitens stammt mein Vater aus Italien, ich verbringe jedes Jahr viel Zeit in Italien bei meiner Familie und spreche die Sprache auch. Im Sommer 2021 fand auf dem Campania Teatro Festival in Neapel die Premiere eines Stückes statt, das ich für die italienische Theatertruppe ErosAntEros aus Ravenna geschrieben habe, *Confini*, über die Auswanderung aus Italien in den 1950er Jahren und die italienischen Minenarbeiter in der Grande Region Saarland-Lorraine-Luxemburg. Das Stück ist fünfsprachig, weil es eine Evidenz war, beim Schreiben, dass die Geschichte der italienischen Minenarbeiter im Norden Europas auch eine Geschichte der Sprachwechsel und Sprachbarrieren ist.

4. Haben Sie weitere Projekte in Arbeit, in denen mehrere Sprachen verwendet werden?

Ich arbeite zurzeit an einem Text, der vom „Project Pipelines“ der European Theatre Convention ausgeht, in dem ich die Macht der großen Ölkonzerne und deren wirtschaftliche Folgen auf europäischer politischer Ebene untersuche. Als ich mit dem Schreiben angefangen habe, wurde mir schnell klar, dass sich so eine dokumentarische Arbeit höchstwahrscheinlich mehrerer Sprachen bedienen muss, um den internationalen Kontext besser einfangen zu können.

5. Was macht einen mehrsprachigen Text für Sie interessant?

Interessant sind vor allem das Zusammenspiel der Sprachen, Sprachkonflikte, Missverständnisse, Kommunikationsschwierigkeiten, Fremddarstellungen, Austauschprozesse, Interkulturalität, aber auch Sprachpolitik, Texte, die soziolinguistische Realitäten auf dem Theater abbilden und thematisieren und durch Mehrsprachigkeit eine politische Dimension haben.

Über Ian De Toffoli

Ian De Toffoli, geboren 1981 in Luxemburg als Sohn einer italienisch-luxemburgischen Familie, ist Schriftsteller, Dramatiker und Literaturwissenschaftler. Er ist Autor von Theaterstücken, die in mehreren europäischen Ländern aufgeführt, veröffentlicht und übersetzt wurden (Drei Masken Verlag, Editoria & Spettacolo, Ekdoseis Nissos), außerdem hat er eine Doktorarbeit und zahlreiche wissenschaftliche Artikel und literarische Beiträge für internationale Zeitschriften verfasst. Er schreibt in mehreren Sprachen, hauptsächlich aber auf Französisch.
Ian De Toffoli war Hausautor am Théâtre national du Luxembourg (2012), Hausgast am Literarischen Colloquium Berlin (Herbst 2018) und nahm an einem Projekt-Inkubator des Conseil international du Théâtre francophone in der Schweiz teil (Mai 2019). Seit der Spielzeit 2021/22 ist er Associate Artist an den Théâtres de la Ville de Luxembourg.
Er hat mit Regisseur*innen wie Florent Siaud, Mikaël Serre, Moritz Schönecker, Jean Boillot, Alexandra Tobelhaim, Myriam Muller, Davide Sacco, Sophie Langevin, Anne Simon und Thierry Mousset zusammengearbeitet.

GEORGIA DOLL

Foto: privat

GEORGIA DOLL

vorgestellt von Henning Bochert

Georgia Doll schreibt auf Französisch und Deutsch. Sie übersetzt ihre eigenen Texte in die jeweils andere Sprache. Darüber hinaus enthalten ihre Stücke weitere Sprachen. Wir betrachten hier besonders die Titel *Das blaue Gold/L'or bleu* (2010/11) und *Stranger* (2014).

In *Das blaue Gold/L'or bleu* bleiben Josef und Samanta, Rucksacktouristen in einem nicht näher bezeichneten Land, mit Motorschaden liegen. Sie treffen auf den Teenager Osama, der allein auf der Obstplantage seines Vaters lebt. Die Europäer nehmen seine Einladung an, während sie selbst ihre Beziehung offenbar noch finden müssen. Fern von zu Hause finden sie heraus, dass sie unterschiedliche Interessen haben. Dann verkündet Osama, er müsse fort, spricht von einer Explosion und von Tod. Plötzlich wird deutlich, dass zwischen Osama und den beiden Reisenden Abgründe liegen und Josef und Samanta nicht im Entferntesten verstehen, in welche Zusammenhänge sie geraten sind.

Gleich die erste Szene reißt Referenzen zu Kolonialismus, zu Exotismus, zu Eurozentrismus, aber auch zu Genderfragen, Chauvinismus, zu stereotypischen Zuschreibungen und Ansichten auf, die die thematischen Markierungen für die Handlung setzen. Das Stück hat eine Hauptsprache, Deutsch bzw. Französisch, in die aufgrund der Handlung der Figuren in einem anderssprachigen Land wiederholt Passagen auf Englisch und Arabisch eingeflochten sind. Außerdem wird Sprache an sich im Stück und zwischen den Figuren thematisiert.

auftritt osama

osama	[1] كم هذه جميل ان تزورونى
josef / samanta	oh mein gott
sie legen die hände vor die augen weil das licht so hell ist und sie blendet	
osama	[2] اخيرا ضيوف- منذ زمن طويل لم ياتي احد
josef / samanta	we don't understand … sorry … no arabian …
[…]	
josef	this is samanta und i am
samanta	i am sam and this is my good friend
josef	joe loewe nice to meet you
osama	my name is osama like obama only with an s
sie schütteln sich die hände	
josef	dein guter freund so nennst du mich
samanta	bist du doch oder mein freund mein guter
josef	so hast du ihm das nicht gesagt
osama	ach so ihr seid deutsche mein englisch ist nämlich furchtbar

[1] wie schön dass ihr mich besuchen kommt

[2] endlich gäste hier ist schon so lange kein mensch vorbeigekommen

Die arabischen Passagen wurden von Mohammad Al-Masalme übersetzt und von Djamal Saadi überarbeitet. Deutsche Übersetzungen der arabischsprachigen Texte fügt Doll durchweg als Fußnoten zur freien Verwendung in Inszenierungen bei.
Die Verwendung unterschiedlicher Sprachen erfolgt nach der dramaturgischen Notwendigkeit der Figuren und Orte. Englisch wird von den Figuren als Lingua franca lebensecht etwas ungenau oder falsch verwendet. Die Orte der Handlung werden in Das *blaue Gold* von Josef und Samanta (Zweitname: Maria) unterschiedlich wahrgenommen: Paradiesisch von Josef (der zweite Teil des Stücks heißt *Out of Eden*) und unwirtlich von Samanta, die umso mehr weg will, als sie schwanger ist. Dass beide nicht die geringste Ahnung haben, wo hinein sie dort geraten sind, wird spätestens in der kulminierenden Schlussszene deutlich, in der sich auch die Sprachmischung noch einmal verdichtet.

osama *halblaut*	sag nichts sam kämpf gegen alle deine instinkte und schweig
samanta sieht hinter ihn und dann wieder nach vorne sie hebt langsam ihre hände in die luft	
auftritt soldat, bewaffnet, er filzt sie auf waffen	
soldat	[3] جواز السفر
osama gibt ihm seinen pass	
soldat macht eine kopfbewegung richtung samanta	
osama	[4] بنت عمي من اسرائيل لا تتكلم العربية
soldat zu samanta	your name
samanta	samanta maria wolf wolf like the animal
fletscht die zähne	
soldat	are you humanitarian which organisation
samanta	nbc world press
zeigt von weitem eine plastifizierte karte	
soldat	what are you doing here at this time
samanta	sind sie deutsch
pause	
soldat	do you have another identification
samanta	ziemlich weit weg von zuhause was
osama *zu samanta*	[5] اعطي الجندي جوازك اختي وتوقفي عن الكلام
soldat	i need to see your passport now
samanta	habt ihr ein verbot deutsch zu reden in diesem land oder habt ihr auf dieser mission eure muttersprache verlernt
osama *zu soldat*	[6] عندها فم مثل شلال الماء
soldat	[7] اخرسي for the last time i need to ask you for your passport
samanta	sie kommen mir irgendwie –
osama *laut*	[8] هذه الفتاة فعلا بلهاء ... لا أعرف إلى متى سأتحملها
soldat	[9] اخرسي

[3] pass

[4] meine kusine sie ist zu besuch aus israel sie spricht kein arabisch

[5] gib dem soldaten deinen pass schwester und hör auf zu reden

[6] sie hat einen mund wie ein wasserfall

[7] halts maul

[8] dieses mädchen ist wirklich debil … ich weiß nicht wie lange ich sie noch ertrage

[9] halts maul

Die zentralen Themen in Dolls Stücken – Fremdheit sowohl an Orten als auch in unvertrauten und unsicheren Situationen, auch mit sich selbst – zeigen sich auch hier. Das Publikum wird mit den Sprachen ebenso konfrontiert wie die Figuren, einerseits bleibt vieles unverständlich, andererseits ist die Sprache Gegenstand der Auseinandersetzung, eher Element der Trennung als Mittel der Verständigung. Explizit heißt es in einer Anmerkung zum späteren Stück *Stranger*:
„Das Stück thematisiert nicht nur die Fremdheit des Europäers auf dem afrikanischen Kontinent, sondern auch die seiner Bewohner."
Sprachlich ist *Stranger*, das zuerst auf Französisch geschrieben wurde, anders gelagert als *Das blaue Gold*. Eine Anmerkung macht sogleich klar:
„Es liegt eine französische Fassung des Textes vor. Das Stück spielt in Togo. Insofern ist mit der deutschen Fassung wie mit einer Übersetzung aus dem Französischen umzugehen."
In *Stranger* ist Maurice Franzose, das Stück wurde auf Französisch geschrieben, jedoch sagt er über sich selbst:

MAURICE	Eigentlich bin ich Elsässer.
MAX	Da steht es: Franzose.
MAURICE	Ich bin trotzdem Elsässer.
	Ich komme aus Kaysersberg.
	Ein verlorenes Kaff.
	Aber die Geburtsstadt von Albert Schweitzer.
MAX	Was ist deine Muttersprache?
MAURICE	Elsässerdytsch.
	Das ist ein alemannischer Dialekt.
	Jetzt sprechen ihn fast nur noch die Alten.
	Die Amtssprache im Dorf ist Deutsch.
	Ansonsten Französisch.

Der Ort der Handlung von *Stranger* ist Togo. Das Land hat eine deutsch-französische Kolonialgeschichte, so dass die Fremdheiten und Fremdeinflüsse recht gleichmäßig verteilt, um nicht zu sagen verwischt sind. Verschiedene Sprachen werden also nicht verwendet, um die Fremdheit einer Figur gegen die anderen zu zeigen, sondern das Thema Fremdheit wohnt allen Figuren inne, und die unterschiedlichen Sprachen sind nur eines von mehreren Zeichen dafür.

Fünf Fragen an Georgia Doll

1. Wieso verwenden Sie in Ihren Stücken mehrere Sprachen?
Ich schreibe auf Deutsch und Französisch. Mein erstes Theaterstück *Le pays sombre* schrieb ich auf Französisch. Danach ging ich nach Berlin, so begann meine zweisprachige Theaterarbeit. Die Sprache entscheidet sich je nach Kontext, der geplanten Inszenierung oder durch das Thema. In den meisten Fällen übersetze ich das Stück in die jeweils andere Sprache. Die wesentlichen Übersetzungsprozesse finden zwischen den beiden Textversionen statt. So kommt das Thema der Übersetzung und der Vermittlung, des Verstehens und Nichtverstehens auch oft zwischen den Figuren zur Sprache.

2. Haben Sie einen persönlichen Bezug zu Mehrsprachigkeit?
Die Mehrsprachigkeit ist nicht in meiner Biografie verankert. Ich war schon immer in der Sprache mehr zu Hause als an den Orten. Nach Frankreich bin ich als junge Erwachsene gegangen, und Französisch wurde dann schnell zu meiner „Wahlsprache", auch im Schreiben. Ich glaube, Schreiben heißt ohnehin, Sprache permanent neu zu entdecken, zu erfinden. Wenn man die Landessprache wechselt, wird dieser Prozess nur besonders sichtbar.

3. Welche Funktion haben diese Sprachen in ihren Texten?
Verschiedene. *Stranger* erzählt die Geschichte von Maurice, einem elsässischen Berufsblogger, der nach Togo reist, um sich dort seiner eigenen Fremdheit auszusetzen. Englisch taucht beim Grenzübertritt nach Ghana auf und verweist natürlich auch auf die postkolonialen Kräfteverhältnisse in der Region. Später sagt Maurice den einzigen Satz in Éwé, den er gelernt hat. Dadurch wird deutlich, wie schwierig es für ihn ist, seine eigene Sprache und Denkweise zu verlassen. Ansonsten sprechen die Figuren Deutsch. Ich habe viel mit kulturellen Verweisen gespielt, die auf die deutsche und französische Kolonialgewalt hinweisen. Ich hätte überhaupt nicht das Know-how gehabt, die togoische Seite der Geschichte zu beleuchten. Bestenfalls geht es um eine Begegnung. Die französische Fassung des Stücks ist für mich das „Original", weil Französisch die Amtssprache in Togo ist. Für *Stranger* habe ich mich während meiner Aufenthalte in Togo und danach viel dokumentiert, wollte gezielt mit dem kulturellen und politischen Kontext umgehen.

Die verschiedenen Sprachen (Arabisch, Englisch) in *Das blaue Gold* verweisen auf die geopolitischen Spannungen in der Region. In der zweiten Hälfte wird Osamas Vater durch eine Explosion getötet. Osama und Samanta werden von einem NATO-Soldaten angehalten, als sie versuchen, den Leichnam zu beerdigen. So erscheint das Englische zu Beginn als die Sprache der internationalen Verständigung, am Ende verweist es auf Gewaltkontexte. Das Arabische markiert zunächst das „Unverständliche" der Kultur, die Samanta und Josef mit ihrem touristischen Blick bereisen. Später ist es die Sprache der Trauer, in der sich Osama an seinen toten Vater richtet.

4. Wie gehen Sie mit der Frage der Verständlichkeit bzw. Verständlichmachung um?

In der Printausgabe steht die deutsche Übersetzung der arabischen Passagen. Auf der Bühne muss entschieden werden, wie man damit umgeht. Man kann natürlich übertiteln, aber es ist nicht unbedingt notwendig. Im *Blauen Gold* geht es genau darum, dass die Figuren sich nicht verstehen bzw. missverstehen sollen. In meiner Inszenierung habe ich damit gespielt, d. h. nur mehrsprachige Zuschauer*innen konnten den gesamten Text verstehen. Nur bei der Szene, in der Osama Abschied von seinem Vater nimmt, war mir wichtig, dass der Inhalt verstanden wird, und da es sich um einen intimen Moment handelte, wollte ich nicht übertiteln. Die Zuschauer*innen haben vor der Aufführung kleine Briefe bekommen, in welchen der Text und die Übersetzung standen.

5. Haben Sie weitere Projekte in Arbeit, in denen mehrere Sprachen verwendet werden?

Ich arbeite an einem Roman in französischer Sprache. Er spielt im Österreich der Achtzigerjahre und erzählt die Geschichte zweier Kinder, die in einer autoritären Großkommune aufwachsen, in der Kunst zur Religion erklärt wurde. Deshalb tauchen im Text immer wieder deutsche Wörter auf, vor allem dann, wenn es sich um ideologische Begriffe handelt, sozusagen das „Neusprech" der Sekte. Während des Schreibens ist mir wieder deutlich geworden, wie komplex die sogenannte „Muttersprache" ist. Sie setzt sich oft bereits aus mehreren Sprachen zusammen, dazu kommen Slangs, Dialekte, Geheimsprachen und so weiter.

Über Georgia Doll

Georgia Doll, *1980 in Wien, studierte Deutsche Sprache und Literatur mit Schwerpunkt Theater an der Universität Hamburg, Theaterwissenschaften an der Université Toulouse le Mirail, Theaterregie und Dramaturgie an der Université Paris X Nanterre sowie Szenisches Schreiben an der Universität der Künste in Berlin. Sie lebt in Südfrankreich, wo sie mit ihrem Kulturverein Les Passagers du Mardi arbeitet. Sie inszeniert ihre Theaterstücke, arbeitet kunstpädagogisch mit Erwachsenen, Kindern und Jugendlichen, macht partizipative Kunstprojekte und Schreibworkshops, auch in internationalen Kontexten (Bulgarien, Frankreich, Togo, Tunesien). Zurzeit arbeitet sie an ihrem ersten Roman und bereitet einen Artistic PhD an der Université Aix-Marseille zum Thema „Schreiben zwischen den Sprachen“ vor. *(Quelle: Georgia Doll)*

ANNA GRUSKOVÁ

Foto: privat

Anna Grusková

vorgestellt von Barbora Schnelle

Durch ihre Kindheit in der Tschechoslowakei ist Anna Grusková in einem zweisprachigen Kosmos großgeworden. In ihrem sehr persönlichen Stück *Komůrky* (dt. *Die Kämmerchen*) tauchen wir in diese Welt der selbstverständlichen Vermischung beider Sprachen ein, die durch die bilinguale Familienkonstellation verstärkt wurde. Code-Switchen ereignet sich mitten im Satz, denn es ist klar, dass beide Parteien beide Sprachen verstehen. Die Tschechoslowakei war ein zweisprachiges politisches Projekt, das nach dem ersten Weltkrieg einen neuen Staat entstehen ließ – mit zwei Sprachgebieten, die gleichgestellt werden sollten. So versuchte man z. B., im staatlichen Fernsehen mal tschechische, mal slowakische Filme zu zeigen, und die Fernsehansager*innen wechselten sich durchaus gleichberechtigt in beiden Sprachen ab. Man verstand die andere Sprache durch ihre Präsenz im öffentlichen Diskurs. Es wurde angenommen, dass beide Sprachen so ähnlich sind und deswegen sofort verstanden werden. Nach der Trennung von Tschechien und Slowakei im Zuge der nationalistischen Bewegungen im Jahre 1992 stellte man aber bald fest, dass die Zweisprachigkeit in der Bevölkerung zurückging. Kinder, die nach dieser Zeit geboren wurden, verstehen die andere Sprache kaum noch, es ist für sie lediglich eine weitere slawische Sprache, die durch die gemeinsame Sprachfamilie vertraut ist.

In Gruskovás Stück *Komůrky* (dt. *Kämmerchen*), einem familiären Vergangenheitsbewältigungsstück über Liebe, Gewalt und Zwangsneurosen, gerahmt durch die politische Situation in der totalitären Tschechoslowakei, wechselt die Autorin die Perspektive zwischen Szenen aus der sozialistischen Vergangenheit (die Handlung spielt in einer Plattenbauwohnung) und der Gegenwart, als die gealterte Heldin bereits eine bekannte Schauspielerin ist und ihr Vater ihr in der Garderobe einen Besuch abstattet. Gleich am Anfang des Stücks steigen wir unmittelbar in den tschechoslowakischen Kosmos ein. In den Repliken der Mutter (Matka) vermischen sich Tschechisch und Slowakisch wie selbstverständlich mitten im Satz, der Vater (Otec) dagegen spricht ausschließlich Tschechisch:

MATKA Ahoj, tak už som doma.
OTEC No to vidím.
MATKA Jak se máte, všetko v poriadku?
OTEC V pořádku. Jak jsi přijela?
MATKA Hovorila som ti, že prídem vlakom …
OTEC Vlakem?
MATKA Vlakem. Prečo?

Otec přijde k matce a uhodí ji.

OTEC Vlakem, ty lhářko prolhaná! Já jsem dobře viděl, kdo tě přivez!
MATKA To bol kolega! Nechcela som ti to hovoriť, aby si nerobil scény!
OTEC Abych já nedělal scény? Ty se nestydíš, ty couro! Já moc dobře vím, co je za těma tvejma služebníma cestama, za těma tvejma novejma šatama z Tuzexu! Že prej tě povýšili! Že prej študuješ! Taháš se s cizíma chlapama, tak to je!
MATKA Ja ti zakazujem, aby si ma urážal!
OTEC A ty mě můžeš urážet? Ty jo?
MATKA Ty surovec! Ty sadista jeden!

Matka vezme do ruky nůž.

MATKA Čo si o sebe myslíš? Čo mám s tebou za život? Sedíš tu v kuchyni, lepíš si lietadielka jako malej kluk a ľutuješ sa! Iný mužský se umějí postarat o rodinu, jezdí k moři, mají chaty, chodí so svojimi ženami tancovať! Myslíš si, že ma to teší? Stále len upratovať a variť? Koho by to bavilo? No dobre, vyhodili ťa od letectva, ale aj iných vyhodili a nelepia. Život sa neskončil a já tu s tebou nedokážem donekonečna sedieť a plakať!
OTEC Nikdo nechce, abys mě litovala, ale máš děti, tak se budeš chovat jako normální matka nebo půjdeš z domu!
MATKA Čo je to normální matka? Kto to určuje? Ty?

Fünf Fragen an Anna Grusková

1) Du bist in der Tschechoslowakei in einem tschechisch-slowakischen Umfeld aufgewachsen. Welche Rolle haben beide Sprachen für dich gespielt?

Ich bin das Kind eines Tschechen und einer Slowakin, daher sind die Sprachen meiner Eltern für mich ganz selbstverständlich. Wir wohnten in Pilsen, besuchten meinen slowakischen Großvater, meine Großmutter und meine Tanten nur einmal im Jahr, meine Mutter wechselte allmählich zum lustigen slowakisierten Tschechisch, so dass ich nicht viel Kontakt mit dem Slowakischen hatte – mit Ausnahme einiger Kinderbücher, die ich gerne las. Ich war schon immer ein großer Bewunderer der Mehrsprachigkeit. Meine Eltern schickten mich in der dritten Klasse bewusst in eine Schule mit erweitertem Fremdsprachenunterricht. Mein Respekt vor Fremdsprachen hängt sicherlich mit dem Stacheldraht zusammen, der uns umgab, und ich sah Sprachen als Fluchtwege in andere Kulturen und die unzugängliche große Welt.

Ich habe einen slowakischen Mann geheiratet, den ich in Prag kennengelernt habe, und er wollte in der Slowakei leben. Ich habe das sogar als Rückkehr zu meiner Muttersprache begrüßt. Erst als ich in die Slowakei kam, stellte ich fest, dass ich die Sprache nicht richtig beherrschte, also sprach ich anfangs Tschechisch. Ich hielt es jedoch für eine Ehrensache, mein Slowakisch zu verbessern, und mit der Zeit lernte ich es so gut, dass ich Texte bearbeiten konnte. Nach etwa 15 Jahren begann ich, selbständig Slowakisch zu sprechen und zu schreiben.

2) In deinem Stück *Komůrky* (dt. *Kämmerchen*) kombinierst du Tschechisch und Slowakisch – zu welchem Zweck?

Ich wollte Szenen aus meiner Kindheit im Zeichen der Normalisierung darstellen, und dazu gehörten sowohl das tschechische als auch das slowakische Leben, auf öffentlicher wie auch auf privater Ebene. Und das ging nicht nur mir so. In der ehemaligen Tschechoslowakei gab es viele tschechisch-slowakische Ehen, auch in den damaligen tschechoslowakischen politischen Eliten waren Slowaken vertreten. Sogar an der Spitze der Staatspartei stand Gustáv Husák, ein intelligenter slowakischer Jurist mit der heroischen Aura eines politischen Häftlings aus den 1950er Jahren, die aber durch die Kollaboration mit den Besatzern aus dem Jahr 1968 allmählich überschattet wurde.

3) Wie ist das Verhältnis zwischen dem Tschechischen und Slowakischen heute? Gibt es den engen Austausch weiterhin, oder ist diese besondere Beziehung der beiden Sprachen seit der Teilung der zwei Länder im Januar 1993 verloren gegangen?

Die enge Beziehung zu beiden Sprachen besteht nur noch bei den älteren Generationen. Slowakische Autor*innen müssen ins Tschechische übersetzt werden, um gelesen zu werden. Das Gegenteil ist noch nicht der Fall, aber das wird sich wahrscheinlich ändern. Die Zweisprachigkeit hat sich als sehr angenehm und bereichernd erwiesen, vor allem für viele Slowaken und Slowakinnen, für die die tschechische Sprache überhaupt kein Hindernis darstellte, ganz im Gegenteil. In diesem Sinne waren die tschechisch-slowakischen Beziehungen ein wenig asymmetrisch. In Wahrheit war diese Annäherung der beiden Sprachen jedoch das Ergebnis des politischen Projekts, das die Gründung der Tschechoslowakei zweifellos darstellte.

4) Du hast dich auch mit der Geschichte des Theaters in Österreich-Ungarn befasst, das als Land ein mehrsprachiges Konglomerat war. Wie wurde dort aus deiner Sicht mit den verschiedenen Sprachen umgegangen und wie hat sich das im Theater niedergeschlagen?

Österreich-Ungarn hatte seine nationalen Probleme, die schließlich zu seinem Untergang führten, aber sein beträchtlicher Einfluss auf die kulturelle Entwicklung in allen Teilen des ursprünglichen Reiches mit über 50 Millionen Einwohnern ist noch heute spürbar. Wien war das natürliche Zentrum und zog, wie alle Hauptstädte, die führenden Intellektuellen und Künstler*innen aus dem gesamten Gebiet an. Die Menschen, die nach und nach die Amtssprache Deutsch übernahmen, bereicherten diese auch mit ihren charakteristischen Einflüssen, die sie aus verschiedenen Teilen der Monarchie mitbrachten. Sprache transportiert immer bestimmte kulturelle Inhalte. So entstanden nicht nur Ödön von Horváths originelle Theaterstücke, sondern zum Beispiel auch die Musik von Gustav Mahler und die Sprachspieltheorien von Ludwig Wittgenstein, von dem unter anderem der berühmte Satz „Die Grenzen meiner Sprache bedeuten die Grenzen meiner Welt“ stammt.

5) Du bist eine sehr vielseitige Künstlerin – in letzter Zeit liegt dein Fokus auf der Arbeit als Dokumentarfilmemacherin. Das Thema Sprache spielt in deinen Filmen eine große Rolle, wie zum Beispiel in *Smutné jazyky* (dt. *Traurige Sprachen*, 2018) über die verschwindenden Sprachen der Karpatendeutschen. Was fasziniert dich an der Beziehung von Mensch und Sprache?

Im postfaktischen Zeitalter erleben wir eine massive Abwertung der Sprache, nicht nur in den postkommunistischen Ländern, wo die Sprache absichtlich instrumentalisiert wurde, um falsche ideologische kulturelle Rahmenbedingungen zu schaffen. Die Manipulation der Gesellschaft kommt ohne die Manipulation der Sprache nicht aus. Die falsche Sprache kann sogar tödlich sein. Wenn Karpaten- oder Sudetendeutsche nach dem Zweiten Weltkrieg ihre Muttersprache sprachen, riskierten sie Gewalt und sogar den Tod. Aus Gründen, die wir bis zu einem gewissen Grad nachvollziehen können, die aber kaum zu rechtfertigen sind, wurde das Prinzip der Kollektivschuld auf sie angewandt.

Ich hielt es für wichtig, einen Film über diese Ungerechtigkeiten zu drehen, die seit Jahren vertuscht werden. Heute, wo die wortschatzreichen und einzigartigen deutschen Dialekte aussterben, kommt es kaum jemandem in den Sinn, dass auch sie zum immateriellen slowakischen Kulturerbe gehören – schließlich sind sie durch die gegenseitige Beeinflussung der deutschen, ungarischen und slowakischen Bewohner auf dem Gebiet der heutigen Slowakei entstanden.

Die Großmutter meines Mannes brachte mich zu den Karpatendeutschen. Das Erste, was mir an ihr auffiel, war ihre eigentümliche slowakische Sprache. Sie hatte einen Slowaken geheiratet, weshalb sie nach dem Krieg nicht vertrieben werden konnte. Sie bemühte sich, Slowakisch zu sprechen, aber sie hatte einen deutschen Akzent und benutzte oft deutsche Wörter im Zusammenhang mit dem Kochen – Begriffe, die sie als junges Mädchen in ihrer deutschen Familie gelernt hatte. Das Kochen war nicht Teil des öffentlichen Lebens, was ihr ein wenig Freiheit gab. Durch deutsche Wörter wie „rajbat“ (abgeleitet vom „reiben“), „dunstovat“ (vom „dünsten“) und dergleichen blieb sie zumindest ein wenig in Kontakt mit ihren Angehörigen, die ihren Besitz und das Land, in dem ihre Vorfahren viele hundert Jahre lang gelebt hatten, unter äußerst dramatischen Umständen verlassen mussten.

Über Anna Grusková

Anna Grusková ist eine tschechisch-slowakische Film-, Theater- und Rundfunkautorin und -regisseurin, Kuratorin und Publizistin. Sie hat eine Reihe von nationalen und internationalen künstlerischen Projekten geleitet wie *Amerika, Nevesty* (dt. *Bräute*), *Sarkofágy a bankomaty* (dt. *Sarkophage und Bankomaten*) und *Teatrálny svet* 1839–1939 (dt. *Theaterwelt* 1839–1939) und war an anderen als Autorin beteiligt (*Donaudrama, Chance '89*). Ihr Theaterstück *Rabínka* (dt. *Die Rabbinerin*) wurde 2012 am Slowakischen Nationaltheater inszeniert.
Als Regisseurin und Drehbuchautorin hat sie die Dokumentarfilme *Rabínka* (dt. *Die Rabbinerin*, 2012) und *Návrat do horiaceho domu* (dt. *Rückkehr in das brennende Haus*, 2014) über die Heldinnen des Zweiten Weltkriegs Gisi Fleischmann und Haviva Reick gedreht. Im Jahr 2015 gründete sie die Produktionsfirma Reminiscences. In Koproduktion mit RTVS produzierte und inszenierte sie einem Dokumentarfilm über die Schriftstellerin und Kriegsberichterstatterin Irena Brežná mit dem Titel *Profesionálna cudzinka* (dt. *Professionelle Ausländerin*, 2016), über die karpatho-deutsche Minderheit in der Sowjetunion, *Smutné jazyky* (dt. *Traurige Sprachen*, 2018), und über die verschwendeten Talente des tschechisch-slowakischen Theaters, *Život za divadlo* (dt. *Das Leben für Theater*, 2020).
Derzeit arbeitet sie an einem Film mit dem Titel *Žena novej doby* (dt. *Die Frau der neuen Zeit*) über die vergessene Pionierin der Frauendemokratie Dr. Alžbeta Gwerková Göllnerová.
Für ihre Arbeiten erhielt sie mehrere Preise wie z. B. 2006 den zweiten Preis beim Wettbewerb Dráma na Slovensku (dt. Drama in der Slowakei) für ihr Stück *Rabínka* (dt. *Die Rabbinerin*) und 2013 den zweiten Preis beim Konstantin-Treplev-Preis in Brünn für ihr Stück *Komůrky* (dt. *Die Kämmerchen*).

MARIUS IVAŠKEVIČIUS

Foto: privat

Marius Ivaškevičius

vorgestellt von Lydia Nagel

Die auf Litauisch und Russisch geschriebenen Stücke von Marius Ivaškevičius zeichnen sich durch eine weitgehend gleichgewichtete Verwendung beider Sprachen aus. Sein 2001 geschriebenes Stück *MALыŠ* spielt schon im Titel mit beiden Sprachen: ein russisches Wort, von dem nur ein einziger kyrillischer Buchstabe bleibt. In dem Stück sprechen die russischen Figuren in der Regel Russisch und die litauischen Litauisch, wie gleich zu Beginn des Stücks, in der ersten und zweiten Szene, deutlich wird:

1 paveikslas

Rusija. Tolima Sibiro gyvenvietė. Apie 1928 metus. Nastia stovi prie lango ir žiūri į lietų. Monologas skirtas jos penkerių metų sūnui Lioniai.

NASTIA

Дождь. На улице такой дождь. Значит, ты говоришь, все рисовали дом, а ты забор. А что надо было рисовать? А? Дом? Зачем же ты тогда рисовал забор? Что? Нет, но если задание было рисовать дом, а ты рисовал забор... Как это за забором дом? Как это не видно дома? А зачем же ты его рисовал за забором? Чего не сказали? Всем сказали, а тебе – нет? И что это было – сплошной забор? Хоть солнышко в углу – нет? Кусочек неба? Тоже нет? Один забор? Значит, ты нарисовал три вертикальные линии. А требовался дом.

2 paveikslas

Lietuva. 1941- ųjų birželis. Tėvui liepta per valandą susikrauti daiktus, jis išvežamas į Sibirą.

TĖVAS — *(besikraudamas daiktus aptinka susikrimtusią ir apsiverkusią dukterį, nors krimstis ir liūdėti, jo manymu, nėra priežasties)* Iš kur tas vanduo ausyje?

SILVIJA — Ašaros.

TĖVAS — Klausiu, iš kur tas vanduo?

SILVIJA — Ašaros.

TĖVAS — Ausyje?

SILVIJA — Verkiau.

TĖVAS — Verkei, o ausyje kažkodėl vanduo.

SILVIJA — Gulėjau ir verkiau.

TĖVAS — Vanduo, Silvija. Tu gulėjai, verkei, o ausyje kažkodėl vanduo.

SILVIJA — Gulėjau, verkiau ir galvojau, tėti…

TĖVAS — Ausyje vanduo, ir tu galvojai, kad jie išveža mane po velnių, kur surastų man kokį galą, ir tu galėsi vaikščioti prisipylusį į ausį vandens. Nėra tokios vietos, Silvija…

SILVIJA — Tai ne vanduo.

TĖVAS — Tu galvojai, kad tavo tėvas ruošiasi mirti ir prisipylei į ausį vandens. Bet tavo tėvas tik pasiima kelis daiktus, nes jis ruošiasi grįžti. Aš pasiėmiau tik kelis daiktus *(rodo, kiek nedaug jis pasiėmė)*. Pažiūrėk, kiek nedaug aš pasiėmiau.

SILVIJA — Tu nedaug pasiėmei.

TĖVAS — Jie manė, kad surinksiu visą mūsų turtą, bet aš imu tik kelis… Jie pripylė tau į ausį vandens, manė, kad viską paimsiu. Matai, kaip greitai aš grįšiu.

SILVIJA — Tu per mažai pasiėmei.

TĖVAS — Nespės nuvežti, o aš jau rodysiu, kad nieko nepaėmiau. Viskas liko. Aš būsiu priverstas grįžti.

SILVIJA — Tai ne vanduo.

TĖVAS — Jie sakys, o, jis nieko nepaėmė. Tegu sau grįžta.

In *Masara*, einem Stück über den Krieg im Donbass, erfolgen Sprachwechsel innerhalb des Dialogs und auch innerhalb einer Replik, unabhängig von der Hauptsprache der Figuren, wie der folgende Ausschnitt eines Gesprächs zwischen Mutter (Motina), Vater (Tėvas), Tochter (Duktė) und Sohn (Sūnus) zeigt:

MOTINA	В Москву ему захотелось. Да ты бы там и ходил до сих пор младшим научным сотрудником. Только, что седой.
TĖVAS	Ne, jūs nesuprantat.
MOTINA	Nesuprantam. Ты думаешь, мне не больно на это смотреть? Я мать.
TĖVAS	Tu supranti, kad jeigu karas ... Тут один самолет сбили. А если – по серьезному?
MOTINA	Если по серьезному – это все на воздух взлетит. Радиоактивный пепел – как этот сказал...
TĖVAS	Ты на дочь посмотри – а не телевизор. Что они с ней сделали.
MOTINA	Я вижу.
TĖVAS	Видишь ты ...
MOTINA	Так надо в полицию звонить, а не в Москву. Выдумал.
TĖVAS	Что твоя полиция - ходить за ней будут, охрану приставят?
MOTINA	Найдут хотя бы ...
TĖVAS	И что? Новые не найдутся?
MASARA	*(iš salės)* Ką jūs darot? Nu klausykit, ką jūs čia ... Viešpatie ...
SŪNUS	Aš tai tikrai niekur nevažiuosiu.
MOTINA	Niekas niekur nevažiuos ...
TĖVAS	*(Sūnui)* При чем здесь ты? Вообще...
SŪNUS	Aš tik sakau ...
TĖVAS	Я, я, я. Я и мои педерасты...
MOTINA	Боже мой, что ты несешь?
SŪNUS	Aišku. Снимаем маски.
MOTINA	Ты понимаешь, что это твой сын? Или вообще уже...
SŪNUS	Tupinistas.
TĖVAS	Что?

SŪNUS	Ничего.
DUKTĖ	Tėti, baik!
TĖVAS	Что ты сказал?
SŪNUS	Ну убей. Убей. Все равно я повешусь.
MOTINA	Боже мой, может хватит уже!
TĖVAS	Ты на нее посмотри – на сестру свою – как ей жить теперь с этим?
DUKTĖ	Aš nusiplausiu.
TĖVAS	Ką tu nusiplausi?
DUKTĖ	Nusišveis.
TĖVAS	Mes rusai. Mums ant veidų parašyta – ką tu čia nusiplausi? Смоет она …

Fünf Fragen an Marius Ivaškevičius

1. **Warum verwenden Sie in Ihren Stücken mehrere Sprachen?**
2. **Wie setzen Sie diese Sprachen ein, welche Funktion haben diese Sprachen in Ihren Texten?**

Bisher habe ich zweimal aus verschiedenen, allerdings auch ähnlichen Gründen ein zweisprachiges Stück geschrieben. Mein erstes zweisprachiges Stück *MALыŠ* ist aus dem Jahr 2001, damals konnte das litauische Publikum aufgrund der sowjetischen Vergangenheit noch zu hundert Prozent Russisch. Mit dieser Sprachkompetenz wollte ich spielen und die russischen Figuren Russisch sprechen lassen und die litauischen Litauisch. Außerdem wollte ich mit der Unmöglichkeit, sich zu verständigen, spielen, da die Figuren aus verschiedenen Zeiten stammen.
Masara, das zweite Stück, in dem zwei Sprachen gesprochen werden, habe ich für den ungarischen Regisseur Árpád Schilling über den Krieg im Donbass geschrieben. Wir haben mit einem internationalen Ensemble gearbeitet – das war der eine Grund. Der zweite war, dass ich über die Sprache die Zugehörigkeit der Figuren zu einer der beiden Konfliktparteien markieren wollte.

3. Haben Sie einen persönlichen Bezug zu Mehrsprachigkeit?
Ich würde mich nicht als bilingual bezeichnen, obwohl interessanterweise die erste Sprache, die ich als Kind gesprochen habe, Russisch war. Meine Mutter ist Belarusin, geboren wurde sie weit im Norden Russlands und aufgewachsen ist sie in Vilnius in einem russischsprachigen Umfeld. Als ich geboren wurde, war Russisch für sie immer noch die vorherrschende Sprache, die sie dann natürlich auch mit mir gesprochen hat. Aber das war nur in meinen ersten Lebensjahren so. Dann bin ich sehr schnell zu Litauisch gewechselt und habe das Russische langsam vergessen. Erst viele Jahre später bin ich zu dieser Sprache zurückgekehrt.

4. Was macht einen mehrsprachigen Text für Sie interessant?
Jede Sprache ist wie ein eigenständiges Instrument und mit zwei oder drei Instrumenten gleichzeitig zu spielen, ist auf jeden Fall interessant. Aber dieses Spiel sollte begründet sein, sowohl für einen selbst als auch für das Publikum sollte klar werden, warum mehrsprachig gearbeitet wird.

5. Haben Sie weitere Projekte in Arbeit, in denen mehrere Sprachen verwendet werden?
Gegenwärtig habe ich keinen mehrsprachigen Text in Arbeit, aber wenn es das Thema oder die Umstände erfordern, werde ich natürlich auch wieder mehrere Sprachen in meinen Texten verwenden.

Über Marius Ivaškevičius

Marius Ivaškevičius, geboren 1973 in Molėtai, ist einer der prominentesten litauischen Dramatiker und Prosaautoren seiner Generation. Er arbeitet auch als Drehbuchautor und Regisseur von Dokumentar- und Kurzfilmen. Seine Stücke werden im In- und Ausland inszeniert und wurden vielfach ausgezeichnet, unter anderem erhielt er viermal den Preis für das beste litauische Stück (2002, 2004, 2011, 2015) und 2017 den russischen Theaterpreis *Goldene Maske* für das beste Stück. Er arbeitete mit Regisseuren wie Kirill Serebrennikov, Rimas Tuminas, Oskaras Koršunovas, Mindaugas Karbauskis, Árpád Schilling und Aleksandar Popovski zusammen.

TETJANA KYZENKO

Foto: Myroslawa Choroschun

Tetjana Kyzenko

vorgestellt von Lydia Nagel

Die meisten der oft stark dokumentarisch geprägten Stücke von Tetjana Kyzenko arbeiten mit mehreren Sprachen. Durch die aktuelle Sprachsituation in der Ukraine, wo der überwiegende Teil der Bevölkerung zumindest passiv sowohl Ukrainisch als auch Russisch beherrscht und wo sich mit dem sogenannten Surschyk eine lebendige Mischsprache herausgebildet hat, erübrigt sich eine Translation, häufige Sprachwechsel sind für die meisten Menschen ein selbstverständlicher Teil des Alltags.

In ihrem 2014 verfassten und 2016 am Theater Magdeburg uraufgeführten Stück *Die Frauen und der Scharfschütze* setzt Tetjana Kyzenko die verschiedenen Sprachen auch zur Figurencharakterisierung ein. Gleich zu Beginn des Stücks werden Russisch und Ukrainisch verwendet, zugleich wird die im ukrainischen Kontext stark diskutierte Sprachenfrage thematisiert, als zwei Kämpfer aus dem Donbass in eine ukranischsprachige Führung durch das Nationale Kunstmuseum in Kiew geraten:

Зал 1

МАРИНА

Доброго дня. У фонді Національного художнього музею України зберігається понад 40 000 творів мистецтва, на даний момент 600 з них включено до діючої експозиції. Всі ці речі мають високу художню, культурну та історичну цінність. Сьогодні мова йтиме про найвидатніші твори з фонду НХМУ: наша екскурсія має назву «Перлини музею».
В даному контексті цілком природно почати з робіт Тетяни Нилівни Яблонської – Берегині та совісті українського живопису: чесної, прямодушної, вимогливої до себе та інших людини. Як сказав Анрі Матіс, художник – це той, хто створив хоча б один знак. Тетяна Нилівна написала кілька знакових для свого часу речей: одною них є картина «Юність». Ця робота подібна до японських мініатюр хокку: на полотно перенесена немов підглянута у природи подія, цінна сама по собі – як знак безсмертного життя, вічності.

Появляются Мамай и Ополченец.

МАМАЙ Здравствуйте. А здесь экскурсия, да? Мы, кажется, опоздали.

МАРИНА Приєднуйтеся до нас, будь ласка, але не заважайте іншим.

МАМАЙ Что она сказала?

ОПОЛЧЕНЕЦ Чтоб ты не мешал.

Марина делает вид, что не слышит.

МАРИНА Зверніть увагу на кольори: органічні, нематеріальні, щільні й глибокі. Вони, з одного боку, вторять в унісон решті деталей картини, а з іншого – висловлюють щось своєю власною, особливою мовою. Колір передає духовну субстанцію робіт Яблонської та є головним їхнім компонентом.

МАМАЙ

Ополченцу, тихо Слушай, ты что-то понимаешь?

ОПОЛЧЕНЕЦ Я все понимаю.

МАМАЙ Так ты же из Донец...

ОПОЛЧЕНЕЦ Заткнись.

МАРИНА Тетяна Нилівна, хоч народилася в Смоленську, більшу частину провела в Україні і з трепетом ставилася до місцевих традицій, культури. І на своїх поминках навіть попросила виконати українську пісню – «Там, де Ятрань круто в'ється»...

PENITA.opera, ein dokumentarisches Opernprojekt, hatte 2019 Premiere. Vier Frauen, die nach Musikinstrumenten benannt sind, erzählen von ihrem ruhigen, stabilen Leben im „Sanatorium“. Jede hat ihre eigene Geschichte, aber alle vier haben etwas gemeinsam, was sie hierher geführt hat – Mord. Das Sanatorium entpuppt sich als Straflager, die Frauen als zu lebenslänglicher Haft Verurteilte. Den Rest ihres Lebens müssen sie im Lager verbringen. Der Text basiert auf Interviews mit zu lebenslänglicher Haft verurteilten Frauen, die jeweils ihre eigene Sprache sprechen:

Віолончель – 62 роки, тюремний стаж – 38 років (4 судимість),
говорить російською [spricht Russisch]
Альт – темпераментна асирійка, 40 років, 2 судимість,
говорить українською [spricht Ukrainisch]
Хороша Скрипка (ХС) – найнесміливіша з ув'язнених, 37 років, 1 судимість,
говорить українською [spricht Ukrainisch]
Погана Скрипка (ПС) – палець до роту не клади, 39 років, 2 судимість,
говорить суржиком [spricht Surschyk]

СЦЕНА 2. ДОЗВІЛЛЯ

ХОРОША СКРИПКА
Книги беремо в бібліотеці...
Читала Па́оло Коельо –
«Алхіміка», «Заїр».
І не пам'ятаю чий – «Перехрестя»,
"План твоєї душі"...
Беру такі, аби можна
було посидіти, подумати.

АЛЬТ
Я східними танцями займаюсь,
виступаю.
Зірка!
костюми стараюся
кожен раз нові,
і виглядати,
щоб всі попадали!

ВІОЛОНЧЕЛЬ
В зимний сад хожу: цветовод-любитель. Фикусы люблю:
старые, большие – разрослись на весь сад.
Обнимаюсь с ними, разговариваю.

АЛЬТ
Тіки трохи нудно.

ПОГАНА СКРИПКА
Однообразно.

ВІОЛОНЧЕЛЬ
А у замдиректора в кабинете
такой рододендрон красивый...

ПОГАНА СКРИПКА
Дався тобі той рододендрон!..

ХОРОША СКРИПКА
(до Альта)
Лишилося три тижні,
три тижні...
А тобі?

ПОГАНА СКРИПКА Чи є така питка – примусити чекати?
ВІОЛОНЧЕЛЬ Разве нас уже не пытают?
ПОГАНА СКРИПКА Треба каратать врємя.
ХОРОША СКРИПКА Хочете розповім про принца?..
ПОГАНА СКРИПКА Спасіба. Але хочеться чогось паживєє.
Бере гітару, сідає.
ПОГАНА СКРИПКА Пісня пра древнєгречєску героїню Медею, що допомогла своєму любімаму здобути Золотеє Руно!
(пояснює товаркам) То така валшебна бараняча шкура.

Fünf Fragen an Tetjana Kyzenko

1. Warum verwenden Sie in Ihren Stücken mehrere Sprachen?
Ich schreibe vor allem Texte über die Ukraine und in erster Linie für ein ukrainisches Publikum. Hier sind drei Sprachen sehr weit verbreitet: Russisch, Ukrainisch und Surschyk, eine Mischsprache aus Russisch und Ukrainisch, die sehr wandelbar ist. Diese Sprachen verwende ich für die Figurenrede in meinen Stücken.

2. Wie setzen Sie diese Sprachen ein, welche Funktion haben diese Sprachen in Ihren Texten?
In der Regel verwende ich in meinen Stücken mehrere Sprachen, um die Besonderheiten der lokalen Sprachsituation wiederzugeben. In Einzelfällen auch als Markierung der Staatsangehörigkeit einer Figur oder der Zugehörigkeit zu einem politischen Lager.

3. Haben Sie einen persönlichen Bezug zu Mehrsprachigkeit?
Ich bin in einer russischsprachigen Familie aufgewachsen. Als ich dreizehn Jahre alt war, wurde mein Vater, der beim Militär war, in den Donbass versetzt. Dort habe ich eine russischsprachige Schule besucht, in der aber auch Ukrainisch unterrichtet wurde. Ich hätte den Unterricht nicht besuchen müssen, habe es aber glücklicherweise getan. Meine Familie ist in der Ukraine geblieben und ohne Ukrainischkenntnisse wäre es hier schwierig geworden. Die meisten Fächer an der Universität wurden auf Ukrainisch unterrichtet. Später wurde Ukrainisch zu meiner Arbeitssprache: Zuerst habe ich Artikel auf Ukrainisch geschrieben, jetzt auch Drehbücher und Dramentexte.

4. Was macht einen mehrsprachigen Text für Sie interessant?
Die Verwendung mehrerer Sprachen bereichert einen Text, er ist dadurch näher am Leben und den zeitgenössischen Realien. Da ich überwiegend dokumentarisch arbeite, ist mir das extrem wichtig.

5. Haben Sie weitere Projekte in Arbeit, in denen mehrere Sprachen verwendet werden?
Im Prinzip sind alle meine Stücke mehrsprachig. Gerade habe ich ein neues Opernlibretto beendet, wo die Figuren Russisch und Ukrainisch, teilweise Surschyk sprechen. Hier zeigt die Sprache die jeweilige Herkunft an: Sie kommen entweder aus einem ukrainischen Dorf oder aus einem Dorf am Ural.

Über Tetjana Kyzenko

Tetjana Kyzenko, geboren 1977 in Tschuhujew, war Preisträgerin der *Woche der zeitgenössischen Dramatik* und des Dramenwettbewerbs *Drama.UA* sowie Teilnehmerin des Festivals *Ljubimowka* (Moskau 2014), ihre Stücke wurden im Rahmen verschiedener Wettbewerbe mehrfach nominiert und ausgezeichnet, als szenische Lesungen präsentiert sowie im In- und Ausland inszeniert. Sie war Teilnehmerin der Festivals *SPECIFIC* (Brno 2014) und *Wilder Osten. Ereignis Ukraine* (Magdeburg 2016) sowie Kuratorin der Projekte *Dokument!*, *Drama der Freiheit* und *Im Visier. Zeitgenössische Dramatik* (Charkiw). Autorin und Kuratorin des soziokünstlerischen Projekts *Lebenslänglich wichtig* (2018-2019).

MARGHERITA LAERA

Foto: privat

MARGHERITA LAERA

vorgestellt von Henning Bochert

Margherita Laera lehrt an der University of Kent im Vereinigten Königreich. Sie spezialisiert sich auf Übersetzung und Adaption für die Bühne und zeitgenössisches, europäisches Theater mit Schwerpunkt auf Italien.
In ihrem Buch *Theatre & Translation*, das sich unter anderem mit Mehrsprachigkeit befasst, engagiert sie sich für eine Ethik des Theaterübersetzens. Den Originalitätsanspruch der Übersetzer*innen, für die Branche ein entscheidender Gewinn und eine Ermächtigung, leitet Laera zunächst noch einmal her, betrachtet ihn aber kritisch: Übersetzende – wie überhaupt Theatermacher*innen – sprechen ja für andere und in deren Namen. Wo sie aus ihrer Arbeit enorme Ermächtigung erfahren, ergibt sich daraus auch Laeras Appell an die Übersetzenden: Da der Ausgangstext schon mit Verlust ersetzt werden muss, müssen sie sich ihrer Verantwortung der Repräsentation dieser anderen Gedanken und Absichten bewusst sein und respektvoll und einfühlsam vorgehen.
Während diese missverständliche Transparenz die Translation noch weiter verkompliziert und betont, dass Kommunikation selten ein geschmeidiger Prozess ist, ist es umso wichtiger, dass wir nicht vergessen, dass […] Translation ein ethischer Imperativ bleibt.
Sie stellt die entscheidende Frage:
Wie können wir also Translation praktizieren? Und wie können wir sie auf faire Weise praktizieren?
Bei der Veranstaltung von Drama Panorama zu Mehrsprachigkeit im Theater am 4.10.2021 kam die Frage auf, inwiefern die institutionalisierten Arbeitsabläufe in deutschsprachigen öffentlichen, städtischen Theatern für eine Beteiligung von Übersetzerinnen und Übersetzern am Probenprozess und also am Entstehen einer auf die jeweilige Produktion zugeschnittenen Textfassung ungeeignet sind. Hierzu schreibt sie in ihrem Buch:
*Ein Großteil der westlichen Theatermacher*innen ist sich einig, dass eine Theaterübersetzung am besten im Kontext der Proben produziert wird (indem ein Text jedes Mal neu übersetzt und die Fassung auf eine bestimmte Inszenierung hin maßgeschneidert wird) und, sofern das nicht möglich ist, es dienlich ist, Übersetzerinnen der Ausgangskultur einzuladen. Das ist allerdings nicht immer der Fall; viele Gruppen in Europa verlassen sich auf bereits bestehende Übersetzungen und passen lediglich kleine Aspekte des Textes an, wenn sie damit durchkommen und Verlage oder Erbengemeinschaften nicht einschreiten.*

Das führt Laera zur nächsten zentralen Frage:
Wie kann Translation also linguistische und kulturelle Unterschiede transportieren?
Dazu untersucht Laera aktuell das Prinzip der „foreignization“ (etwa: Fremdmachen) von Lawrence Venuti. Dieses folgt dem Postulat Friedrich Schleiermachers, die Übersetzung habe sich an den Ausgangstext anzunähern, um die besonderen und dem Deutschen (bzw., bei Laera, Englischen) fremden, sogar fremdartigen Eigenheiten in der Übersetzung sichtbar zu machen. Laera und Venuti versuchen hiermit auch explizit, der Dominanz der Zielsprache über die Ausgangssprache – ein Machtverhältnis – entgegenzuwirken. Beide entwickeln dafür geeignete Techniken, u. a. indem sie die Texte weniger bzw. auf andere Weise „flüssig“ machen. Hier können Übersetzerinnen und Übersetzer durchaus sprachbildend wirken und traditionelle, hegemoniale Muster der Zielsprache brechen oder sogar nachhaltig verändern. In ihrem Forschungsprojekt *Translating Theatre* (www.translatingtheatre.com) hat Laera praktisch erprobt, wie das aussehen könnte.
Interessant ist auch ihre strukturelle Überlegung, mit der sie die Auswahl von für das jeweilige Zielpublikum „geeigneten“ Stücken in Frage stellt, die dann für (mögliche) Produktionen übersetzt werden. Sie wünscht sich entschieden mehr Offenheit für Ungewohntes, Neues, Fremdes.
Ihr Bezug auf eine im Vereinigten Königreich übliche Haltung, dass Fremdes sich zu assimilieren habe, um akzeptiert zu werden, gilt so auch für deutschsprachige Bühnen. Obwohl die Theater in England keine öffentlichen Institutionen sind wie in Deutschland, fordert sie im Verhältnis zur öffentlichen Gesellschaft:
Ein auf Assimilation setzendes Theater, per definitionem isoliert und selbstbezogen, trägt möglicherweise zur Verbreitung irreführender Vorstellungen von Migration und kulturellen Unterschieden bei und verfestigt damit Ungleichheiten und den Ausschluss der sowieso schon Schlechtversorgten und Marginalisierten in unseren Gesellschaften. Ein exotisierendes Theater, welches das Fremde als „Anderes“ darstellt, schließt ebenfalls mehr aus als ein.
– und verfolgt damit eine sehr engagierte Theater- und Translationsanschauung.
Um die vorherrschenden Haltungen gegenüber kulturell Fremdem –

Assimilierung und Exotisierung – zu überwinden und für mehr Gastfreundlichkeit in ihrer Kultur zu sorgen, erwägt sie beispielhaft die beiden Prinzipien Kosmopolitismus und Kreolisierung. Dem Gedanken von Jacques Derrida zu Kosmopolitismus folgend, könnte doch, so Laeras Argumentation, das Theater Ort der Gastfreundschaft und Zufluchtsstätte für Künstlerinnen und Künstler aus aller Welt und ihre Geschichten sein. Kreolisierung wiederum beschreibt insofern ein subversives Konzept, als dass es sich explizit gegen die Vorstellung nationalkultureller Hegemonie wendet und auf deren Auflösung durch Verschmelzung unterschiedlicher kultureller Herkünfte und Einflüsse setzt. Ein Mangel an Übersetzungen aus Sprachen (zumindest ins Englische), die in der Bevölkerung häufig gesprochen werden, könne, so Laera, geradezu als Diskriminierung gegenüber den Sprecher*innen dieser Sprachen interpretiert werden. Das Buch schließt mit einem Plädoyer für mehr Übersetzungen, die für mehr Reichtum und Vielfalt an Geschichten abseits der normativen Narrative und eines konformen Theaters sorgen und auf diesem Weg für mehr kulturelle und also soziale Gerechtigkeit, nicht zuletzt auch über Sprachmittlung für weite Teile eines Publikums, denen der Zugang zum Theater aktuell – auch, aber nicht nur, auf sprachlicher Ebene – verwehrt ist.
(Alle Zitate aus: Laera, Margherita, Theatre & Translation, RED GLOBE PRESS, 2020, ISBN 978-1-137-61161-1; Übersetzung: Henning Bochert)

Fünf Fragen an Margherita Laera

1. Haben Sie einen persönlichen Bezug zu Mehrsprachigkeit?
Ja, ich bin in einer einsprachigen italienischen Familie in Mailand aufgewachsen. Schon als Kind lernte ich die linguistischen Unterschiede, Akzente und Dialekte innerhalb Italiens schätzen und lieben. Mit 15 sprach ich fließend Englisch. In der Oberschule lernte ich zunächst Latein und Altgriechisch und begriff, dass Grammatik, Syntax, kulturspezifische Konzepte und die Feinheiten der Übersetzung ein Leben lang unendliche Anziehungskraft auf mich ausüben würden. Des Weiteren habe ich Französisch, Spanisch, Neugriechisch und Deutsch sowie Literatur in Mailand studiert, danach Theater und Komparatistik in Frankreich und England.

2. Was sind die Vorteile eines mehrsprachig geschriebenen Textes?
Mehrsprachige Stücke schaffen auf der Bühne ein genaueres Bild der Welt als einsprachige und stellen wichtige Inklusions-/Exklusionswirkungen

her, die unser Alltagsleben abbilden, wo wir von Sprachen umgeben sind, die wir nicht zur Gänze verstehen. In London, wo ich lebe, werden Hunderte von Sprachen gesprochen. Wieso sollte also das Theater nur auf Englisch stattfinden? Ich halte es für immens wichtig, die Diversität unserer Gesellschaft darzustellen, und als Zuschauerin genieße ich die Konfrontation mit Sprachen, die ich nicht verstehe.

3. Hatten Sie als Übersetzerin Erfahrung mit den Herausforderungen mehrsprachiger Theaterstücke?

Die Herausforderung, die mehrsprachigen Aspekte eines Stücks in der Übersetzung zu erhalten, variiert von Text zu Text, eine einheitliche Lösung gibt es nicht. Vor kurzem habe ich ein (vorwiegend) italienisches Stück ins (vorwiegend) Englische übersetzt, das auch weite Teile maurizischen Kreols enthielt. Da sich das Stück um Sprach(in)kompetenz und ihre entscheidende Rolle in der Konstruktion von Identität dreht, wurde die Übersetzung ins Englische und die Unfähigkeit unserer Besetzung, mit Code-Switchen zu arbeiten, noch komplizierter, da es schwieriger wurde zu erkennen, was tatsächlich falsche Aussprache der Schauspieler*innen war und was von der Figur falsch gesprochen werden sollte. Meine aktuellen akademischen Forschungen zielen darauf ab, Methoden für die Ausbildung zukünftiger, flexibel mehrsprachiger Schauspieler*innen zu formulieren.

4. Wie gehen Sie mit der Frage der Verständlichkeit bzw. Verständlichmachung um?

Die Verständlichkeit des Theatertextes wird überbewertet. Die Verständlichkeit sollte der Inszenierung überlassen werden, so dass Regie und Ensemble die Verantwortung übernehmen, jene Teile im Stück, die von einem Großteil des Publikums nicht verstanden werden, verständlich zu machen. Eine weitere Option ist immer, die Unverständlichkeit zu bewahren. Das Publikum darf sich auch mal unwohl fühlen.

5. Welche Projekte planen Sie derzeit, in denen mehrere Sprachen verwendet werden?

Ich plane ein interdisziplinäres, kollaboratives Projekt mit Theater- und Sozialwissenschaftler*innen, die zusammen mit Theatermacher*innen erforschen, wie Mehrsprachigkeit auf dem europäischen Kontinent und im Vereinigten Königreich auf die Bühne gebracht wird; dabei soll Sprachvielfalt als Instrument für mehr soziale Gerechtigkeit in der britischen Gesellschaft wirken.

Um ein wirklich diverses und inklusives Europa zu gestalten, müssen Identitäten dringend neu verhandelt werden, um Marginalisierungsparadigmen, die aus dem Leugnen von real existierender Migration entstehen, zu überwinden.
Als Expert*innengruppe an den Schnittstellen von Sprache, Migration, Ideologie, Körper und Darstellung schlagen die beteiligten Wissenschaftler*innen und ihre künstlerischen Partner*innen vor, die Geschichten, Praktiken und Ausbildungsbedingungen mehrsprachigen Theaters zu erforschen und so kollektive, kulturelle Demut in der britischen Gesellschaft zu fördern und zu erproben. Wie kann mehrsprachiges Theater eine aktive Rolle beim Aufbau einer radikal inklusiven Gesellschaft spielen?

Über Margherita Laera

Sie hat Literatur, Komparatistik und Theater-/Performancewissenschaften in Milan, Paris und London studiert.
Zusammen mit Prof. Paul Allain leitet sie das European Theatre Research Network, eine Partnerinitiative dreier Universitäten zur Erforschung in Theater und Darstellungspraktiken im modernen und zeitgenössischen Europa.
Sie ist die Autorin von *Theatre & Translation* (Red Globe Press, 2019) und *Reaching Athens: Community, Democracy and Other Mythologies in Adaptations of Greek Tragedy* (Peter Lang, 2013) sowie Herausgeberin von *Theatre and Adaptation: Return, Rewrite, Repeat* (Methuen, 2014). Außerdem hat sie zusammen mit Bojana Janković einen Fremdenführer für das Londoner Theater mit dem Titel *London: Brexit Stage Left* (Cue Press, 2019) geschrieben. Außerdem arbeitet sie als professionelle Kunstjournalistin und Theaterübersetzerin.
Sie hat Texte von Jean-Luc Lagarce, Athol Fugard, Bola Agbaje, Peter Greenaway und Mohamed Kacimi aus dem Französischen und Englischen ins Italienische sowie Stücke von Francesca Garolla, Davide Carnevali und Stefano Massini aus dem Italienischen ins Englische übersetzt.
Das von Creative Europe geförderte Projekt Fabulamundi hat sie mit einer Studie zu Wirksamkeit und Analyse des Projekts betraut, daraus ist das Fabulamundi-Workbook entstanden, das nun kostenfrei im Internet verfügbar ist: https://www.fabulamundi.eu/en/fabulamundi-workbook/, und sich mit zeitgenössischem Schreiben fürs Theater und Theaterübersetzungskulturen in Europa befasst.

YADE YASEMIN ÖNDER

Foto: Alena Schmick

YADE YASEMIN ÖNDER

vorgestellt von Henning Bochert

Gleich das erste Theaterstück der deutschen Autorin Yade Yasemin Önder, *Kartonage*, wurde 2017 zu den Autorentheatertagen am Deutschen Theater Berlin eingeladen und am Burgtheater gespielt. Ihr zweites Stück, *Bu sözler bizim – Die Worte gehören* uns, erzählt die Geschichte des Mädchens Lale (19) und ihrem Bruder Lilo (12). Yade Önder spricht selbst kein Türkisch, hat sich aber in diesem Stück mit dem Thema Sprache und Freiheit intensiv und auf sehr imaginative Weise beschäftigt.

Lale spricht die Sprache ihrer Mutter nicht, obwohl die so wichtig ist, denn die Mutter ist Schriftstellerin. Sie hat als Journalistin in der Türkei gearbeitet, darf jetzt jedoch nicht mehr schreiben. Dass sie es aber doch heimlich tut, treibt ihren Mann regelmäßig an den Rand des Wahnsinns, denn er hält es für zu gefährlich.

PAPA jetzt hörst du mit dem schreiben auf
dieses risiko diese gefahr
das nehmen wir nicht mehr in kauf

In ihrem Stück stellt die Autorin diese Situation mit einer schönen Theatermetapher dar, in der die Wörter, die deutschen und die türkischen, in Form von Buchstaben gefährlich auf die beiden herabregnen.

LILO was macht denn papa da
LALE streiten was sonst
LILO nein jetzt schau doch mal
das ist doch mamas block
sind doch all ihre notizen und-
LALE der reißt ja alle blätter aus *Pause*.

und dann macht er das fenster auf
und schmeißt die ganzen blätter raus
und macht das fenster wieder zu *Pause*.
und durch die lüfte segeln sachte
wie in zeitlupe die seiten

und wir glotzen wie zwei autos
in die weiten dieser nacht
sehen die blätter langsam schweben
sich plötzlich gar nicht mehr bewegen
als hätte wer auf pause gedrückt *Pause*.
wir schauen uns an
dass das nicht sein kann
schreit lilo dann
[...] so schrill dass alle buchstaben und punkte
kommata und klammern
verrutschen und hinunterfallen
jeder satz von mama
jedes wort
zerschellt nacheinander vor uns auf dem boden
hier und da und dort

LILO achtung hier

Stürzt ein T direkt vor den beiden auf den Boden.

Die Mutter verschwindet, und die beiden Kinder finden ihre Aufzeichnungen auf dem Speicher. Mit dem unversehens zum Leben erwachten Sofa fliegen die beiden über eine himmelhohe Mauer nach Osten über Europa und ein Meer aus Worten und Buchstaben hinweg.
Die Autorin spielt auf jeder Gestaltungsebene mit dem Text. Sie fügt zum situativ-dialogischen Text zwischen den Figuren eine Erzählerinnenstimme hinzu, die ebenfalls Lale ist. Diese Erzählperspektive ist durch eine andere Schriftart (Serif) markiert als die Dialoge (Non-Serif).

wenn wir draußen sind und spielen
auch im schnee da draußen spielen
ist alles abgeschirmt *Pause*.
nur durch die fenster sieht man dann die beiden
wie (stumme) puppen miteinander streiten

LILO wusstest du lale
es gibt einen buchstaben
den gibt es eigentlich gar nicht

[…] und plötzlich landen dort zwei vögel
und drehen ihre köpfe dann
und schauen uns ganz komisch an

LILO könnt ihr euch mal verziehen
Lilo macht eine Geste und schreckt die Vögel auf.
LALE was hast du denn jetzt schon wieder gesagt

Önder markiert jene Teile im Stück, die in türkischer Sprache gesprochen werden sollen, grün. Sie setzt dem Text eine Anmerkung voran und delegiert so die Zweisprachigkeit eindeutig an die jeweilige Produktion:

Die grün markierten Textstellen sollen auf der Bühne in türkischer Sprache gesprochen werden.

[…]
LILO toll ich hab den namen einer oma
PAPA deiner oma *Pause*.
meiner mutter
LILO ich will den namen aber nicht
PAPA wie möchtest du denn heißen
LALE dann will ich auch einen anderen namen
PAPA wieso willst du denn einen anderen namen plötzlich
LALE nur so
PAPA gefällt dir lale nicht
LILO jetzt geht es schon wieder nur um dich ich will einen anderen namen
dann sagt lilo ich will endlich einen jungennamen – oder so
und papa sagt beruhige dich mein schatz – oder so
und lilo sagt ich will mich aber nicht beruhigen – oder so
und papa sagt lilo ist doch ein wunderschöner name – oder so
und lilo sagt ich hasse diesen namen – oder so
LILO ich will nicht wie eine oma heißen
PAPA du heißt lilo
ende der diskussion

Sind die Buchstaben anfangs eine körperliche Bedrohung, werden sie beim Flug übers Meer (Sz. 6) selbst zu diesem, in dem türkische und deutsche Wörter und Sätze miteinander verschwimmen. Ein Ausschnitt:

oqihfbjenğw**dunervstdasikannauchstummsein**nkoişşoihq**nimmeinfach allesmit**uziehfnqfıvvuiçlnö**auchdiebuchstabenindeneneinefünfdrin hängt**kshfuşbczgzeigmallfmöösdvjksgfevfbkebflsvjpoewüäeföqfäş qlllm**dassindauchbuchstabenja**fjçeifjıwüeçifwpıihefown**dassindaberko mischebuchstaben**qnföqnföqeföçoqiehfnfl85**dassindtürkischebuchsta ben**hjdfiuvhnkoişşoihqougzeqzu**aua**hflwo**aua**efzelale**wasistpassiert**wh foiehfpğyv**ichbinüberdiesesblödedinggestolpert**klfeödhfnjyasshuhf. hfoheıiofjiofjçei**wobistdu**jçeifjıwüeçifwp**auameinfuß**ifwpıihefownuw gefzeıgfqiüfefçüw**ahdabistduja**nföqeföço**wirwerdennichtverstummen diewortesindfreidiewortegehörenuns**äfpäökembhjkehbnmbvfhekmd n**ohwoweinganzersatz**wqzweurpoeşuro**autsch**ezurpo.w**özlogö**nk oişş**washeißtdasdenn**etğjffreiheitqjfpıqjfüwövöviwhvoi**dentragenwir gemeinsamhoch**zfaçıuhpajdpoçkfoejfslnkıdmfnvhzegqbıdhnkoişşewfjb flkınlkfnalfknipeıhwqq**meinfußtutweh**jabflaknfökqnföqnföqeföçoqiehfn flkfövknö.knçljbljğb**kannstduauftreten**udzefghjmhvfuzgjqwio**jaauanein**

Die Farbigkeit, die verschiedenen Schriftarten spiegeln in der Formatierung etwas von der Vielfalt der Textgenres wieder: Erzählerinstimme, rasche Perspektivwechsel, temporeiche, emotionsgeladene Dialoge, Lieder, Gedichte. Diese vielfältigen Mittel wiederum legen die Latte für die Inszenierung der phantastisch-traumhaften Handlung, in der die Grenze zwischen Wirklichkeit und Traum nicht eindeutig gezogen ist.
Aber auch die Erzählperspektiven sind nicht bloß sprachliches und theatralisches Spielelement; vielmehr spiegeln sie das Verhältnis der Figuren zur Sprache wieder: Für Önders Figur Lale ist Sprache ein Hindernis, weil sie eine in ihrem Leben wichtige Sprache nicht versteht. Für die Mutter ist bzw. war Sprache eine Möglichkeit des freien Ausdrucks, ein politisches und poetisches Element. Sein Wert für sie wird umso höher, als ihr der freie, schriftstellerische Ausdruck damit verboten wird. Sie ist zur Untätigkeit verdammt und wird, wie es scheint, depressiv. Wohin sie verschwindet, bleibt unklar. Dafür entwickelt aber die Couch ein Eigenleben, und auch die Vögel verhalten sich verdächtig. Haben sie die Mutter entführt und in der Nacht alle Dinge gestohlen und am Morgen wieder hergezaubert?

Die Zweisprachigkeit teilt das Publikum in zwei Gruppen: eine, die des Türkischen mächtig ist und eine, die kein Türkisch versteht. Wer es nicht versteht, hört lediglich die fremde Sprache und befindet sich in Lales Position, ohne jedoch von der Handlung oder wichtigen Informationen ausgeschlossen zu sein. Dennoch erschließt sich für den anderen Teil in einigen Szenen mehr Inhalt, z. B. die Drastik des Streites zwischen Vater und Sohn Lilo (Sz. 6) oder auch die Figur ihres Bruders Lilo, der häufig Türkisch spricht, besser.

LILO	[…] welcher vater macht denn frühstück
PAPA	lilo
LILO	und putzt ständig durch die wohnung
PAPA	du gehst jetzt sofort in die schule
LILO	und welcher vater ist friseuse
PAPA	ohne frühstück
LILO	lose haare
	kein wunder dass da niemand kommt
PAPA	eşoleşek (frecher Bengel, wörtlich: Sohn eines Esels)
LALE	warum hört ihr mir denn nicht zu
	mama wurde ent-
LILO	da gebe ich dir recht
	wahrscheinlich bin ich der sohn eines esels
PAPA	*schreit* raus
LALE	*schreit* mama wurde entführt

Auf der Suche nach der Mutter, die scheinbar untergetaucht ist und, verkleidet und mit konspirativen Tätigkeiten befasst, vom fliegenden Sofa aus erspäht wird, spricht Lale unversehens doch Türkisch, welches sie seit ihrer Kleinkindzeit vergessen hatte. Die verlorenen Texte der verlorenen Mutter tauchen wieder auf, nun lesbar für alle in türkischer Sprache. Lale liest sie nun auf Türkisch, und Lilo übersetzt auf Deutsch.

LILO ich habe gelernt
die wahrheit kann man nicht mit falschen worten beschreiben
ist das wort zensiert gibt es keine wahrheit
was heißt denn zensiert

LALE egal
mach weiter

LILO ich habe gelernt
dass meine kinder alles sagen was sie denken
die worte meiner kinder sind frei

LALE ich habe gelernt
dass meine kinder alles sagen was sie denken
die worte meiner kinder sind frei

Fünf Fragen an Yade Yasemin Önder

1. Wieso verwenden Sie mehrere Sprachen in Ihren Stücken?
Mit *Bu sözler bizim – Die Worte gehören uns* habe ich zum ersten Mal ein zweisprachiges Theaterstück geschrieben. Es war ein Auftragswerk, und das Theater ging davon aus, dass ich Türkisch spreche. Dies ist jedoch nicht der Fall. Trotzdem oder genau deswegen fand ich es so spannend, mich dem Projekt und dem Thema der Bilingualität anzunehmen, verhandelt mein Theaterstück doch genau dieses Problem, das sich auch in meiner eigenen Biografie wiederfindet. Die Tochter einer binationalen Familie spricht nur (noch) die Sprache des Landes, in dem sie lebt (Deutschland).

2. Welche Funktion haben diese Sprachen in Ihren Texten?
In diesem Theaterstück hat die türkische Sprache dreierlei Funktion. Erstens demonstriert sie eine traumatische Dimension, denn die Protagonistin Lale hat das Sprechen ihrer Muttersprache (Türkisch) aufgrund der politisch motivierten Flucht der Familie aus der Türkei verdrängt. Zweitens versinnbildlicht sie die Sehnsucht nach einem Früher, das es in Lales Welt nicht mehr zu geben scheint. Und die Einschränkungen der Meinungs- und Pressefreiheit in der Türkei, auf deren Folie dieses Theaterstück spielt, wird an Lales wegzensiertem Türkisch auf einer dritten Ebene beleuchtet.

3. Wie hat Sie Ihre mehrsprachige Sozialisierung in Ihrem Schreiben geprägt?

Da ich die Sprache meines Vaters nie richtig gelernt habe, kann ich diese Frage nicht beantworten. Jedoch erlebe ich das Unvermögen, Türkisch zu sprechen, als großen Mangel in meinem Schreiben.

4. Was sind die stilistischen Vorteile eines mehrsprachig geschriebenen Textes?

Die unterschiedlichen Klänge; das Publikum, das meistens nur eine der auf der Bühne gesprochenen Sprachen versteht, wird gezwungen, mit dieser sprachlichen Leerstelle umzugehen; das Gefühl von Fremd- und Vertrautheit wird so konstitutiv.

5. Wie gehen Sie mit der Frage der Verständlichkeit bzw. Verständlichmachung um?

In *Bu sözler bizim – Die Worte gehören uns* fließt das Türkische und das Deutsche nebeneinander her, vermischt sich in manchen Momenten, wechselt sich abrubt ab, überlappt und unterbricht sich. Ich finde es vollkommen okay, dass nicht alles für alle verständlich ist, spiegelt das doch unseren Alltag recht gut wieder.

Über Yade Yasemin Önder

Gebürtig 1985 aus Wiesbaden, studierte Yade Önder Deutsche Literatur-und Sozialwissenschaften an der Humboldt Universität zu Berlin und Literarisches Schreiben am Deutschen Literaturinstitut Leipzig mit Aufenthalt an der Universität der Künste Berlin im Studiengang Szenisches Schreiben.
Ihr erstes Theaterstück *Kartonage* wurde zu den Autorentheatertagen 2017 eingeladen, in diesem Rahmen am Deutschen Theater Berlin uraufgeführt und in den Spielplan des Wiener Burgtheaters aufgenommen. 2018 war sie Gewinnerin des open mike in der Kategorie Prosa, 2019 Preisträgerin des Martha-Saalfeld-Förderpreises. 2020 Nominierung zum Autor*innenpreis des Heidelberger Stückemarkts mit *Bu sözler bizim – Die Worte gehören uns*. *(Quelle: S. Fischer Verlag Theater & Medien)*

MIROSLAVA SVOLIKOVA

Foto: Burgtheater/Reinhard Werner

Miroslava Svolikova

vorgestellt von Barbora Schnelle

In ihren experimentellen Theaterstücken entwirft Miroslava Svolikova sprachgewaltig und sozialkritisch dystopische Welten unserer Zeit. Für ihre Stücke erhielt sie zahlreiche Preise für Dramatik und Literatur, aktuell den Nestroy-Preis 2021 für ihr Stück *RAND*. Beim Heidelberger Stückemarkt 2019 erhielt sie den Nachspielpreis für *Diese Mauer fasst sich selbst zusammen und der Stern hat gesprochen, der Stern hat auch was gesagt*. Das Stück *europa flieht nach europa* eröffnete 2018 die Autorentheatertage am Deutschen Theater Berlin in einer Produktion des Burgtheaters Wien und wurde ausgewählt und eingeladen von den Goethe-Instituten nach New York und Tokio.

Als Mitkuratorin des Dramenwettbewerbs um den Ferdinand-Vaněk-Preis der tschechischen Zeitschrift *Svět a divadlo* habe ich sie 2019 angesprochen, für den Wettbewerb ein Theaterstück zu schreiben, in dem auch Slowakisch, eine Sprache, die sie familiär bedingt beherrscht, vorkommt. Ich habe mich sehr gefreut, als sie dann das Kurzstück *smutná si, sibylka? prečo plačeš? / die welt wird nicht untergehen, sibylle!* eingereicht hat.

Im Stück sitzt eine alte und verwahrloste Sibylle in einem grottenähnlichen Raum auf einem Haufen Zettel und murmelt auf Deutsch ihre düsteren und blutig-poetischen Prophezeiungen vom Weltuntergang vor sich hin. Ihre Notizen, die sie als Wahrsagerin an die Nachgeborenen verfasst hat und die sie jetzt zusammensucht, sind schon halb zerstört. Sie ist ein Teil einer zweisprachigen Welt, wenn sie sagt: „doppelt ist mein wort, es kommt aus meinem doppelten mund“. Die Außenwelt dringt nach und nach auf Slowakisch zu ihr hinein. Das Slowakische findet sich auf Deutsch in den Fußnoten.

Die Autorin schrieb mir dazu: „Der Text in den Fußzeilen ist nicht die deutsche Übersetzung, sondern die Erstfassung, die ich dann auf Slowakisch überschrieben habe. […] Ich wollte die Passagen dann irgendwie nicht rauslöschen, habe sie dann aber zugunsten der besseren Lesbarkeit in Fußnoten gesetzt.“

Tatsächlich sind die leichten semantischen Verschiebungen zwischen dem Slowakischen im Stücktext und dem Deutschen in den Fußnoten spannend und keinesfalls als bloße Übersetzungen zu deuten. Mit den beiden Sprachen wird plötzlich der ganze geschichtlich-historische Komplex der Verflechtung beider Sprachen miteinander in den Text mittransportiert, von der Unterdrückung des Slowakischen in der k. u. k. Monarchie über die Wunden des zweiten Weltkriegs und die darauffolgende Vertreibung der Deutschen bis hin zur Gegenwart, die neue Animositäten mit sich bringt. Sibylle ist hier auch die aus der Zeit Gefallene.

Der folgende Auszug aus dem Stück *smutná si, sibylka? prečo plačeš? / die welt wird nicht untergehen, sibylle!* stammt aus dem brandstifterischen Ende des Textes, in dem die zweisprachige Realität aufgeschlüsselt und Sibylles Wohnungstür aufgebrochen wird.

die tür wird jetzt aufgebrochen.

man hört stimmen im anderen raum.

preboha, tam horí!
haló? je tam niekto?[1]

ein mann und eine frau in einer arbeitsjacke kommen herein. sie löschen das brennende papier.

ťažko sa tam dostať.[2]

sie sehen sibylle und erschrecken.

preboha, pani, ste v poriadku?[3]

sie versuchen, zu sibylle vorzudringen.

ihr werdet geister sein und in unsichtbaren container wohnen, die alles wissen werden über euch. die echte welt wird euch so fremd sein wie das land vor eurer geburt, das ihr nicht kennt.
pustite nas dnu?[4]

1 da brennt es!
hallo? ist da jemand drin?
2 hier kommt man ganz schwer durch.
3 geht es ihnen gut?
4 dürfen wir hinein?

eure probleme werden ausstrahlen und größer werden, nicht nur zwischen euch menschen, nicht nur zwischen euch tieren, nicht mehr nur zwischen euch, zwischen euch und dem planeten, ganzen völkern, das universum klappt sich ein und verschlingt die brut, die ihr seid, das giftige getier, das die erde verätzt!

čo je to za jazyk?

rozumiete nas?[5]

viete, aký je dnes deň, pani?[6]

sibylle lacht.

dann reicht sie den beiden ein blatt papier hin.

[…]

ins telefon.

zanedbané to tu je, a taka zmätená pani. smeti a larvy, hej, to už poznáme. neviem.[7]

telefoniert weiter.

man kann nicht alles haben, man muss auch einmal etwas verlieren. ich bin nicht sibylle umsonst.

hneď niekdo príde.

už ste tu dlho?

rozumiete mi, pani?[8]

[…]

zwei sanitäter kommen.

čo sa tu deje?[9]

sie blicken ihr eine weile zu.

ihr seid schon tote, mit solchen spreche ich nicht. das ist keine wahrheit, die ihr dafür haltet. ich sehe den staub, der legt sich auf alles. ob ihr es hören wollt oder nicht, müsst ihr selbst entscheiden. es ist zu ende, und wer zu mir kommt, muss die wahrheit ertragen lernen.

tato pani tu je dopletena, ona nas napadla.

čo je to za reč? rozumie niekdo, čo hovorí?

ja jej rozumiem.

čo hovorí?

že vidi koniec sveta.[10]

alle hören eine weile zu, besinnen sich am ende der rede aber wieder.

ich sprach einem, der kam, mich von seiner wahrheit zu belehren, was sein ende sein wird und wie es kommen werde. du findest dich, herrliche, sprach ich, aber es wird anders kommen. ich sehe einen vom himmel kommen mit einer lichten krone um seinen kopf, und auf dem schoß wird er einen kleinen menschen halten, der auf einem pferd sitzen wird, und beide werden sein in einem kleinen viereck, und die menschen werden sie sehen und mit den fingern über das rechteck streichen. ihre finger tunken die menschen in die rechtecke, ihre augen verlieren sie darin, ihre augen tauchen sie in die rechtecke hinein, bis diese selbst völlig rechteckig werden und darin versaufen und trüb werden. meine augen habe ich darin verloren, sagen die menschen dann, und nicht mehr herausbekommen.

o svet sa nemusíte báť, všetko bude fajn. len kľud. injekciu.

všetko v poriadku, upokojte sa, pani.[11]

[5] was ist das für eine sprache?
können sie uns verstehen?

[6] wissen sie, welches datum wir heute haben?

[7] verwahrlost, verwirrt. müllberge, larven, das übliche. kann ich noch nicht sagen.

[8] es wird gleich jemand kommen. sind sie schon lange hier?
können sie mich verstehen?

[9] was haben wir hier?

[10] eine ältere dame, nicht mehr zurechnungsfähig.
was ist das für eine sprache, versteht jemand, was sie sagt?
ich kann sie verstehen. was sagt sie?
dass die welt untergeht.

[11] die welt wird nicht untergehen, es ist alles in ordnung. beruhigen sie sich. eine spritze. es ist alles gut. ganz ruhig bleiben.

sie geben ihr eine spritze.

treba si ujasniť, či je niekto dosiahnuteľný. idem sa pozrieť.
vezmeme ju hneď zo sebou?
až keď bude účinkovať injekcia.[12]
ich lege ein wort hinein. ein lächeln lege ich hinein, das helle blau des gespiegelten himmels. die frische luft, die scheinen möchte, zumindest eine kleine zeit.
dajme ju do auta.
ona sa bráni.
ukľudnime sa.
našly ste nejake papiere? pre
o vypratávaš šuplík? prestaň s tým![13]

sibylle murmelt vor sich hin und wird nach draußen gebracht.
die zwei in den arbeitsjacken bleiben zurück, einer hat noch die schublade in der hand.

[12] man müsste klären, ob jemand erreichbar ist. ich sehe einmal nach. nehmen wir sie gleich mit?
sobald das mittel wirkt.

[13] bringen wir sie ins auto. sie macht sich schwer.
ruhig bleiben.
hast du ein dokument gefunden? nicht die schubladen ausräumen!
hör auf damit!

Fünf Fragen an Miroslava Svolikova

1. Du bist in Österreich aufgewachsen, deine Familie hat slowakische Wurzeln – wie hast du diese beiden Sprachen in deinem Leben wahrgenommen?

ein teil meiner familie ist aus der damals kommunistischen tschechoslowakei emigriert und fast in Australien gelandet, wir sind oft umgezogen und ich bin in der steiermark, in graz und am stadtrand in wien aufgewachsen. mit neun jahren habe ich das erste mal teile meiner verwandtschaft in der slowakei und in tschechien besucht. diese beiden sprachen, die ich nicht auf dem akademischen level beherrsche wie das deutsche, aber für meine biografie verhältnismäßig doch ziemlich gut, was überhaupt nicht selbstverständlich ist. es ist schockierend, wie schnell eine sprache teilweise aus einer familie verschwinden kann, das ist oft innerhalb von zwei generationen einfach weg.

2. Du schreibst auf Deutsch – denkst du, dass dich das Slowakische trotzdem beeinflusst?

mich beeinflussen alle sprachen, die ich spreche, ich bin acht jahre lang in ein bilingual-englisches gymnasium gegangen, wo die hälfte des unterrichts auf englisch war. daheim haben wir slowakisch gesprochen, mit einem teil der verwandtschaft tschechisch, ich hatte eine französischsprachige beziehung und habe einige jahre nur französische literatur gelesen und am ende über einen französischen philosophen diplomiert und da auch alles im original gelesen. dann habe ich auch einmal damit begonnen, schwedisch und russisch zu lernen. sprachen aus mehreren sprachfamilien zu sprechen, also romanisch, slawisch, germanisch, bereichert auf jeden fall den horizont. ich wäre auch gerne mehr eine botschafterin für slawische sprachen, da gibt es ein großes unwissen und irgendwo auch desinteresse im deutschsprachigen raum, bin aber von meiner persönlichkeit her vielleicht nicht dafür gemacht.

3. Dein erstes Stück, in dem du Slowakisch einbezogen hast, war *smutná si, sibylka? prečo plačeš? / die welt wird nicht untergehen, sibylle!* aus dem Jahr 2019, das für den Ferdinand-Vaněk-Wettbewerb der Prager Theaterzeitschrift *Svět a divadlo* entstanden ist. Wie bist du da vorgegangen und was hat es mit deiner Sprache gemacht?

ich war vor allem schockiert, wie schlecht mein slowakisch ist, also sich innerhalb der familie zu unterhalten und etwas literarisches zu schreiben, sind schon zwei paar schuhe. meine mutter hat mir geholfen die textteile zu korrigieren. dann ist mir auch wieder einmal aufgefallen, dass das deutsche so viel freiheit im umgang mit der grammatik, mit satzstellung etc. erlaubt, auch mit bewussten fehlern und spielereien, das mag ich sehr. und dass man eine sprache perfekt beherrschen muss, um damit rumspielen zu können. aber es war schon interessant, da ist nochmal eine andere welt aufgegangen, deshalb fand ich die lösung, dass das auf die charaktere aufgeteilt ist, sinnvoll. es öffnen sich dann auch immer kleine poetische horizonte.

4. In dem Stück steht das Deutsche, von Sibylle gesprochen, für eine archaische und apokalyptische Welt, während das Slowakische privat und intim, familiär, da aus dem Alltag der Rettungssanitäter entnommen erscheint? Hat für dich jede deiner Sprachen eine andere emotionale Struktur?

ja, das slowakische ist auf jeden fall intim und familiär für mich, ich kenne es auch nur aus diesem kontext, habe nur ein einziges erwachsenenbuch auf slowakisch gelesen in meinem leben, ich hab ja den akademischen und schulischen background nicht in der sprache. deshalb ist es für mich auch die sprache der kindheit, der verniedlichungen. das gibt es ja im deutschen in der form nicht, dass man aus allem ein diminutiv machen kann. gleichzeitig ist es ja fast schon wieder absurd, in einer sprache über eine andere sprache zu sprechen, ich kann aus einer sprache heraus die andere nicht knacken.

5. Wie siehst du die Zukunft des Sprechtheaters – bleibt es in den Nationalsprachen verankert oder hat das Theater eine trans- oder multilinguale Zukunft?

sehr schwierige frage. aber generell wird die rolle von übersetzungen, von multilingualen zugängen, unterstützt auch durch digitale technologien, übersetzungsprogramme, die immer besser werden, sicher deutlich zunehmen, und das wird sich vielleicht auch auf das theater niederschlagen. im grunde wäre es ja kein problem, stücke mit untertiteln zu machen, genauso wenig, wie es bei filmen wirklich ein problem ist, das ist ja alles nur gewöhnungssache. ich bin auf jeden fall immer für das multilinguale, sprachen sind etwas wunderbares.

Miru/sh Miroslava / MM XX Svolikova

ist Autorin, Dramatikerin, bildende Künstlerin und Musikerin (NYMPHES). Theaterstücke: *Gi3F* (UA 2022), *RAND* (UA 2020), *Der Sprecher und die Souffleuse* (UA 2019), *Europa flieht nach Europa* (UA 2018), *Diese Mauer fasst sich selbst zusammen und der Stern hat gesprochen, der Stern hat auch was gesagt.* (UA 2017), *die hockenden* (UA 2016). Übersetzungen (Neuübersetzung): *König Lear* (suhrkamp theater). Nach Abschluss eines Kunststudiums 2017 Gründung mehrerer fiktiver Kollektive (CMYC), ab 2021 sind vermehrt Videoarbeiten entstanden. Momentan Künstlerinnenresidenz über Spielzeit 2021/2022 im Hotel-Projekt des Schauspielhaus Wien. 2022 soll ein erstes Musikalbum des Musik- und Videoprojektes NYMPHES erscheinen. www.svolikova.com

(Quelle: https://svolikova.com/vita/, Zugang am 10.12.2021)

YOKO TAWADA

Foto: privat

Yoko Tawada

vorgestellt von Lydia Nagel

Yoko Tawada schreibt auf Deutsch und auf Japanisch, in Deutschland erscheinen ihre Texte im *konkursbuch* Verlag. Zum Weiterlesen sei besonders die 2013 erschienene Anthologie ihrer Theaterstücke *Mein kleiner Zeh war ein Wort* empfohlen, die auch die hier besprochenen Stücke *Till* und *Kafka Kaikoku* enthält.

Fünf Fragen an Yoko Tawada

1. Warum verwenden Sie in Ihren Stücken, wie z. B. *Till* oder *Kafka Kaikoku*, mehrere Sprachen?

Ich habe mit der Theatergruppe Lasenkan viel zusammengearbeitet, die in Japan gegründet wurde und seit 1989 in Europa, Asien und Amerika und im pazifischen Raum mehrsprachiges Theater mit lokalen Schauspielern aufgeführt hat. *Till* war mein erstes Theaterstück, das ich für das Lasenkan Theater geschrieben habe. Da es damals um eine Zusammenarbeit mit einem Theater in Hannover ging, fiel mir die Idee ein: Eine Hälfte der Figuren in diesem Theaterstück lebt in der Gegenwart und spricht Japanisch, während die andere Hälfte Deutsch spricht und zum mythologischen Mittelalter gehört. Die zwei Welten befinden sich auf einer Bühne, ohne dass sie miteinander direkt kommunizieren können. Diese Konstellation widerspiegelte meine Vorstellung von der heutigen Gesellschaft, in der es keine wirklich gemeinsame Sprache gibt. Zum Beispiel können die neu angekommenen Geflüchteten nicht mit den einheimischen Nachbarn kommunizieren, zumindest am Anfang, aber nicht selten auch jahrelang, und dennoch gibt es ständig einen Austausch zwischen ihnen auf einer anderen Ebene, weil wir uns alle in einem gemeinsamen Lebensraum bewegen. Wenn ich in Berlin mit einer U-Bahn fahre oder ins Krankenhaus gehe, denke ich, es könnte eine mehrsprachige Theaterbühne sein. Kunden sowie Verkäufer, Patienten sowie Ärzte kommen aus den unterschiedlichsten Ländern und wir teilen die ganze Zeit Raum, Waren, Luft, Geruch, Sitzbänke, Betten in Krankenhäusern, Energie und Ressourcen miteinander. Also es gibt keine wirkliche „Parallelgesellschaft“, wir leben nicht parallel, sondern miteinander, es ist eine „mehrsprachige Gesellschaft“.

2. Wie setzen Sie diese Sprachen ein, welche Funktion haben diese Sprachen in Ihren Texten?

Wenn ich ein Theaterstück schreibe, setze ich eher Figuren ein und nicht die Sprachen. Jede Figur wählt eine Sprache aus, je nachdem, mit wem sie ins Gespräch tritt. Das Theaterstück als Ganzes soll eine Komposition sein, in der es ständig einen Wechsel von Dur zu Moll gibt, von Duett zu Chor, von leise zu laut, es gibt manchmal auch einen plötzlichen Tempowechsel. Wir werden aufmerksam, wenn ein Wechsel stattfindet. Zum Beispiel, wenn ich eine fremde Sprache höre, werde ich aufmerksam, aber nach einer Weile lässt die Aufmerksamkeit nach. Höre ich anschließend eine vertraute Sprache, klingt sie plötzlich frisch und rätselhaft.

Im Hinblick auf die Zuschauer kann ich nicht eine fremde und eine vertraute Sprache als solche ins Stück einsetzen, weil ein und dieselbe Sprache, je nachdem wer sie hört, fremd oder vertraut sein kann.

Ich habe ab und zu auch eine andere Sprache als Japanisch und Deutsch im Text verwendet. In meinem Text *Shirabyoshi* zum Beispiel, den ich in einer Performance vorgelesen habe, stehen die Wörter wie „accelerando“ oder „melancolicamente“ in Italienisch. Ich kann nicht Italienisch sprechen, aber italienische Begriffe, die in Musiknoten stehen, um Tempo, Lautstärke oder Spielart anzugeben, habe ich im Musikunterricht gelernt und das sind eigentlich wichtige Elemente, die bei der Lesung und auch im Theater Emotion wiedergeben. Meine Idee war, die Emotion in einer mir fremden und doch internationalen Sprache, nämlich in Musik-Italienisch auszudrücken. Ist die Emotion nicht eine Fremdsprache? Man kann den Satz „Ich bin aufgeregt“ oder „Ich habe Angst“ aussprechen, aber in der Literatur oder im Theater ist die direkte Benennung der Emotion eine Kapitulation. Stattdessen kann man zum Beispiel die Beschreibung einer Landschaft immer schneller und lauter vorlesen, um eine Emotion beim Zuhörer zu aktivieren. Das hat nichts mit der Bedeutung der einzelnen Wörter zu tun, also gerade die Emotion kann in einer Fremdsprache stehen, die man semantisch nicht versteht. *Shirabyoshi* besteht aus einem deutschen nüchternen Text, der den historischen Hintergrund erläutert, und einer emotional erzählten Geschichte auf Japanisch, in der sporadisch italienische Musikwörter vorkommen. Ich habe den Text im Sammelband *Am Scheideweg der Sprachen* (hg. von Amelia Valtolina und Michael Braun, Tübingen 2016) veröffentlicht. Als gedruckten Text kann man die

Mehrsprachigkeit visuell genießen, weil Japanisch eine andere Schrift hat als Alphabet, aber für mich ist der Text wirksamer, wenn er vorgelesen wird.

3. Wie gehen Sie mit der Frage der Verständlichkeit bzw. Verständlichmachung um?

Es gibt kein Theaterstück, bei dem alle im Publikum alles verstehen – selbst wenn es in einer einzigen Sprache geschrieben ist und diese die Muttersprache aller Zuschauer ist. Aus unterschiedlichen Gründen verstehen wir viele Textstellen nicht. Entweder überhören wir eine Textstelle, weil sie in uns eine unangenehme Erinnerung weckt, oder wir sind eine Weile mit unseren Gedanken woanders, oder wir kennen den Klassiker nicht, der im Text parodiert wird, oder uns ist der Gedankensprung des Theaterautors zu wild und nicht nachvollziehbar. Jede Verständnislücke, die entsteht, ist erlaubt, vielleicht sogar wertvoll. Denn wo keine Lücke ist, kann man schwer atmen.
In meinen mehrsprachigen Theaterstücken werden diese „Lücken" absichtlich hineingebaut, aber das heißt nicht, dass das Publikum nur die Hälfte versteht. In den Aufführungen vom Lasenkan Theater wirken unterschiedliche Elemente wie Körperbewegung, Musik, Beleuchtung, Kostümwechsel, Mimik, Gestik, Aussprache und so weiter als „Sprachen" miteinander. Gerade die im Text eingebauten, sprachlichen Lücken schaffen einen Raum für einen umfassenden Austausch.

4. Was macht einen mehrsprachigen Text für Sie interessant?

In einem mehrsprachigen Text fühlen sich die Wörter eher wie Materie an. Sie sind nicht mehr unsichtbare Boten, die Bedeutung transportieren. Wie in der bildenden Kunst spüre ich, dass ein Wort aus Holz und ein anderes aus Eisen gemacht sind. Man kann die Mehrsprachigkeit mit bildender Kunst, aber auch mit Musik vergleichen. In *Kafka Kaikoku* habe ich anders als in *Till* hauptsächlich Japanisch wie einen Gesang ins Stück hineingebaut und die onomatopoetische Seite der Sprache betont. Die zweite Sprache in diesem Text ist insofern nicht Japanisch, sondern eine lautmalerische Sprache.
Ich hatte nie bewusst vor, Theaterstücke zu schreiben. Das sind Texte, die durch die Begegnung mit Bühnenkünstlern im weitesten Sinne entstanden sind. Und weil diese Künstler mehrere Sprachen sprechen, sind die Texte auch mehrsprachig geworden. Vielleicht kann man die Mehrsprachigkeit auch so erklären. Ich habe wenig an die Rezeption gedacht, sondern eher

an die Darsteller. 2013 habe ich solche Texte gesammelt – das waren 13 Stücke – und daraus ein Buch gemacht, *Mein kleiner Zeh war ein Wort* heißt das Buch, nach dem Titel eines Kindertheaterstückes. Sprechen nicht die Kinder auch eine andere Sprache als wir? Ich weiß nicht, wo die Mehrsprachigkeit beginnt und wo sie endet.
Ein mehrsprachiges Gedicht, das ich bis jetzt am häufigsten auf Lesungen vorgelesen habe, ist *Hamlet no See*. Es ist auf Japanisch geschrieben, mit einigen Shakespeare-Zitaten zwischendurch. Anscheinend ist dieses Gedicht auch für Zuhörer zugänglich, die kein Japanisch verstehen. Übrigens, Sie können das Gedicht im Internetportal (Lyrikline.org) hören, dann wissen Sie, was ich meine. Was für mich interessant war: dass ich es aus Not geschrieben habe. Ich schrieb das Gedicht in Kanada, kurz nach den dreifachen Katastrophen in Fukushima. Meine Verzweiflung, in einem englischsprachigen Raum zu sein und meine Wünsche, Japanisch zu schreiben und doch von meinen Mitmenschen, also in diesem Fall den Kanadiern, verstanden zu werden, verdichteten sich zu einem mehrsprachigen Text. Es geht um ein Sprachspiel über die Grenze zwischen Sprachen, einen Dialog mit Zitaten und eine Metamorphose der sogenannten „Muttersprache“.

5. Haben Sie weitere Projekte in Arbeit, in denen mehrere Sprachen verwendet werden?

Ja, ich bin dabei, mich für ein mehrsprachiges Libretto für ein Opernstück vorzubereiten, das Toshio Hosokawa komponieren wird. Ich bin noch ganz am Anfang des Arbeitsprozesses und es dauert sicher noch einige Jahre, bis es aufgeführt wird. Aber ich mache mir schon Gedanken in verschiedene Richtungen.
Ich hatte vor einigen Jahren im Theater X in Tokyo zum russischen Dichter Wladimir Majakowski einen Performance-Text geschrieben und zusammen mit der Pianistin Aki Takase aufgeführt. Bevor ich nach Deutschland kam, hatte ich in Japan Russische Literatur studiert und davon ist kaum Wissen, aber doch ein Stück Leidenschaft geblieben. Der Text war Japanisch, unterbrochen mit Majakowski-Zitaten. Es ist immer möglich, mit fremdsprachigen Zitaten zu arbeiten. Es ähnelt dann einem Dialog mit einem toten Dichter. In diesem Sinne ist auch ein wissenschaftlicher Aufsatz ein mehrsprachiger Text. Aber vielleicht möchte ich im neuen Projekt auch etwas anderes ausprobieren, was den Rahmen einer intertextuellen Mehrsprachigkeit sprengt, und zwar in meiner Nachbarschaft gibt es einen russischen Supermarkt, in dem man fast

ausschließlich Russisch hört. Es wäre interessant, wenn ich dort Sätze und Wörter sammeln und daraus etwas machen würde. Mehrsprachigkeit kommt einerseits aus der Bibliothek, andererseits aus der Stadt, in der wir leben. Auf jeden Fall bin ich sehr interessiert an diesem Projekt, denn die Mehrsprachigkeit hat für mich an ihrer Wurzel etwas mit Musik zu tun und ich möchte in diesem Projekt darüber mehr herausfinden.

Über Yoko Tawada

Yoko Tawada, geboren 1960 in Tokyo, schreibt auf Japanisch und auf Deutsch literarische Essays, Prosa, Romane, Gedichte und Theaterstücke. Viele ihrer Bücher sind in viele Sprachen der Welt übersetzt.
Von 1982 bis 2006 lebte sie in Hamburg, seit 2006 lebt sie in Berlin.
Studium der Literaturwissenschaften in Tokyo, Hamburg und Zürich, Promotion.
Erste literarische Veröffentlichungen 1985 und 1986 (in *Konkursbuch 16/17: Japan-Lesebuch*), erste Buchveröffentlichung in Deutschland 1987 (*Nur da wo du bist da ist nichts*), in Japan 1992 *(Sanninkankai)*.
Inzwischen 25 Bücher im *konkursbuch* Verlag, die meisten auf Deutsch geschrieben, einige aus dem Japanischen übersetzt. Auch in Japan erschienen viele Bücher von Yoko Tawada, manche sind Übersetzungen aus dem Deutschen.
Für ihr Werk erhielt sie zahlreiche bedeutende Auszeichnungen.

(Quelle: https://www.konkursbuch-shop.com/tawada/)

Herausgegeben und übersetzt von
Henning Bochert, Lydia Nagel, Barbora Schnelle im Rahmen von
MEHRSPRACHIGKEIT IM THEATER im Projekt

panorama #1

über**theater**übersetzen

Idee und Konzept: Henning Bochert

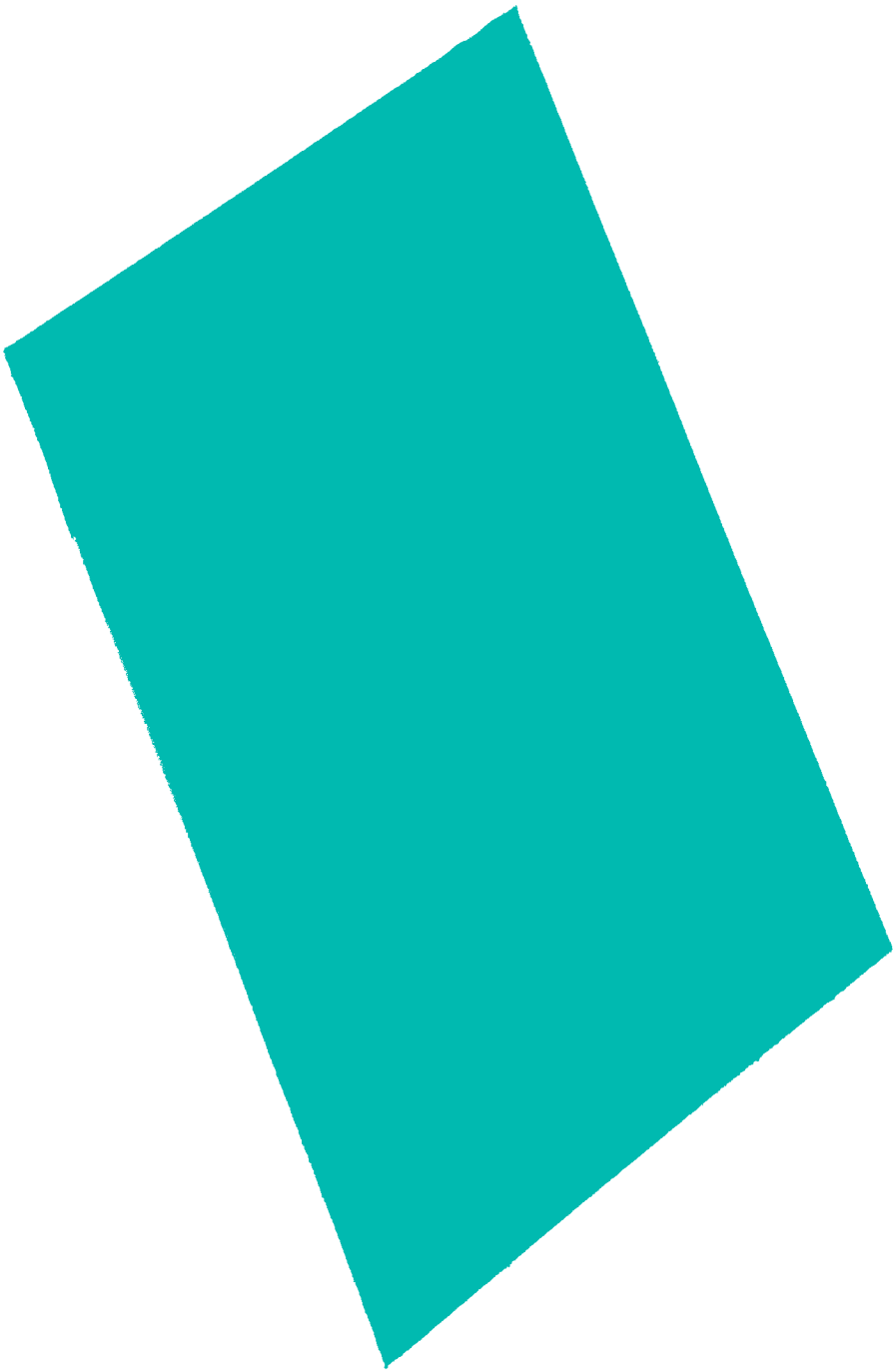
Das Projekt wurde gefördert durch die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien und den Deutschen Übersetzerfonds im Rahmen des Programms „Neustart Kultur“.

NEU START KULTUR

Die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien

Deutscher Übersetzerfonds

Ein Projekt von

drama panorama
forum für übersetzung und theater e. v.

Drama Panorama:
Forum für Übersetzung und Theater e. V.
Mariannenplatz 2
10997 Berlin
www.drama-panorama.com
© 2021