

Lisa Evertz

**Mythos und Gewalt
im (post)dramatischen Theater von
Wajdi Mouawad und Olivier Py**

Lisa Evertz

Mythos und Gewalt im (post)dramatischen Theater
von Wajdi Mouawad und Olivier Py

Dissertationen der LMU München

Band 24



Universitätsbibliothek
Ludwig-Maximilians-Universität München

Mythos und Gewalt im (post)dramatischen Theater von Wajdi Mouawad und Olivier Py

von
Lisa Evertz

Herausgegeben von der
Universitätsbibliothek der Ludwig-Maximilians-Universität
Geschwister-Scholl-Platz 1
80539 München

Text © Lisa Evertz 2018
Erstveröffentlichung 2018
Zugleich Dissertation der Universität zu München 2017

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in
der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet abrufbar über <http://dnb.dnb.de>

Herstellung über:
readbox unipress
in der readbox publishing GmbH
Am Hawerkamp 31
48155 Münster
<http://unipress.readbox.net>
Münsterscher Verlag für Wissenschaft

Open-Access-Version dieser Publikation verfügbar unter:
<http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:19-216997>

978-3-95925-081-8 (Druckausgabe)
978-3-95925-082-5 (elektronische Version)

Für Mama.

L'oiseau disparu, la branche tremble encore...

(Olivier Py)

Danksagung

Die Freude darüber, dass das Thema der Dissertation und die darin besprochenen Theaterstücke während der Entstehung der Arbeit an Aktualität gewonnen haben, schmückt nur das vordere Antlitz eines Januskopfes. Denn das Opferdenken des Terrorismus, das uns als globales Phänomen der Gewalt inzwischen unmittelbar betrifft, steht in einer engen Wechselwirkung mit der Sehnsucht nach Integralität und Hyperrealität unserer westlichen Gesellschaften. Die Gesellschaftstheorien von Baudrillard und Girard erweisen sich als relevanter denn zuvor. Doch auch die beiden Dramatiker Wajdi Mouawad und Olivier Py und ihre dramatischen Werke haben im deutschsprachigen Raum an Bedeutung gewonnen und mit ihnen, so hoffe ich, auch die kreative Reflexion über symbolische Erinnerungs- und Bewältigungsformen der Gewalt.

Herzlich bedanke ich mich bei meinem Doktorvater Prof. Dr. Bernhard Teuber, der mit wertvollen Denkanstößen den Fortschritt der Arbeit über mehrere Jahre vertrauensvoll begleitet hat.

Ich danke auch meinem Bruder Lukas für seine unermüdliche und kompetente Hilfe bei allen Herausforderungen der Formatierung, meinem geliebten Mann Stefan und meinem Vater Thomas für ihre Unterstützung und meiner Tante Gabi für ihre Motivation. Ein inniger Dank sei auch meiner Mutter Henrike gewidmet, die der Doktorarbeit ihrer Tochter so viel liebevolles Interesse und wertschätzendes Engagement entgegenbrachte und es trotz schwerer Krankheit als eine Selbstverständlichkeit betrachtete, mit kritischem Verstand das lange Manuskript zu lesen.

Bamberg, im Januar 2018

Lisa Evertz

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	1
2	Annäherung an eine Theorie der mythischen Gewalt	27
2.1	Wajdi Mouawad: <i>Anima</i> – eine Zusammenführung von Hans Blumenberg und René Girard	27
2.2	Die Mythos-Theorie von Hans Blumenberg	58
2.2.1	Funktion des Mythos: Arbeit am Abbau des <i>Absolutismus der Wirklichkeit</i>	58
2.2.2	Beschaffenheit des Mythos: Variationsfähigkeit des Grundmythos	64
2.3	Die performative Kraft des Mythos: André Jolles, Ernst Cassirer und Mircea Eliade	71
2.3.1	Definition des Mythos bei André Jolles und die Bedeutung des Orakels	71
2.3.2	Ambivalenz des Mythischen bei Ernst Cassirer: manipulative Macht und symbolische Funktion des Mythos	73
2.3.3	Die Performativität der Erinnerungsarbeit in der Mythos-Theorie von Mircea Eliade	76
2.4	Die Mythos-Theorie von René Girard	77
2.4.1	René Girards soziologisch-anthropologischer Ansatz	77
2.4.2	Subjektive, objektive und mythische Gewalt – eine Begriffsklärung	81
2.4.3	Psychosozialer Ursprung der Gewalt im mimetischen Begehren	87
2.4.4	Das Heilige und die Gewalt: soziale Funktion des Opferkults	98
2.4.5	<i>Opferkultkrise</i> und die Rolle des Mythos in der griechischen Tragödie	106

2.5	Terror und Spiel – die Stellung des Mythischen in einer Welt der Simulakren: Jean Baudrillards semiotische Gesellschaftstheorie	119
2.5.1	Hyperrealität in einer entdifferenzierten Gesellschaft	119
2.5.2	Die gewaltsame Rückkehr des Symbolischen: der Terrorismus und die Sehnsucht nach dem absoluten Ereignis	125
2.6	Die strukturalistische Mythos-Theorie von Claude Lévi-Strauss	134
2.6.1	Mythos und Sprache: die syntaktische Struktur der Mythen	134
2.6.2	Mythen- <i>bricolage</i> : die Theaterautoren als Bastler am Mythos	135
2.7	Theatralität und postdramatische Strukturen – die Frage nach einer zeitgemäßen Form der Mythendramen ...	138
2.7.1	Zum Begriff der Theatralität: Theater als ästhetisches Bewusstsein (Matzat) oder als <i>performative culture</i> (Fischer-Lichte)	138
2.7.2	Selbstreferentielles Spiel und Episierung: Versuch einer (Ein-)Ordnung der von Hans-Thies Lehmann katalogisierten Merkmale des „postdramatischen Theaters“	149
3	Konstruktion und Dekonstruktion mythischer Gewalt in den Theatertexten von Wajdi Mouawad	155
3.1	<i>Le Soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face</i> : die Geschichte von Kadmos als mythischer Auftakt zur Tetralogie <i>Le Sang des promesses</i>	155
3.1.1	Die Anagnorisis des blinden Ödipus	155
3.1.2	Opfergewalt und mimetisches Begehren in <i>Le Soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face</i>	161
3.1.3	Weitere wiederkehrende Mytheme	172
3.2	Woher kommt die Gewalt? – Entwurf einer mythisch verdichteten Genealogie der Gewalt in <i>Forêts</i>	195

3.2.1	Die Genealogie der Familie Keller vor dem Hintergrund der Konflikte des 19./20. Jahrhunderts	195
3.2.2	Mimetisches Begehren als Auslöser von Konflikten und die Problematik der Vater-Sohn-Beziehungen.....	199
3.2.3	Dekonstruktion des Paradiesmythos: die Symbolik der Zwillingsgeburten	206
3.2.4	Der Opfergang Luciens und die Auflösung der Waldgemeinschaft.....	210
3.2.5	Ein Amoklauf als Ereignis und die Reaktivierung des symbolischen Denkens durch eine sterbenskranke Pythia	213
3.3	Opferkrisen in unserer heutigen Zeit	216
3.3.1	Ödipus im Bürgerkrieg.....	216
3.3.2	Symmetrien der Gewalt in <i>Incendies/DIE FRAU DIE SINGT</i> : Enthüllung künstlicher Differenzen im Medium des Films	236
3.3.3	Über Mutter- und Vaterschaft: Kindesopfer und Konflikte im Mikrokosmos des privaten Raumes	244
3.4	Aufdeckung systemischer Gewalt und die Grenzen der <i>Integralen Realität</i>	260
3.4.1	„Ciel dense des voix humaines“: Simultaneität und Virtualität, mythische Polyphonie, Sadismus und Obszönität	260
3.4.2	Objektive Gewalt in Form von Kollektivdruck.....	270
3.4.3	Repressive Maßnahmen zur präventiven Abwehr von gesellschaftsbedrohender Gewalt	274
3.5	Ritualisierte Mimesis: Gedächtnis und Erinnerung in Ritual und Kunst	281
3.5.1	Bestattungsrituale und ihre Katharsis.....	281
3.5.2	Das Schweigen brechen: Wege der Verständigung mit dem Anderen und die zentrale Funktion des mythischen Erzählens	285
3.5.3	Fiktionsironie und Meta-Ebene: zur Rolle der (Theater-)Kunst in der Tetralogie	290

4	Die metatheatralen Mythendramen von Olivier Py	299
4.1	Die Konfrontation des Menschen mit dem <i>Absolutismus</i> <i>der Wirklichkeit</i>	299
4.1.1	Das mythologische Material für Pys <i>bricolage</i>	299
4.1.2	Mythische Grenzerfahrungen: Tod, Trennung, Krankheit	303
4.1.3	Orpheus und die Macht der Poesie: Initiation und performative Arbeit am Mythos	316
4.2	Die menschliche Konstruktion der gewaltsamen Wirklichkeit	334
4.2.1	Die Definition des „Bösen“ in Olivier Pys Dramen ...	334
4.2.2	Mimetisches Begehren als Movens des (gewaltsamen) Handelns: Konstellationen mimetischer Rivalität in <i>L'Apocalypse joyeuse</i>	347
4.2.3	Inzest und Vater-Sohn-Konflikte in <i>Les Enfants</i> <i>de Saturne</i>	362
4.2.4	Vererbte Gewalt: generationelle Konflikte in <i>L'Exaltation du labyrinthe</i>	375
4.3	Obszönität, Sadismus, Käuflichkeit: das Gemach der Prostituierten als Raum des Simulakrums	400
4.3.1	Lavinias Loge: dionysische Orgien in <i>Le Visage</i> <i>d'Orphée</i>	400
4.3.2	Circés Bordell und die Funktion der Puppe in <i>L'Apocalypse joyeuse</i>	407
4.3.3	Die Liebesgöttin Cythère und ihre Doppelgängerin in <i>Les Vainqueurs</i>	415
4.4	Entdifferenzierung, Krise und systemische Gewalt in hyperrealen Gesellschaften.....	423
4.4.1	Suche nach einem neuen Arkadien: die Instabilität der Gesellschaftsmodelle in <i>Les</i> <i>Vainqueurs</i>	423
4.4.2	Der Zerfall von Saturnes Reich in <i>Les Enfants de</i> <i>Saturne</i>	444
4.4.3	Kirkes Schweinemob: Entdifferenzierung und Gewalt im Sardinienstaat von <i>L'Apocalypse joyeuse</i> .	455

4.5	Dominanz der theatralischen Perspektive: Meta-Ebene und Performanz	475
4.5.1	Rollenspiele, <i>Theater im Theater</i> und die theatralische Inszenierung der dramatischen Intrigen durch teuflische Spielleiterfiguren	475
4.5.2	Der Einfluss von Paul Claudel: Heiliges und Burleskes, das Opfer von Don Rodrigue und die theatralische/lyrische Öffnung des Dramatischen zum Symbolischen.....	505
4.5.3	Transformation und Performanz: Theater als Ort der Mimesis, der kollektiven Erinnerung und der Erfahrung der „différence“	517
5	Zusammenfassung und Ausblick auf weitere (post)dramatische Mythenbearbeitungen	535

1 Einleitung

Wer glaubt, zeitgenössische Theaterautoren hätten den Mythos aus ihrem Stoffkreis verbannt und seine aktualisierende Bearbeitung Regisseuren überlassen, die es sich zum Ziel setzen, die griechischen Klassiker auf den Bühnen der Gegenwart neu zu erfinden, liegt falsch. Vielmehr weisen einige in jüngerer Zeit (1990er – 2010er Jahre) im französischsprachigen Raum erschienene Theatertexte einen auffälligen Bezug zum Mythos auf, der jedoch nur entfernt etwas mit einer traditionellen dramatischen Mythen-Adaption zu tun hat. Allen gemeinsam ist der sehr freie Umgang mit den mythologischen Figuren und Motiven, die auf bunte Weise miteinander sowie mit der heutigen Alltagswelt kombiniert werden, sowie der Entwurf einer mythologischen Bühnenwelt, die durch die Integration unwirklicher, fantastischer oder theatralischer Elemente ihre Fiktionalität bewusst zur Schau stellt und zugleich absolut gegenwartsbezogen ist. Dabei bildet – ungeachtet der stilistischen Vielfalt der Texte – gerade der spezielle Umgang mit dem Mythos, seine Kontextualisierung und seine Verschmelzung mit dem modernen Erfahrungshorizont der handelnden Figuren den gemeinsamen Nenner dieser neuen Mythendramen. Im dramatischen Werk von Wajdi Mouawad und Olivier Py, deren Texte in der vorliegenden Arbeit beispielhaft für diese neue Form der dramatischen Bearbeitung mythischer Stoffe in der Gegenwart untersucht werden, besteht dieser gemeinsame Kontext des Mythos in der Entfesselung von Gewalt, die als zwischenmenschliche Konfliktbeziehung omnipräsent ist. Überall droht die Entladung von Ressentiment, Hass, Wut und Wahnsinn das menschliche Zusammenleben zum Inferno werden zu lassen und nicht enden wollende Gewaltspiralen heraufzubeschwören. Die Gewalt, deren wesentliches Kennzeichen bei beiden Autoren darin besteht, dass sie von Menschen anderen Menschen zugefügt, also keineswegs als transzendentes Verhängnis betrachtet wird, tritt in den unterschiedlichsten Schattierungen auf, als körperliche ebenso wie als psychische Gewalt, als plumpe Erniedrigung und als subtile Verachtung, als Malträtierung und Schändung von Körpern, als

imaginäre, bewusst gespielte Gewalt und als todernste Wirklichkeit, bisweilen als Tat eines einzelnen Wahnsinnigen, auffällig oft jedoch als Gruppengewalt und kollektive Jagd auf ein auserwähltes Opfer. Dabei kann es sich – wie in Mouawads *Incendies* (2003) – um die historische Ausnahmesituation eines Bürgerkrieges handeln, in der jegliche Regeln des gewaltfreien Miteinanders außer Kraft gesetzt werden,¹ oder weit häufiger noch um zwischenmenschliche „Kleinkriege“, die im Alltag ausgetragen werden und in ihrer gewaltgeladenen Intensität, in ihrer Bedingungslosigkeit und ihrem zerstörerischen Einfallsreichtum gleichfalls eine mythische Dimension gewinnen. Die Theatertexte der genannten Autoren bringen allesamt eine entfesselte Gesellschaft auf die Bühne, in der die fundamentalsten Regeln des Zusammenlebens nicht mehr eingehalten werden. Allen gemeinsam ist auch die häufige Darstellung von Opferszenen, der Rückgriff auf den Ritus und die ersatzweise Entladung der aufgestauten Gewalt an Sündenböcken, deren Ventilfunktion jedoch die Gewaltspirale niemals dauerhaft zu unterbrechen vermag.

Da Gewalt, Mythos und (Opfer-)Ritual in diesen Theater textsen so eng miteinander verknüpft sind, liegt es nahe, als Grundgerüst der Arbeit eine Theorie auszuwählen, die diese drei Komplexe zueinander in Beziehung setzt. Die Theaterstücke von Py und Mouawad sollen deshalb vor dem Hintergrund der Theorie René Girards über die mimetische (Opfer-)Gewalt analysiert werden, die der Autor das erste Mal in *La Violence et le Sacré* (1972) entwickelt.² Die Thesen und Fragestellungen, die Girard in dieser grundlegenden Monographie zur Opfergewalt sowie in seinem späteren wissenschaftlichen Werk entwirft, in dem er seine Theorie der mimetischen Gewalt weiterentwickelt, möchte ich zum Ausgangspunkt meiner vergleichenden Interpretation der französischsprachigen Theaterstücke machen: In *La Violence et le Sacré* steht die Frage nach der Funktion des Opferritus in sogenannten „primitiven“ Gesellschaften im Mittelpunkt. Dabei

1 Wajdi Mouawad: *Incendies – Le Sang des promesses II* [2009], mit einem Nachw. v. Charlotte Farcet, Montréal und Arles 2010; Mouawad verarbeitet in diesem Stück den Bürgerkrieg im Libanon zwischen 1975 und 1990, der auch seine Familie zur Emigration veranlasst hat.

2 René Girard: *La violence et le sacré* [1972], Paris: Fayard 2010.

wird einerseits der Gewaltcharakter dieser Riten aufgedeckt, andererseits aber auch ihre kathartische und innerhalb der Gemeinschaft ordnungsstiftende Wirkung betont. Das heilige (Menschen-)Opfer, das immer auch ein – freilich legitimer – Gewaltakt ist, dient aber nur solange zur Eindämmung unkontrollierter Gewalt und damit auch zur Stabilisierung einer gesellschaftlichen Ordnung, wie es reibungslos funktioniert und vom gesellschaftlichen Kollektiv einmütig als religiöse Handlung verstanden wird. Ist dies nicht mehr der Fall, wird durch Auslösen der systemstabilisierenden Hierarchien und Unterschiede eine von Girard so genannte „Opferkrise“³ ausgelöst, in der eine nun ungezügelt, da nicht mehr im kontrollierten sakralen Rahmen vollzogene, Gewalt die zwischenmenschlichen Beziehungen verschlechtert und ein friedliches Zusammenleben unmöglich macht. In diesem Zusammenhang gelangt Girard auch zu einer Neuinterpretation zahlreicher griechischer Mythen sowie zu einer Demontage der Freud'schen Psychoanalyse, indem er die Ursache für die mythische Tragödie von König Ödipus nicht in einer im Unterbewusstsein angelegten Triebhaftigkeit des einzelnen Menschen sieht, sondern auch hier die Kollektivgewalt und die soziale Funktion des Opferritus in den Vordergrund stellt. Mit der Verhinderung gewaltsamer reziproker Racheakte nimmt dieser in der archaischen Gemeinschaft seiner Ansicht nach die Rolle ein, die in unseren modernen Gesellschaften die unabhängige Justiz innehat.

1978 entwickelt Girard in *Des choses cachées depuis la fondation du monde* in Form eines Gespräches mit zwei post-freudianischen Psychoanalytikern seine Thesen zum Themenkomplex Mythos und Gewalt in zwei Richtungen weiter: Erstens gibt er eine sozialanthropologische Erklärung der Existenz menschlicher Gewalt, die er in der Neigung zur sogenannten „mimetischen Rivalität“ des Menschen in der Gruppe begründet sieht. Die Grundzüge dieser Theorie des „mimetischen Begehrens“ gehen auf eine literaturwissenschaft-

3 Ebd., S. 63: „crise sacrificielle“. In der deutschen Übersetzung oft auch „Opferkulturkrise“ genannt, um die in der französischen Sprache selbstverständliche Unterscheidung zwischen „sacrifice“ und „victime“ auch im Deutschen zu markieren, wo sich der Begriff „Opfer“ sowohl auf die kultische Handlung als auch auf deren Gegenstand, das geopfert Individuum, beziehen kann.

liche Arbeit zurück, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, die Girard bereits 1961 veröffentlicht hat.⁴ Zweitens entwickelt er in dem in Gesprächsform verfassten Text erstmals den für sein Folgerwerk bedeutsamen Gedankengang, dass sich die biblischen Texte des Alten und dann insbesondere des Neuen Testaments von den mythischen Texten in Bezug auf die Darstellung und Bewertung der Gewalt grundlegend unterscheiden, indem sie nämlich von Beginn an die Perspektive des Opfers in den Vordergrund rücken.⁵ Jesu als äußerster Akt gewaltvermeidender Nächstenliebe verstandener Opfertod am Kreuz wird hierbei als in der Geschichte der Menschheit einzigartiges Plädoyer für eine den Mythen unbekannt Form der Beendigung aller apokalyptischen Gewaltspiralen gedeutet; dies ist für die Analyse der Theatertexte insofern von Interesse, als viele von ihnen die mythische Dimension durch eine Integration biblischer Figuren und Motive erweitern, unter denen insbesondere das christliche Selbstopfer hervorzuheben ist. In *Le Bouc émissaire* (1982) führt Girard diesen mit der Interpretation zentraler Bibelstellen neu eröffneten Themenkomplex weiter aus und ordnet die Mythen in die Kategorie der Verfolgungstexte ein, in denen die Perspektive der Täter dominiert, so dass die Opfer selbst nicht zu Wort kommen. Während etwa in den alttestamentarischen Psalmen und verstärkt in den Texten des Evangeliums die Perspektive des Opfers in den Vordergrund rückt und in der Folge auch der Opfermechanismus selbst offen zutage tritt, erkennt Girard in der Entwicklung der Mythen eine die Effektivität der Opferriten allein garantierende, fortschreitende Tendenz zur Verschleierung der Kollektivgewalt und von Gewalt überhaupt.⁶ In *La Route antique des hommes pervers* (1985) bringt Girard am Beispiel der Hiobgeschichte die Konsequenzen der biblischen Aufwertung der Opferperspektive zur Anschauung, die im Falle des sich gegen die Anklage des Kollektivs auflehrenden und seine Unschuld betuernden Hiob den mythi-

4 René Girard: *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris: Grasset 1961.

5 Ders.: *Des choses cachées depuis la fondation du monde – Recherches avec Jean-Michel Oughourlian et Guy Lefort* [1978], Paris: Grasset et Fasquelle 2012.

6 Ders.: *Le Bouc émissaire*, Paris: Grasset 1982.

schen Sündenbockmechanismus in die Nähe des Scheiterns bringt und so zur Aufdeckung seiner Funktionsweise beiträgt.⁷

Ein weiterer auffälliger Berührungspunkt der im Folgenden zu analysierenden Theaterstücke ist ihre zum Teil unterschwellige, zum Teil offen zur Schau gestellte Selbstreflexivität, aus der hervorgeht, dass sich die Autoren bewusst für die dramatische Gattung entschieden haben. In der Tat lassen sich in diesen neuen Mythen-dramen in Form von (diabolischen) Spielleiterfiguren, *Theater-im-Theater*-Szenen oder textinternen Reflexionen über die Funktion des Schauspielens oft Anklänge an ein Theater finden, das Bertold Brecht als episch bezeichnete und das in der modernen französischen Literatur- und Theatergeschichte nach den avantgardistischen Experimenten der Jahrhundertwende vor allem durch Paul Claudel repräsentiert wurde; ihm zollt insbesondere Olivier Py, der den *Soulier de satin* zuerst 2003 im CDN Orléans, 2009 ein weiteres Mal im Théâtre de l'Odéon in Paris zu einer Aufsehen erregenden Neuaufführung brachte,⁸ große Bewunderung. Natürlich muss man angesichts des jungen Entstehungsdatums der Theaterstücke hier die Frage anschließen, ob es sich dabei ausschließlich um eine Rückbesinnung auf bestimmte Theatertraditionen des 20. Jahrhunderts handelt, oder ob darin nicht auch eine postmoderne Vorgehensweise aufscheint, die mit verschiedenen Kommunikationsebenen operiert und den literarischen Text und seinen theoretischen Kommentar miteinander verschmelzen lässt. In Bezug auf die äußere Form der Theaterstücke lässt sich darüber hinaus feststellen, dass die beiden Autoren episches Theater zumeist auch in dem Sinne schreiben, dass sie sich aufgrund ihrer Vorliebe für die Narration vom zeitlich und räumlich begrenzten klassischen Regeldrama häufig entfernen, um sich eher an den mythologischen Versepén der Antike zu orientieren, in denen eine größere Zahl von Figuren auftreten, die auf ihren Reisen zu weit entfernten Orten lange Zeiträume durchwandern.

7 Ders.: *La Route antique des hommes pervers*, Paris: Grasset 1985.

8 „*Le Soulier de satin*, dossier de presse“, Online-Archiv des Théâtre de l'Odéon, Paris, URL: <http://www.theatre-odeon.eu/fr/2008-2009/spectacles/le-soulier-de-satin> (Abruf 17. 01. 2017), S. 14 f.

Dass sich Wajdi Mouawad und Olivier Py, die beide auch bereits Romane verfasst haben, für die literarische Gattung des Theaters entschieden haben, um dem Zusammenhang von Mythos, Opfer und Gewalt nachzugehen, und nicht für eine epische Prosaerzählung,⁹ lässt eine gewisse Affinität des Theaters zu diesem Themenkreis vermuten. In der Tat ist das Theater seit seinen Ursprungszeiten mit der Mythologie und dem Ritus verbunden; gemeinhin wird seit Aristoteles angenommen, dass sich Tragödie und Komödie aus verschiedenen mit (Masken-)Spiel, Ekstase und Gewalt verbundenen Riten entwickelt haben, die mit der mythologischen Figur des Dionysos, dem Namenspatron des institutionalisierten attischen Theaters, in Verbindung gebracht werden können.¹⁰ Die Tragödien von Aischylos, Sophokles und Euripides haben bis heute einen solchen Nachruhm, dass man bei mythologischen Gewaltszenarien unweigerlich an die Theaterbühne denkt. Doch lässt sich die Wahl der dramatischen Gattung nicht nur mit einer Jahrhunderte alten Tradition erklären, die auch in Frankreich einige Höhepunkte dramatischer Literatur hervorgebracht hat, und das nicht nur im Zeitalter

9 Damit soll nicht bestritten werden, dass diese Thematik auch in Romanform behandelt werden kann. Unlängst ist mit der Korsika-Trilogie des Goncourt-Preisträgers Jérôme Ferrari ein Romanwerk erschienen, das ebenfalls dem Zusammenhang zwischen Sündenbock(opfer) und Gewaltentfesselung nachgeht; cf. Jérôme Ferrari: *Balco Atlantico* [2008], Arles: Actes Sud 2012, ders.: *Où j'ai laissé mon âme* [2010], Arles: Actes Sud 2012 sowie ders.: *Le Sermon sur la chute de Rome*, Arles: Actes Sud 2012. Auch Wajdi Mouawads Roman *Anima* (Wajdi Mouawad: *Anima*, Arles und Montréal: Actes Sud und Leméac 2012) setzt sich so intensiv mit diesem Themenkomplex auseinander, dass er ergänzend zum dramatischen Werk des Autors in dieser Arbeit analysiert wird (cf. 2.1). Was jedoch in diesen narrativen Bearbeitungen der (Opfer-)Gewalt fehlt, ist die spielerische Meta-Ebene, die in der dramatischen Gattung durch das Mittel der Theatralität hergestellt werden kann, auf die Mouawad und Py in unterschiedlicher Intensität auch in jedem ihrer Stücke zurückgreifen.

10 Cf. Fritz Graf: *Griechische Mythologie – Eine Einführung*, Düsseldorf und Zürich: Artemis und Winkler 1999, S. 139 f. sowie Theo Girshausen: *Ursprungszeiten des Theaters – Das Theater der Antike*, Berlin: Vorwerk 8 1999, S. 168 f. Girshausen zufolge handelte es sich bei der Einrichtung der antiken Theaterfestspiele in Athen um einen integrativen Akt der Ordnungsstiftung, der nicht zufällig mit der Entstehung der Polis zusammenfiel und damit im Sinne Girards auch als eine Art Kanalisierung von Gewalt gelesen werden kann; denn so ließen sich unbeherrschte oder unverstandene Praktiken, in denen man ein Risiko der gewalttätigen Eskalation sah, innerhalb eines bestimmten institutionellen Rahmens sozial kontrollieren; cf. hierzu ebd., S. 216 f. und S. 286 f.

der Klassik, sondern mit Cocteau, Claudel, Giraudoux und Anouilh verstärkt auch im 20. Jahrhundert. Vielmehr enthält die mimetische Theorie René Girards auch einige aufschlussreiche, wenngleich in seinem Werk nicht weiter ausgeführte Überlegungen zum Wesen des Theaters,¹¹ das man als eine Mimesis zweiten Grades bezeichnen kann, da es die in der Lebenswelt vorgefundene Tendenz der Menschen zur Nachahmung auf einer zweiten Ebene, nämlich im Rahmen der Kunst, spielerisch wiederholt und nachahmend zugleich vorführt. Das Schauspiel als bewusst praktizierte Mimesis kann somit bestimmte Rivalitäts- und Gewaltmechanismen aufdecken, die gerade in diesem sozialanthropologisch begründeten mimetischen Verhalten angelegt sind. In diesem Kontext ist auch daran zu erinnern, dass es in der dramatischen Gattung grundsätzlich darum geht, einen Konflikt darzustellen und auszutragen, der zumindest in der Tragödie traditionell in Gewalt ausartet, während sie in der Komödie gewissermaßen weggelacht wird, so dass das Theater als Gewalt verausgabende (Tragödie) oder eindämmende (Komödie) Konflikt-austragung¹² wiederum nichts anderes ist als eine Doppelung des

11 Girard: *La violence et le sacré* [1972], S. 435: „le drame représenté sur le théâtre doit constituer une espèce de rite, la répétition obscure du phénomène religieux“. Sowie ders.: *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, S. 438 f.: Hier entwirft Girard anhand einer mimetischen Erklärung des Masochismus ein Zweistufenmodell mimetischen Verhaltens, das mit der Mimesis im Theater gleichsetzt wird.

12 Mit Verausgabung ist zunächst die auf Aristoteles zurückgehende kathartische Funktion der Tragödie gemeint. Darüber hinaus soll jedoch zusätzlich auf den Begriff der „Verausgabung“ bei Georges Bataille verwiesen werden, zumal dieser ihn in seiner Schrift *La notion de dépense* in einen Zusammenhang mit Gewalt und Opfer bringt: Das gewaltsame (Menschen-)Opfer gilt ihm als Manifestation der „dépense improductive“ (der ‚unproduktiven Verausgabung‘, cf. Georges Bataille: *Œuvres complètes I – Premiers Ecrits, 1922-1940*, Paris: Gallimard 1970, S. 304-306), die dem rationalen Prinzip, dem die Gesellschaften sonst gehorchen, zuwiderläuft. Die überschüssige Energie der Natur entlädt sich somit bisweilen in scheinbar verlustreichen Gewaltakten, die jedoch auf symbolischer Ebene einen gesellschaftlichen Gewinn darstellen: „Les cultes exigent un gaspillage sanglant d’hommes et d’animaux de sacrifice. Le sacrifice n’est autre [...] que la production de choses sacrées.“ (Ebd., S. 306. Hervorhebung im Original.) Zur Gewalt „eindämmenden“ Funktion der Komödie sei stellvertretend auf Molière verwiesen, der die soziale Funktion des Komischen betont hat, die darin besteht, gesellschaftsbedrohendes Verhalten zu verlachen und so auf eine konfliktreiche Situationen entspannende Konfliktlösung hinzuarbeiten. (Jürgen Grimm (Hg.): *Französische Literaturgeschichte*, 5., überarb. u. akt. Aufl., Stuttgart und Weimar: Metzler 2006, S. 189 f.).

mimetischen Verhaltens der Menschen in der Gruppe. Auch Girards Theorie der Opfergemeinschaft kann man in der besonderen Kommunikationssituation des Theaters widergespiegelt finden: auf der einen Seite das als Kollektiv fungierende Publikum, auf der anderen die einzelnen Schauspieler, die in ihrer jeweiligen Rolle auf der Bühne geopfert werden, also in einer Art Ritual den ursprünglichen kollektiven Gewaltakt wiederholen.¹³

Die Theaterstücke der beiden Gegenwartsauteoren können nicht eindeutig als Tragödien kategorisiert werden, wenngleich sie mit dem allgegenwärtigen Thema der (Opfer-)Gewalt sowie dem Rückgriff auf die Mythologie tragische Stoffe behandeln. Sie zeichnen sich vielmehr durch eine Stilmischung aus, in der Burleskes und Sublimes, Profanes und Heiliges, Alltägliches und Schicksalshaftes gleichermaßen seinen Platz hat. Die Traditionslinie des Niedrigen und Komischen, die Erich Auerbach in der abendländischen Literatur neben der des Erhabenen, zu dem auch die Tragödie zu rechnen wäre, ausmacht,¹⁴ scheint also einen nicht unwesentlichen Einfluss auf das dramatische Werk insbesondere Olivier Pys auszuüben. In diesem Zusammenhang ist auch die Nähe einiger Stücke zum Karnevalesken hervorzuheben, dessen subversives Potential sich gerade in der dem Karneval eigentlich fremden Gewaltdarstellung zu entladen scheint. Doch vielleicht sind sich Karneval und Gewalt näher, als Michail Bachtin dies vermutet; schließlich entspricht die Definition Bachtins vom Karnevalesken als eine zeitlich begrenzte und in

13 Ein wichtiger theoretischer Vordenker einer solchen rituellen Funktion des Theatererlebnisses ist Antonin Artaud, dessen Idee eines *théâtre de la cruauté* (Antonin Artaud: *Le théâtre et son double* [1938], in: *Œuvres*, hrsg. v. Evelyne Grossmann, Paris: Gallimard 2004, S. 502–653) sich teilweise im Theater von Wajdi Mouawad und Olivier Py wiederfindet, die mit den in ihren Mythendramen evozierten Gewalthandlungen durchaus eine (Schock-)Wirkung auf den Rezipienten erzielen, die man mit der kathartischen Funktion der bei Girard beschriebenen Opfermechanismen in Verbindung bringen kann. Ein weiterer Vordenker wäre Georges Bataille, mit dem man die in den Theatertexten nicht selten mit Ekel und Obszönität verbundene Darstellung von Gewalt als eine intersubjektive Grenzerfahrung lesen könnte, die im Raum des Theaters bzw. der Literatur eine jenseits der alltäglichen Sprache stattfindende Form der Kommunikation zwischen den Menschen ermöglicht. (Peter Wiechens: *Bataille zur Einführung*, Hamburg: Junius 1995, S. 91).

14 Erich Auerbach: *Mimesis – Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* [1946], 4. Aufl., Bern und München: Francke 1967, S. 47.

einem kontrollierten Rahmen stattfindende ausschweifende Freiheit des Materiell-Körperlichen¹⁵ Girards Beschreibung der sich im sakralen Raum vollziehenden Normtransgressionen der Opfergewalt. Und wie die kollektiven Opferungen eine ganz bestimmte soziale Funktion haben, so betont auch Bachtin den nicht substantiellen, sondern funktionellen Charakter des Karnevals.¹⁶ Als karnevalesk bezeichnet Bachtin daher die Form des Exzentrischen, Grotesken und Wandelbaren, zu dem insbesondere der Wechsel von Erhöhung und Erniedrigung gehört.¹⁷ Dieses von Bachtin so genannte „Pathos des Wechsels und der Veränderung“ ist für die Analyse der Mythen-dramen besonders von Belang, da es auch das Wesen des Mythischen ausmacht, dessen häufigste Erscheinungsform die Metamorphose ist, der Ovid ein ganzes Buch gewidmet hat.¹⁸ Die Gegenwartsautoren, soviel lässt sich hier bereits feststellen, entscheiden sich sowohl in der inhaltlichen Zusammenstellung der mythologischen Stoffe als auch in ihrer formalen durch Stilmischung gekennzeichneten Präsentation für die offene, wandelbare Form des Mythos.

Wenn es stimmt, dass sich das dramatische Werk Olivier Pys und Wajdi Mouawads teilweise durch eine Karnevalisierung der Literatur auszeichnet, so wirft das die Frage auf, was die karnevaleske Mischung von Bedrohlichem und Groteskem für die Wirklichkeitsdarstellung in ihren Dramen bedeutet. Ist sie mit Bachtin lesbar als eine Überwindung menschlicher Furcht durch das Lachen?¹⁹ Dient die Verzerrung einer oftmals in plastischer Sprache eindringlich beschworenen realistischen Gewalt ins Groteske der Zähmung von etwas, das sich der menschlichen Kontrolle oft zu entziehen scheint? Ist die Annäherung an die entdifferenzierte Welt des Karnevals eine

15 Michail M. Bachtin: *Literatur und Karneval – Zur Romantheorie und Lachkultur*, hrsg. und übers. v. Alexander Kaempfe, Frankfurt am Main: Fischer 1990, S. 33.

16 Ebd., S. 51.

17 Ebd., S. 49-51.

18 Folgendes Programm stellt Ovid seinem Werk voran: „In nova fert animus mutatas dicere formas / corpora: di coeptis (nam vos mutastis et illas) / adspirate meis primaque ab origine mundi / ad mea perpetuum deducite tempora carmen.“ (Ovid: *Metamorphosen – Lateinisch/Deutsch*, hrsg. und übers. v. Michael von Albrecht, Stuttgart: Reclam 2010, S. 12).

19 Bachtin: *Literatur und Karneval*, S. 35 f.

in der Kunst mögliche Reaktion auf die Krise der entdifferenzierten Gewalt, die durch eine Parodierung der (Opfer-)Gewalt diese zugleich in ihre Schranken weist? Welcher Art ist die Darstellung der Wirklichkeit der Gewalt, die sich trotz aller karnevalesken und theatralischen Verfahren in den Theatertexten als permanente Bedrohung des menschlichen Zusammenlebens erweist? In jedem Fall stellt der hinter der oft explizit markierten Fiktionalität stets aufscheinende Aktualitätsbezug die dritte fundamentale Gemeinsamkeit dar, die eine vergleichende Analyse der Mythendramen Wajdi Mouawads und Olivier Pys nahelegt. Bei keinem der Autoren impliziert das Eintauchen in die Welt der Mythologie ein Abdriften in eine märchenhafte Welt, weit weg von dem, was uns in der gegenwärtigen Wirklichkeit beschäftigt; vielmehr verrät schon ein Blick in die buntgemischten Figurenlisten, wie eng die Welt des Mythos hier mit unserer Gegenwart verknüpft ist: So treten etwa in *L'Apocalypse joyeuse* von Olivier Py u.a. ein Sardinengroßhändler, eine Bordellbetreiberin mit dem mythologischen Namen Circé und eine christliche Allegorie namens Espérance, die sich in der alltäglichen Welt der Kriegsgewalt bewähren muss, auf.²⁰ In *Littoral* von Wajdi Mouawad wird der junge Wilfrid auf seiner Reise durch das Land seines verstorbenen Vaters von einer literarischen Fantasie seiner Kindheit, dem Chevalier Guiromelan aus der Artussage, begleitet und vom Geist seines Vaters besucht; er trifft sowohl auf einen obszönen Peepshow-Besucher als auch auf eine Filmcrew sowie auf eine Schar junger Menschen aus dem Libanon, die ihre Eltern im Krieg verloren haben.²¹

Die zeitgenössischen Theatertexte unterscheiden sich dabei von früheren, gleichfalls zeitbezogenen Mythen-Adaptionen wie Giraudoux' *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* oder Anouilh's *Antigone* darin, dass sie sich meist nicht auf eine bestimmte mythologische Geschichte beschränken, die sie in neuem Lichte betrachten, sondern durch ein gleichzeitiges Zitieren verschiedener mythologischer Figu-

20 Olivier Py: *L'Apocalypse joyeuse* [2000], in: Ders.: *Théâtre complet II*, Arles: Actes Sud 2009, S. 197–497.

21 Wajdi Mouawad: *Littoral – Le Sang des promesses I* [1999/2009], mit einem Nachw. v. Charlotte Farcet, Arles und Montréal: Actes Sud und Leméac 2010.

ren und Motive das Mythische gleichsam als Kategorie per se in ihren Texten heraufbeschwören und seinen grundsätzlichen Zusammenhang mit den konfliktreichen zwischenmenschlichen Beziehungen auszuloten versuchen. Es wird also auch darum gehen, herauszufinden, wie in den Gegenwartstexten eine Auseinandersetzung mit den verschiedenen gewaltsamen Konflikten der Gegenwart und der jüngsten Vergangenheit gestaltet wird und inwiefern es gerade auch um eine Aufarbeitung der Geschichte des 20. Jahrhunderts als einer Geschichte der unablässig aufeinanderfolgenden gewalttätigen Auseinandersetzungen geht, deren Folgen bis in die jüngste Vergangenheit reichen und zum Beispiel mit dem Terrorismus neue schreckliche Formen der Gewalt hervorbringen, die wie mythologische Ungeheuer dem Chaos des Ursprungs einer entdifferenzierten Situation ungelöster Gewaltkonflikte entspringen.

Wie eingangs schon hervorgehoben, findet Gewalt jedoch nicht nur in Form von Terrorismus oder Bürgerkrieg als Auswirkung globaler Konflikte Eingang in die Theatertexte, sondern ebenso als Unruhestifter in den privaten zwischenmenschlichen Beziehungen, in denen Girard zufolge jede Gewalt ihren eigentlichen Ursprung hat. Das verstärkte Interesse der Theaterautoren für mythologische Gewaltszenarien und die Darstellung der Konflikte in einer fiktionalen Welt, die unserer eigenen so ähnlich ist, lässt die Frage aufkommen, inwiefern auch unsere modernen westlichen Gesellschaften sich aktuell in einer Krisensituation befinden, in der die Eindämmung von Gewalt nicht jedes Mal wie selbstverständlich gelingt. Meine zentrale These ist daher, dass in den Theatertexten Wajdi Mouawads und Olivier Pys unsere heutige Welt als in einer mimetischen Krisensituation befindlich dargestellt wird, in der vermehrt Gewaltausbrüche zu beobachten sind und die gewisse Gemeinsamkeiten mit der von Girard beschriebenen Opferkrise aufweist. So zeichnet sich die in den Theatertexten evozierte Wirklichkeit nicht zuletzt durch ihre Neigung zu Simulakrum, Täuschung und Virtualität aus, wodurch man sie nach der semiotischen Medien- und Gesellschaftstheorie

Jean Baudrillards in einem Zeitalter der Simulation verorten kann.²² Wenn die Zeichen eine von den Dingen gelöste Hyperwirklichkeit erlangen und auf diese Weise alle fassbaren Unterschiede verwischen, so ist dies vielleicht das Symptom einer wachsenden Entdifferenzierung, die Girard als ein wesentliches Element der Auslösung einer mimetischen Krise betrachtet und die sich auch in unseren heutigen Gesellschaften beobachten lässt. Je weniger Unterschiede Girard zufolge zwischen den Menschen auszumachen sind, desto größer wird die mimetische Rivalität. In diesem Kontext lässt sich dann auch erklären, warum das Phänomen der ununterscheidbaren Doppelung, wie es der Mythos am Beispiel von Zwillingspaaren, Inzestfällen oder der konfliktreichen Beziehung zweier Brüder (Kain und Abel im Alten Testament, Romulus und Remus in der römischen Mythologie) erzählt, auch in den zeitgenössischen Theaterstücken eine Eskalation von Gewalt herbeiführt und warum in ihnen vermehrt auf scheinbar veraltete Opferriten und Sündenbockmechanismen zurückgegriffen wird. An der Wende vom 20. zum 21. Jh. scheint der Mensch jedenfalls genauso „animalisch“ zu sein wie die Mitglieder der so genannten primitiven Gesellschaften, denen wir uns auch moralisch so überlegen glauben und deren schaudererregenden, in unserer heutigen Zeit längst überwunden geglaubte Geschichten immer noch oder in neuer Lebendigkeit und Aktualität erzählt werden.

Wajdi Mouawad und Olivier Py, die in ihren Theatertexten diese mythische Geschichte der Gewalt neu erzählen, haben neben den bereits erwähnten Gemeinsamkeiten in Bezug auf die thematische Schwerpunktsetzung ihrer Dramen, die sich auf selbstreflexive Weise mit der Fortexistenz von Gewalt, Opfer und Ritual in der heutigen Gesellschaft auseinandersetzen und sich dabei auf den Mythos beziehen, indes beide einen eigenen Stil, eine eigene Formen- und Symbolsprache, mit der sie den Zusammenhang von Mythos und Gewalt ausleuchten. Deshalb folgt nun eine Präsentation der Autoren und

22 Jean Baudrillard: *L'Echange symbolique et la mort*, Paris: Gallimard 1976, S. 78: Baudrillard teilt die Geschichte der Neuzeit in drei Zeitalter auf; das erste ist das der „contrefaçon“ (der ‚Fälschung‘ oder ‚Nachahmung‘), das zweite das der Produktion und das dritte, in dem wir uns gegenwärtig befinden, das der Simulation, das durch eine unaufhörliche Zirkulation der Zeichen geprägt ist.

ihrer für die vergleichende Analyse im 3. und 4. Kapitel ausgewählten Texte, die hier unter Berücksichtigung der jeweiligen autoren-spezifischen Charakteristika kurz vorgestellt werden sollen. Der Hauptteil wird sich anschließend in drei große Kapitel gliedern: Der theoretische Teil (Kapitel 2) dient der Annäherung an eine Theorie der mythischen Gewalt, die sich vor allem auf Hans Blumenberg und René Girard stützen wird und deren Relevanz für unsere modernen Gesellschaften, wie sie sich im Werk der beiden Dramatiker präsentieren, als Grundannahme dieser Arbeit bezeichnet werden kann; daher werden in diesem Kapitel auch einige medien- und kultursoziologische Thesen Jean Baudrillards zur Theorie der mythischen Gewalt in Beziehung gesetzt. Dem theoretischen Teil schließen sich die zwei Autorenkapitel an; Kapitel 3 ist der literaturwissenschaftlichen Analyse der Dramen Wajdi Mouawads gewidmet, Kapitel 4 derjenigen von Olivier Pys Theatertexten. Der Aufbau der Autorenkapitel orientiert sich zwar jeweils an der logischen Struktur ihrer Werke, die allgemeine Argumentationslinie ist jedoch parallel und verfolgt das Ziel einer Überprüfung und Anwendung der in Kapitel 2 aufgestellten Thesen zu einer Theorie der mythischen Gewalt. Dabei steht jedesmal die inhaltliche Analyse vor der sich daraus ergebenden und sich auf diese beziehenden formalen Untersuchung; das heißt konkret, dass jeweils zuerst die von Gewalt geprägte Handlungswelt der Figuren sowie die sich darin ereignenden Opfer- und Gewaltmechanismen untersucht werden, anschließend die in den Texten unternommenen und stets mit der Meta-Ebene des Theaters und der Herausstellung seiner besonderen Formensprache verbundenen Versuche der Bewältigung, der Verarbeitung, Erinnerung und Symbolisierung, die im Raum des Rituals und der reflektierten Mimesis der Kunst verortet werden.

Wajdi Mouawad wurde 1968 im Libanon geboren und verbrachte dort auch seine Kindheit, floh zu Beginn des Bürgerkrieges jedoch mit seiner Familie nach Frankreich. Die Theaterstücke, in denen er das Verhalten der Menschen in Zeiten der Gewalt und des Krieges auslotet, sind auch eine Aufarbeitung der konfliktreichen Geschichte seines Herkunftslandes, die Auseinandersetzung mit ei-

ner selbst zwar nur kurz unmittelbar erlebten Vergangenheit,²³ die in der fikionalisierten Form des Theaters aber Aufschluss über so manche gewaltsamen Konflikte gibt, die auch in unserer gegenwärtigen Welt präsent sind. 1983 siedelte er, da ihm in Frankreich das Bleiberecht verweigert wurde, für einige Zeit nach Québec über, wo er an der Ecole nationale de Théâtre in Montréal auch seine Theaterausbildung erhielt.²⁴ Heute lebt und wirkt er als Autor von Theaterstücken und Romanen, als Regisseur und Schauspieler auf beiden Seiten des Atlantiks. 2005 gründete er so auch zwei Theatertruppen („compagnies de créations“): *Au Carré de l’hypoténuse* in Frankreich, *Abé carré cé carré* in Montréal. 2009 stand er mit der Tetralogie *Le Sang des promesses* im Mittelpunkt des Theaterfestivals in Avignon, und bis 2016 verfolgte er das inzwischen abgeschlossene Projekt, alle sieben Tragödien des Sophokles neu zu inszenieren.²⁵

Mouawads Interesse für den Mythos zeigt sich aber bereits in der erwähnten Tetralogie, die aus vier vom Autor selbst zwischen 1999 und 2009 verfassten, inszenierten und zum Teil verfilmten Theaterstücken besteht, und die ich daher – ergänzt durch das Kadmos-Pelops-Ödipus-Drama *Le Soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face* von 2008²⁶ – in meine Auswahl zeitgenössischer Mythendramen aufgenommen habe. Die vier Theaterstücke, die Mouawad unter dem Titel *Le Sang des promesses* zusammengefasst hat,²⁷ sind vier in sich geschlossene, unabhängig voneinander lesbare Texte, die jedoch eine so ähnliche Struktur aufweisen, dass sie als eine Einheit betrachtet werden können. Jedes Mal geht es darum, eine mythi-

23 Mouawad: *Littoral*, S. 152 f.

24 „*Ciels*, dossier pédagogique“ – zur Aufführung von *Ciels* im Nov. 2009 am Théâtre des Célestins/ENSATT, Online-Archiv des Théâtre des Célestins, Lyon, URL: http://www.memoire.celestins-lyon.org/var/ezwebin_site/storage/original/application/d0aacc3b601f5daec932c85e4d933313.pdf (Abruf 26. 02. 2017), S. 7.

25 „Wajdi Mouawad – Biographie“, offizielle Homepage des Autors (2009/2018), URL: <http://www.wajdimouawad.fr/wajdi-mouawad/biographie> (Abruf 12. 01. 2018).

26 Wajdi Mouawad: *Le Soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face*, Arles und Montréal: Actes Sud und Leméac 2008.

27 Cf. ders.: *Le Sang des promesses – Puzzle, racines, et rhizomes*, Arles und Montréal: Actes Sud und Leméac 2009: Hier legt der Autor den Entstehungsprozess der Dramentexte der Tetralogie sowie persönliche Gedanken und grundlegende Motive dieses dramatischen Projektes für eine interessierte Leserschaft offen.

sche Gewaltspirale darzustellen und zu hinterfragen und das Unausprechliche der Gewalt zum Ausdruck zu bringen. Innerhalb dieses Quartetts bilden allerdings die ersten drei Stücke eine weitere Einheit, während das vierte Stück, *Ciel*, formal und inhaltlich eine Art Kontrapunkt darstellt.

In *Littoral*, das den Auftakt der Tetralogie bildet, begibt sich der junge Wilfrid nach dem Tod des Vaters auf eine Reise in das Land, in dem sein Vater geboren wurde, um dort nach einer Begräbnisstätte für den Leichnam zu suchen. Es schließen sich ihm nach und nach fünf andere junge Menschen an, die auf verschiedene Art und Weise mit der Gewalt des Krieges konfrontiert wurden. Wie auch in den folgenden Teilen der Tetralogie fluktuieren in diesem Stück Raum und Zeit, so dass es zu einem als postdramatisch zu bezeichnenden Neben- und Ineinander verschiedener Wirklichkeitsebenen kommt: Vergangenheit und Gegenwart überkreuzen sich, und die Ebene des unmittelbar von den Figuren erlebten Geschehens wird von einer Ebene bewusster Fiktionalität überlagert, etwa wenn ein Filmregisseur auf der Bühne erscheint und einen Film mit Wilfrid in der Hauptrolle dreht.

Der Ödipus-Mythos, den Mouawad in *Littoral* etwa in der Figur Amés reaktualisiert, der im Bluttausch des Krieges seinen Vater getötet und massakriert hat, da er sein Gesicht zu spät erkannte, bestimmt im zweiten Teil der Tetralogie, *Incendies*, den gesamten Handlungsverlauf. Wie in *Littoral* geht es auch hier um junge Leute, die mit einer gewaltsamen Vergangenheit konfrontiert werden. Die Zwillinge Jeanne und Simon erfahren nach dem Tod ihrer Mutter, die vor einiger Zeit plötzlich aufgehört hatte zu sprechen, dass ihr Vater doch noch am Leben ist und sie außerdem einen Bruder haben, von dem sie nichts wussten. Eher widerwillig fügen sie sich dem Wunsch des mütterlichen Testaments und begeben sich auf eine Reise in den Libanon, wo sie nach und nach die Lebensgeschichte ihrer Mutter rekonstruieren und das schreckliche Geheimnis ihrer eigenen Herkunft lüften. Es stellt sich heraus, dass der Henker Abou Tarek, der ihre Mutter im Gefängnis gefoltert und vergewaltigt hat, niemand anderes ist als der Vater der Zwillinge – und zugleich

der Sohn ihrer Mutter, ein Kind der Liebe und des Krieges, das ihr nach der Geburt genommen wurde. Die Film-Adaption des kanadischen Regisseurs Denis Villeneuve, die 2011 für den Oscar nominiert war und in Deutschland unter dem Titel *DIE FRAU DIE SINGT* synchronisiert wurde,²⁸ soll in diesem Fall die Analyse des Theatertextes ergänzen, da die fortschreitende Entdifferenzierung der Gesellschaft und die symmetrischen Beziehungen zwischen den Menschen, die Girard zufolge den Nährboden für Gewalt darstellen, in der visuellen Filmsprache sehr deutlich zutage treten. Darüber hinaus geht aus der Gegenüberstellung von Film und Theatertext die Besonderheit von Mouawads dramatischem Werk hervor, in dem die fiktionale Handlung in eine fiktionsironische Meta-Ebene eingebettet ist.

Auch *Forêts*,²⁹ der dritte Teil der Tetralogie, ist die Odyssee eines jungen Menschen, der sechzehnjährigen Loup, die mit Hilfe eines Historikers die Geschichte ihrer Familie wie ein kompliziertes, vierteiliges Puzzlespiel zusammensetzt. Je tiefer sie in die Vergangenheit eindringt, desto mehr eröffnet sich ihr und dem Zuschauer ein Bild des Grauens, das sich wie ein blutroter Schicksalsfaden durch die Generationen zieht und als Abbild der konflikt- und gewaltreichen Geschichte des europäischen 20. Jahrhunderts gelesen werden kann. Eine Nähe zum Mythos stellt der Autor her, indem er die verschiedenen Generationen u.a. durch medizinisch-orakelhafte Zwischengesänge als ein verfluchtes Geschlecht darstellt, das wie die mythischen Geschlechter der Tantaliden oder Atriden der Schicksalhaftigkeit einer unaufhörlichen Fortsetzung der Gewalt nicht entkommen kann und stattdessen Inzest, Vatermord und weitere Tabubrüche akkumuliert. In diesem Kontext scheitert auch die Flucht an einen mythischen Ursprungsort, da sich der von einem der Vorfahren Loups erträumte arkadische Paradiesgarten in den Ardennen in Wirklichkeit

28 Denis Villeneuve: *DIE FRAU DIE SINGT – Incendies, nach dem Bühnenstück von Wajdi Mouawad*, CAN 2010, DVD, Französisch und Deutsch, Arsenal Filmverleih GmbH 2012.

29 Wajdi Mouawad: *Forêts – Le Sang des promesses III* [2009], mit einem Nachw. v. Charlotte Farcet, Arles und Montréal: Actes Sud und Leméac 2012.

bald als ein mit menschlichen Monstern bevölkerter Urwald entpuppt.

Während die ersten drei Teile allesamt vom Ursprung der Gewalt handeln und Geschichten zur Darstellung bringen, in denen junge Leute auf der schmerzhaften, letztlich jedoch tröstenden Suche nach ihrer Herkunft die mythische Frage „comment tout cela a-t-il commencé ?“³⁰ neu zu beantworten versuchen, um schließlich das die Gewalt begleitende Schweigen zu brechen, so dass für Mouawad eine formale Umsetzung als (post)moderne analytische Dramen mit vielen Zeitsprüngen nahelag, ist *Ciels*,³¹ der Theatertext, mit dem der Autor seine Tetralogie abschließt, ganz anders strukturiert. Zunächst einmal handelt es sich um ein Zieldrama, um einen Wettlauf gegen die Zeit, da ein Attentat verhindert werden soll. Das Geschehen findet ohne Rückblenden in die Vergangenheit der Figuren in äußerster Verdichtung ausschließlich in der Gegenwart statt. Wie die Zeit scheint auch der Raum der strengen klassischen Regelpoetik zu entsprechen, da alles in einem vom Rest der Welt abgeschotteten, hochisolierten Gebäude stattfindet, in dem eine Expertengruppe fieberhaft daran arbeitet, einen terroristischen Akt unbekannter Natur zu verhindern. Die Handlung setzt nach dem Selbstmord ihres Chefs ein, der die Gruppe zwingt, ihre Arbeit, die v.a. aus Computerhacking und der Überwachung riesiger Telefonnetze besteht, über Weihnachten fortzusetzen. Die Gruppe kann die äußere Katastrophe letztlich nicht aufhalten, zumal im Laufe des Stückes immer deutlicher wird, dass die Gewalt längst auch in den Hochsicherheitsraum eingedrungen ist, so dass die globale Katastrophe des Anschlags auf verschiedene Kunstmuseen in internationalen Metropolen trotz aller Reduktion von Privatheit im Innenraum unvermeidlich mit dem persönlichen Schicksal und Handeln der Figuren verknüpft ist. Einer der jugendlichen Drahtzieher der Attentate ist nämlich niemand anderes als der Sohn des Chefs, der Selbstmord begangen hat, um seinen Sohn nicht verraten zu müssen; an seiner Stel-

30 Ders.: *Littoral*, S. 151.

31 Ders.: *Ciels – Le Sang des promesses IV* [2009], mit einem Nachw. v. Charlotte Farcet, Montréal und Arles: Actes Sud und Leméac 2012.

le „geopfert“ wird ein anderer Jugendlicher, der Sohn eines Kollegen, der sich auf Rat des Vaters gerade zu der Zeit im Museum in Montréal befindet, als die Bombe dort explodiert. Hier scheint es keinen Ausweg aus der Gewaltspirale zu geben, vielmehr kulminieren alle Worte, die in diesem Stück auf polyphone Weise erklingen, am Ende in einem geradezu mythischen Schrei, der zugleich Geburts- und Todesschrei ist. Zudem erfolgt der Racheakt der jungen Generation an den Verbrechen ihrer Väter und Vorväter gerade über das Medium der Kunst, die nicht nur das Zielobjekt, sondern lyrisch verschlüsselt auch den Code der Attentäter darstellt. Die postdramatischen bzw. postmodernen Techniken sind insbesondere in der Aufführung erlebbar, in der sich Mouawad von Artauds *Theater der Grausamkeit* inspirieren ließ.³² Videoaufnahmen von Kriegsschauplätzen und das bunte Stimmengewirr der Telefonabhörung, unter das sich immer wieder eine lyrische Stimme mischt, die an ein mythisches Gewalt-Orakel erinnert, verwandeln den Theatertext in ein postmodernes rhizomatisches Gebilde, in dem sich die durch ein verästeltes Geflecht von Codierungen sich immer wieder entziehende Spur zu den Attentätern verliert.³³

32 Artaud: *Le théâtre et son double* [1938], S. 563: „le public assis au milieu de la salle, en bas, sur des chaises mobiles qui lui permettront de suivre le spectacle qui se passera autour de lui“. In der Inszenierung von *Ciels* sitzen die Zuschauer in der Mitte eines weißen Raumes auf drehbaren Stühlen, von denen aus sie das ringsum simultan stattfindende Geschehen beobachten können („*Ciels*, dossier pédagogique“).

33 Cf. Gilles Deleuze/Félix Guattari: *Rhizom* [frz. 1976], übers. v. D. Berger u. a., Berlin: Merve 1977, S. 9-12: Die Autoren verstehen in ihrer poststrukturalistischen Herangehensweise Bücher bzw. Texte als Rhizome, als rhizomatische Wurzelgeflechte, wie man sie in der Natur im Reich der Pflanzen vorfindet: „Die Hauptwurzel ist verkümmert, ihr Ende abgestorben; und schon beginnt eine Vielheit von Nebenwurzeln wild zu wuchern. Hier erscheint die natürliche Realität als Verkümmern der Hauptwurzel; gleichwohl besteht ihre Einheit als vergangene, zukünftige oder als mögliche fort. [...] Ein solches System kann man Rhizom nennen. [...] Das Rhizom [...] kann die verschiedensten Formen annehmen, von der Verästelung und Ausbreitung nach allen Richtungen an der Oberfläche bis zur Verdichtung in Knollen und Knötchen [...]; semiotische Kettenglieder aller Art sind dort nach den verschiedensten Codierungsarten mit politischen, ökonomischen und biologischen Kettengliedern verknüpft; es werden also nicht nur ganz unterschiedliche Zeichensysteme ins Spiel gebracht, sondern auch verschiedene Arten von Sachverhalten. [...] Ein Rhizom verknüpft unaufhörlich semiotische Kettenteile, Machtorganisationen, Ereignisse in Kunst, Wissenschaft und gesellschaftlichen Kämpfen. Ein semiotisches Kettenglied gleicht einem Tuberkel, einer Agglomeration von mimischen und gesti-

Das unabhängig erschienene Mythendrama *Le soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face* schließlich unterscheidet sich von den Texten der Tetralogie darin, dass hier ausschließlich mythologische Figuren auftreten, die sich auch in einer gänzlich mythologischen Welt bewegen, der Gegenwartsbezug sich hier also nicht an konkreten raumzeitlichen Hinweisen festmachen lässt. Doch die Gewaltlogik dieser Geschichte, die drei weniger bekannte, von den großen griechischen Tragödienautoren nicht oder nur am Rande überlieferte mythologische Episoden miteinander verbindet,³⁴ ist die gleiche wie in den anderen vier Stücken, in denen die Figuren in einer zeitgenössischen Welt handeln. Ausgehend von der Entführung Europas durch stierköpfige Männer erzählt Mouawad in diesem Stück eine Trilogie des Blutes, die sich über mehrere Generationen, von Kadmos über Laios bis Ödipus, entwickelt, wobei auch hier die Figur des geblendeten Ödipus eine leitmotivische Funktion einnimmt. Die Kriege, in welche die Gewalt mündet, werden stets als Rachefeldzüge für ein geraubtes Familienmitglied geführt, dienen aber interessanterweise gleichfalls der Herstellung von Einmütigkeit innerhalb eines neu entstandenen Herrschaftsbereichs.

Olivier Py, der 1965 in Grasse geboren wurde und seine Theaterausbildung an der Ecole Nationale Supérieure d'Arts et Techniques du Théâtre (ENSATT) sowie am Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique (CNSAD) in Paris erhielt, gehört der gleichen Generation an wie Mouawad. Wie dieser ist er zugleich als Schauspieler, Regisseur und Autor aktiv. 1988 gründete er eine eigene Theatergruppe, *L'inconvénient des boutures*, wo er bereits seine eigenen Texte inszenierte. Mit der Aufführung seines 24-Stunden-Stückes *La Servante* 1995 auf dem Theaterfestival in Avignon gelang ihm der Durchbruch. 1998 wurde er Leiter des CDN Orléans, 2007 In-

schen, Sprech-, Wahrnehmungs- und Denkkakten: es gibt keine Sprache an sich, [...] sondern einen Wettstreit von Dialekten, Mundarten, Jargons und Fachsprachen. Es gibt keine idealen Sprecher-Hörer, ebensowenig eine homogene Sprachgemeinschaft.“

34 Die Geschichte des jungen Kadmos, der Raub seiner Schwester Europa und seine Hochzeit mit Harmonia, der Streit von Laios und Pelops um den schönen Jüngling Chrysisos sowie die Begegnung von Ödipus und der Sphinx.

tendant am Pariser Théâtre de l'Odéon,³⁵ wo sein Vertrag zur Überraschung der Theaterwelt auf Betreiben des damaligen Kulturministers Frédéric Mitterrand im Jahr 2011 nicht verlängert wurde.³⁶ Ab 2013 ist er nun, da sein Mandat erneuert wurde, mindestens bis 2021 Leiter des Theaterfestivals in Avignon.³⁷ Olivier Py, der in letzter Zeit mit verschiedenen Operninszenierungen hervorgetreten ist, hat auch ein Theologie- und Philosophiestudium absolviert und steht zu seiner Homosexualität genauso wie zu seinem Katholizismus,³⁸ eine nicht gerade häufig offen deklarierte Kombination, die auf ganz eigene Weise auch seine Theatertexte prägt. Ein Vorbild für sein dramatisches Schreiben ist Paul Claudel und dessen christliches und zugleich komisches Totaltheater; denn das Theater ist auch für Py ein sakraler und gleichzeitig burlesker Raum, in dem Grenzen – die des guten Geschmacks ebenso wie die der Fiktionalität – überschritten werden können und müssen, und auch der Glaube an die Macht des poetischen (Bühnen-)Wortes tritt in seinen Texten immer wieder zutage. Wenn ihm dabei der Einfluss der Dramatiker Shakespeare und Aischylos – und mit ihnen der Mythos – in seinen Theater texts wichtiger ist als eine direkte politische Stellungnahme zu aktuellem Tagesgeschehen,³⁹ so schließt diese im Sinne der Kunst

35 „Olivier Py: Portrait – 1998/2007, NEUF SAISONS DE THÉÂTRE, direction: Olivier PY“, Centre dramatique national Orléans / Loiret / Centre, URL: <http://www.cdn-orleans.com/2009-2010/index.php/fr/archives/direction-olivier-py> (Abruf 02. 03. 2017) sowie Christophe Raynaud de Lage: „Les Directeurs – Olivier Py“, Festival d'Avignon, Cloître Saint-Louis, 20 rue du Portail Boquier, 84000 Avignon, URL: <http://www.festival-avignon.com/fr/histoire/olivier-py> (Abruf 02. 03. 2017).

36 „Olivier Py quittera l'Odéon pour prendre la tête du Festival d'Avignon“, lemonde.fr (14.04.2011), URL: http://www.lemonde.fr/culture/article/2011/04/14/odeon-mitterrand-evoque-une-absence-de-vision-commune-avec-olivier-py_1507276_3246.html (Abruf 02.03.2017) sowie Clément Solym: „Odéon : Luc Bondy remplacera Olivier Py (Mitterrand)“, actualitte.com (10.04.2011), directeur: Nicolas Gary, siège social au 12, rue Morand, 75011 Paris, URL: <https://www.actualitte.com/article/culture-arts-lettres/odeon-luc-bondy-replacera-olivier-py-mitterrand/24897> (Abruf 02. 03. 2017)

37 Lage: „Les Directeurs – Olivier Py“.

38 Andreas Kläui: „Liebender ohne Maß“, *DK – Die Zeitschrift der Kultur* 766 (2006), S. 15.

39 David Bradby/Annabel Poincheval: „Olivier Py: An Interview“, *TheatreForum* 27 (2005), 41–48.

und der Poesie stehende Präferenz politisches Interesse nicht aus; zur Zeit des Bosnienkriegs etwa trat Py in den Hungerstreik und verfasste das Theaterstück *Requiem pour Srebrenica*.⁴⁰ Auch in den Stücken, in denen er stärker mit dem Mythos experimentiert, geht es immer darum, das oft wahnsinnig anmutende Verhalten der Menschen und ihre Neigung zur Gewalt darzustellen, die in jedem neuen Krieg, aber auch in so vielen kleinen privaten Situationen wieder und wieder zum Ausbruch kommt und meist zerstörerische, mitunter aber auch befreiende Kräfte entwickelt.

Le Visage d'Orphée (1997)⁴¹ ist Pys erstes einer ganzen Reihe von Stücken, in denen der Mythos von zentraler Bedeutung ist. Die mythologische Titelfigur Orpheus ist hier auch das zentrale mythologische Thema, um das herum sich die Geschichte entfaltet, wenngleich die uns heute am meisten bekannte Episode von Orpheus' Trauer um Eurydike kaum eine Rolle spielt. Vielmehr kombiniert Py die bekannteren und weniger bekannten mythologischen Stränge, die sich um die Figur des Orpheus ranken, und erweitert sie um neue Geschichten, durch die er den Orpheus-Mythos in der gesellschaftlichen Gegenwart und im medialen Raum des Theaters verankert. Es gibt einige, oft mit Gewalt verbundene *Theater-im-Theater*-Szenen sowie zahlreiche Rückblenden, mit denen die vielen mythologischen und nicht-mythologischen Figuren einen in der Lebenswirklichkeit verankerten, individuellen Hintergrund erhalten. Auch Orphée selbst, der in der ersten Szene zum Leben erweckt wird, ist eine Figur, die immer wieder darauf hinweist, dass sie für eine Gruppe von Menschen aus der heutigen Zeit für die begrenzte Dauer der Theateraufführung eine bestimmte Rolle spielt, nämlich die des in die Geheimnisse der Unterwelt eingeweihten Dichters. Mit der Figur des Bildhauers Musée, in dessen Atelier Orphée wiedererwacht und mit dessen Namen an den Orpheus-Jünger Musaios erinnert wird, stellt Py einen Bezug zum antiken Mysterienkult der Orphiker her, die Orpheus als Autor hymnischer, einen Zugang

40 Diane Godin: „La guerre et nous – Tragédies récentes“, *Jeu – Revue de théâtre* 94 (2000), 92–99, hier S. 94.

41 Olivier Py: *Le Visage d'Orphée* [1997], in: Ders.: *Théâtre complet II*, Arles: Actes Sud 2009, S. 9–158.

zum Jenseits eröffnender Gedichte verehrten.⁴² Eine moderne orphische Gemeinschaft, die auf den Spuren des orphischen Zaubers wandelt und mithilfe eines Initiationsrituals in die Unterwelt gelangt, versammelt sich bald auch um Olivier Pys Orphée. Der Hades ist auf symbolische Weise in Form von Krankheit, Gewalt, Krieg jedoch schon vorher in den Lebensgeschichten der verschiedenen Figuren präsent. So gibt es etwa eine sterbenskranke Mutter, die von ihren gewaltbereiten Söhnen bedroht wird, und einen Professor, der sich von seiner Geliebten erniedrigen lässt und der dionysisch-orphischen Zerstückelung seines eigenen Sohnes beiwohnen muss. Die Ruinenlandschaft der Unterwelt schließlich ist eine vom Krieg versehrte Landschaft, in der sich trotz unmittelbarer Gegenwart von Tod und Verwesung verstärkt Tanz und Theater entfalten.

Eine besondere Nähe zu Claudels *Soulier de satin* lässt sich in *L'Apocalypse joyeuse* (2000) ausmachen, einem barock anmutenden Welttheater mit zahlreichen Rollenspielen und Verdoppelungsszenen, Meeresumsegelungen, Allegorien und nicht zuletzt einer diabolischen Spielleiterfigur, welche die Wandlungsfähigkeit eines Proteus aufweist und eine Intrige nach der anderen spinnt. Girards Opfertheorie verbindet sich in diesem Stück, in dem ein kommerzieller Sardinien-Staat gegründet, rituelle Feiern abgehalten, Idole gestürzt und Gewaltopfer dargebracht werden, mit Baudrillards semiotischer Medientheorie, da sich die Figuren zeitweise in der Hyperrealität der Reklame bewegen, die zugleich von der das Stück gleichfalls charakterisierenden theatralischen Selbstreflexivität in Frage gestellt wird. Ausgangspunkt der Geschichte ist eine Konstellation, die drei allegorische Figuren in mimetische Rivalität zueinander setzt, von denen zwei mythologische Namen tragen: Die Stiefbrüder Acamas und Orion lieben Espérance, die sich zwischen den beiden nicht entscheiden will. Jede der drei Figuren begibt sich daher auf eine Reise mit vielen Prüfungen, in denen die von ihnen gewählten Lebensmodelle im Kontext von Gewalt, Krieg und schwerer Krankheit auf die Probe gestellt werden. Wirkliche Erfahrung und Spiel

42 „Orpheus“: *Altgriechische Mysterien*, hrsg. und übers. v. Joseph Otto Plassmann, 2. Aufl., München: Diederichs 1992, S. 135.

gehen dabei fließend ineinander über, da alle Prüfungen von Horn, der satanischen Spielleiterfigur, inszeniert werden. Im Sardinienstaat, La Cimérie, der als eine mythische Kopie der gewaltsamen rituellen Relikte unserer heutigen Zeit mit den neuen Götzen Kapital, Konsum, Sex und Werbung von der Schiffsbesatzung gegründet wird, treffen die drei Geprüften wieder aufeinander. Rasch löst sich der neue Staat jedoch in einem apokalyptischen Brand wieder in Nichts auf, nachdem Circé, Geliebte und Feindin Horns, einen Aufstand der Schweine angezettelt hat, die als animalische Doppelgänger der Menschen im Mob den König stürzen und so den Höhepunkt der Opferkrise herbeiführen, in der keine neue stabile Ordnung mehr begründet werden kann.

Auch in *L'Exaltation du labyrinthe* (2001)⁴³ gibt es eine intrigenschmiedende Figur, die hier den Namen Rose des vents trägt und ihre Macht über die von Geld und Absinth Abhängigen dazu nutzt, manipulativ in ihren Lebensalltag einzubrechen. Der Mythos, der diesem Stück zugrunde liegt, ist die Geschichte von Dädalus und Ikarus, die als problematische Vater-Sohn-Beziehung auch in anderen Dramen des Autors anklingt. Die Vorwürfe, welche die junge Generation der älteren macht, die sich vor langer Zeit in ihrem minotaurischen Labyrinth verirrt hat, erinnern hier sehr an diejenigen, die Mouawad in *Ciels* thematisiert. Wie in *Ciels* droht auch in Pys Stück die Gewaltspirale, die auf die im Verlauf des 20. Jh. verübten Verbrechen zurückgeht, durch ein Gewalt entfesselndes Rachedenken, das nach der Opferung eines Sündenbockes – hier verkörpert von der Vaterfigur Dédalle – verlangt, zu einer endlosen zu werden. Dem in den Anfangsszenen dargestellten Konflikt geht in der Tat eine ganze Kette früher begangener Gewaltakte voraus: Maxence ist in Abhängigkeit von Rose des vents geraten und sieht sich nun gezwungen, den Körper seiner Frau Louise zu opfern, um seine Schulden zu begleichen. Seinen Vater, der die finanziellen Mittel hätte, will er nicht um Hilfe bitten, da er mit dem früheren Minister, der sich im Algerienkrieg einiges hat zuschulden kommen lassen und auf der

43 Olivier Py: *L'Exaltation du labyrinthe* [2001], in: Ders.: *Théâtre complet II*, Arles: Actes Sud 2009, S. 527–619.

Beerdigung seiner im Kindbett gestorbenen Frau nicht einmal erschienen ist, nichts mehr zu tun haben will. An seiner Stelle tritt der verkleidete Vater von Louise in einer komisch-tragischen *Theater-im-Theater*-Szene als Bittsteller bei Dédalle auf, der schwer erkrankt ist und an den labyrinthförmigen Kulissen einer Theaterbühne baut, die er zum Ort seiner Lebensbeichte machen will. Ein Rachebündnis, das Dédalles Schwägerin mit einem Algerier schließt, um Dédalle an den Pranger zu stellen, wird durch die Gewalt beschwichtigende Art Mathieus, einer Figur, die nicht zufällig einen neutestamentarischen Namen trägt, zwar gesprengt, doch die Gewalt droht sofort an anderer Stelle wieder aufzulodern, nachdem eine Situation mimetischer Rivalität Chaos und Tod auch in der Generation der Söhne heraufbeschwört: Maxence misshandelt seine schwangere Frau, der er einen Ehebruch mit Mathieu unterstellt, und verursacht so den gewaltsamen Tod seines eigenen Kindes. Dédalle stirbt nacheinander zwei Tode inmitten seiner Theaterkulissen, ohne dass das Publikum seiner Beichte Aufmerksamkeit geschenkt hat.

Les Vainqueurs (2005)⁴⁴ ist erneut ein Stück von epischer Länge wie *L'Apocalypse joyeuse*, das die Verdoppelung der mimetischen Theater-Situation diesmal als grundlegendes Strukturprinzip aufweist: In der Rahmenhandlung treten nacheinander die Hauptfiguren der folgenden drei großen Teile auf, die jeweils für sich genommen vollständige Theaterstücke darstellen, aber durch bestimmte Leitmotive, wiederkehrende Figuren und körperliche Markierungen miteinander ein zusammenhängendes Ganzes bilden. Der zunächst als heimlicher Zuschauer im Schrank versteckte *Garçon dans l'armoire*, der im Prolog das Auftreten des arkadischen Prinzen Florian, der Prostituierten Cythère und des Totengräbers Axel beobachtet, schlüpft in den folgenden drei Teilen nacheinander in die Rolle dieser Figuren, nachdem sie im Prolog durch einen Vitriol-Angriff Ferrares – der als manipulierende Kraft des Bösen an Horn und Rose des vents erinnert – außer Gefecht gesetzt wurden. Im ersten Teil versucht der Junge im Schrank in der Gestalt Florians die arkadi-

44 Olivier Py: *Les Vainqueurs* [2005], in: Ders. *Théâtre complet III*, Arles: Actes Sud 2011, S. 171–436.

sche Krone zurückzuerobern und das mythische Arkadien wiedererstehen zu lassen. Er löst mit seinen Freunden eine Revolution aus, stürzt den Diktator bzw. seinen Doppelgänger, muss schließlich jedoch mit dem Waffen- und Menschenhändler Ferrare, dem eigentlichen Herrscher über Arkadien, ein Zweckbündnis eingehen. In der Rolle Cythères, die aus Arkadien geflohen ist und sich als einflussreiche Prostituierte in Paris etabliert hat, versucht er an das Erbe der Generalsfamilie heranzukommen. Dafür inszeniert Cythère für den General eine komisch-brutale dionysische Opferfeier, in der durch eine umgekehrte Eucharistie das Blut der Gewalt in den Wein der Potenz verwandelt werden und der durch Mädchenkleider erniedrigte und bald auch seines Geldes beraubte General seine verlorene sexuelle Kraft zurückgewinnen soll. Mit Lubna, die im Gefolge Ferrares auftaucht, erscheint jedoch eine Doppelgängerin, die den Namen und die Identität Cythères an sich reißt. Cythère wird das Bein amputiert und sie landet im Gefängnis, wo sie nichts mehr gegen ihre Rivalin unternehmen kann. Im dritten Teil schlüpft der Junge im Schrank in die Rolle des Totengräbers Axel, der um die würdige Bestattung eines unbekanntem jungen Mannes kämpft, dessen Leichnam von zwei Parteien gleichzeitig beansprucht wird: von der Theatertruppe der Cythère-Kopie Lubna sowie von einem Senator, der in dem Toten seinen rumänischen Liebhaber vermutet und einen karriereschädigenden Skandal verhindern will. Dank der Verwandlung Ferrares, der sich zum Schluss für Axel alias Cythère alias Florian opfert, erhält Axel den Leichnam und sein eigenes Leben zurück.

Brutale Verletzungen, die sich dem Körper einprägen, die Untrennbarkeit von Liebe und Gewalt sowie die nur im Medium der Kunst überwindbare Sprach- und Namenlosigkeit der Opfer unzähliger Gewalthandlungen, die überall auf der Erde stattfinden, sind auch in *Les Enfants de Saturne* (2007)⁴⁵ von tragender Bedeutung. Auch Rollenspiel und Maskerade sind genauso präsent wie in den früheren Stücken, nicht zuletzt durch den deutlichen Bezug zum

45 Ders.: *Les Enfants de Saturne* [2007], in: Ders.: *Théâtre complet III*, Arles: Actes Sud 2011, S. 541–619.

Saturnalienfest, durch den Mythos und Theaterspielen nahe zusammenrücken. Schauplätze sind wechselweise ein Friedhof und das Schloss des alternden Herrschers Saturne, in dem seine Zeitungsredaktion ihren Sitz hat, wodurch die mythologische Familie in der Gegenwart verankert wird. Saturnes Reich ist im Begriff unterzugehen, da sein illegitimer Sohn Ré die Drohung äußert, das Zeitungsimperium an eine neue Generation zu verkaufen. Ré hat Druckmittel gegen alle drei legitimen Kinder Saturnes, da er von Pauls und Ans' Inzest ebenso erfahren hat wie von Simons sadomasochistischem Verhältnis zu dem jungen Prostituierten Nour. Dieser verkauft seinen Körper, um seinen Vater in Würde bestatten zu können, der mit ihm aus der kriegsverwüsteten Heimat geflohen ist, in die Nour um keinen Preis zurückkehren will. Sein Zuhälter Simon versucht durch das Ventil einer gewaltsamen Sexualität vergeblich all die zerstörerischen Scham- und Schuldgefühle loszuwerden, die ihn nach dem Selbstmord seiner Frau sowie aufgrund seiner von sexuellem Begehren geprägten Vatergefühle gegenüber seinem Sohn Virgile plagen. Seine Schwester Ans treibt aus ähnlichem Schuld-bewusstsein das Kind ab, das aus ihrem inzestuösen Verhältnis mit ihrem Bruder Paul hervorgegangen ist. Paul schließlich irrt orientierungslos in den Ruinen des väterlichen Schlosses umher, sein Vater Saturne verliert in Folge eines Schlaganfalls seine Sprache und auch der Initiator Ré, der den eruptiven Ausbruch der längst unterschwellig in seiner Familie vorhandenen Gewaltreaktionen provoziert hat, verstümmelt sich selbst, so dass zum Schluss nur Virgile und Nour, die Begründer einer neuen lyrischen Zeitungsausgabe, das zerfallene Reich Saturnes in Richtung eines neuen, arkadischen Reichs des Augenblicks verlassen können.

2 Annäherung an eine Theorie der mythischen Gewalt

2.1 Wajdi Mouawad: *Anima* – eine Zusammenführung von Hans Blumenberg und René Girard

Ich habe eingangs die Theatertexte von Wajdi Mouawad und Olivier Py durch den zu einer vergleichenden Analyse anregenden Befund zusammengeführt, dass in ihnen Mythos und Gewalt eine enge Bindung eingehen. Mit Gewalt werden wir tagtäglich überall auf der Welt und auch in unserem nächsten Umfeld konfrontiert. Es ist daher selbstverständlich, dass auch die Kunst diese Manifestation der Wirklichkeit aufgreift und sich mit ihr auseinandersetzt. Die Frage stellt sich eher nach der im ersten Moment unzeitgemäß erscheinenden Funktion, die der Mythos in dieser Auseinandersetzung einnimmt. Mein Ziel ist es, für die augenfällige Affinität der zeitgenössischen Theatertexte zum Mythos eine Erklärung zu finden. Um dies zu erreichen, werde ich in diesem theoretischen Kapitel die anthropologische Mythos-Theorie von Hans Blumenberg mit René Girards soziologischer Erklärung sich auf den Mythos beziehender Gewalt zu einer anthropologisch-soziologischen Theorie mythischer Gewalt verknüpfen. Diese soll als Grundlage der vorliegenden Arbeit die Fragestellungen liefern, mit denen sich die Theatertexte analysieren und vergleichen lassen. Ergänzen möchte ich dieses theoretische Grundgerüst durch Lévi-Strauss' strukturalistisches Konzept des Mythen-*bricolage* und Baudrillards mediensoziologische Thesen zu Virtualität und Hyperrealität, die ein allgemeines gesellschaftliches Klima schaffen, das die Explosion von Gewalt begünstigt, sowie einen knappen Überblick über weitere für die Theatertextanalyse hilfreiche Gewalt- und Mythos-Theorien. Erläuterungen zum Begriff der Theatralität sowie zu Hans-Thies Lehmanns Definition des „postdramatischen Theaters“ dienen als vergleichender Hintergrund für die Frage nach der formalen Einordnung der Theatertexte Olivier Pys und Wajdi Mouawads.

Bei Blumenberg taucht Gewalt auf als **Überwältigung** der Menschen angesichts einer gewaltsamen Wirklichkeit, deren **Bewältigung** durch das Erfinden von mythischen Figuren und Geschichten herbeigeführt werden kann. Wie man diesen anthropologischen, menscheitspsychologischen Ansatz mit Girards Theorie einer sozialen Funktion des Mythos zusammenbringen kann, möchte ich am Beispiel des Romans *Anima*, an dem Wajdi Mouawad zwischen 2002 und 2012, also parallel zu seiner mythischen Theatertetralogie *Le Sang des promesses*, gearbeitet hat, zur literarischen Anschauung bringen,¹ ehe ich die Thesen der beiden Mythos-Theoretiker nacheinander erörtere.

Im Zentrum von *Anima* steht der kanadisch-libanesisische Protagonist Wahhch Debch, der nach dem brutalen Doppelmord an seiner Frau und ihrem noch ungeborenen Kind den Täter aufzuspüren sucht. Seine Jagd nach dem Mörder, dessen Name bald bekannt ist, den die Polizei jedoch aus zunächst unerklärlichen Gründen nicht stellen kann oder will, führt ihn in die von Bandenkriegen und Drogenschmuggel zerrütteten nordamerikanischen Reserverate. Die Situation kehrt sich jedoch bald um, als Welson Wolf Rooney seinen Jäger Wahhch zu jagen beginnt. Die Verfolgungsjagd fordert zahlreiche neue Gewaltopfer und findet mit dem Showdown in den Wäldern an der Mason-Dixon-Line, der ehemals blutig umkämpften Grenze zwischen den Nord- und Südstaaten, nur ein vorläufiges Ende. Denn Wahhch wird sich bewusst, dass er immer mehr von seiner eigenen gewaltsamen Vergangenheit eingeholt wird, und versucht daher, in einer Fortsetzung der Jagd quer durch die Vereinigten Staaten bis ins Gebirge von New Mexico den traumatischen Ursprung der Gewalt zu ergründen.

Die Handlung des Romans, die nun etwas ausführlicher dargestellt werden soll, um sie anschließend in Bezug zu Blumenberg und Girard zu setzen, ist in vier Teile gegliedert:

1 Diese Vorgehensweise scheint mir aufgrund der als postdramatisch zu bezeichnenden Durchlässigkeit der Gattungsgrenzen von Roman und Theater, wie man sie im Werk Mouawads und Pys feststellen kann, im Rahmen einer ansonsten theaterbezogenen literaturwissenschaftlichen Erörterung als ein durchaus legitimer Exkurs ins epische Genre (cf. 2.7.2).

I. *Bestiae verae*

Die Handlung setzt ein, als der in Montréal lebende Protagonist Wahhch Debch nach Hause kommt und die brutal verstümmelte Leiche seiner schwangeren Frau Léonie entdeckt. Die Tat mutet an wie ein grausamer Ritualmord: Das Opfer wurde mit einem Messer vom Geschlecht an aufwärts am ganzen Leib aufgeschlitzt, wodurch auch das Ungeborene im Bauch der Mutter getötet wurde, und in die blutige Wunde vergewaltigt. Aus dem mit Blut und Sperma beschmutzten nackten Frauenkörper ragt das Messer des Vollstreckers wie eine phallische Drohgebärde. Nach einer drei Tage dauernden Totenwache erscheint die Polizei, bringt Wahhch in ein Krankenhaus und seine ermordete Frau zur Autopsie. Aubert Chagnon, der Gerichtsmediziner, verliert Wahhch nach seiner Entlassung aus dem Krankenhaus auf dessen Wunsch hin den grausamen Autopsiebericht und verspricht, ihm während der Fahndung nach dem Täter zur Seite zu stehen. Immer noch unter Schock stehend löst Wahhch seine Wohnung auf, wohnt der Beerdigung Léonies und ihrer ungeborenen Tochter bei und besucht seine Schwester Nabila. Hier deutet sich zum ersten Mal an, dass in der Familie ein Konflikt schwelt. Seine andere Schwester Najma hat sich mit dem Vater überworfen, der inzwischen in Las Vegas wohnt, die Mutter ist unter dubiosen Umständen verunglückt. Ein erneutes Gespräch mit Chagnon besiegelt seinen Entschluss, auf eigene Faust nach dem Mörder seiner Frau zu suchen. Denn Chagnon erzählt ihm, dass die Polizei den Täter bereits ermittelt hat, jedoch angeblich nichts gegen ihn unternehmen kann, da er sich im Indianerreservat Kahnawake versteckt hat. Doch Wahhch ist sich inzwischen bewusst geworden, welche überlebenswichtige Bedeutung es für ihn hat, in das Gesicht des Mörders zu schauen und sich auf diese Art zu versichern, nicht selbst der Urheber dieser Gewalttat gewesen zu sein, die ein altes Kindheitstrauma in ihm zu neuem Leben erweckt hat:

Je dois voir le visage du type qui lui a fait ça [...] quand j'essaie de trouver quelque chose, un visage, une main, sur quoi tout ce cauchemar pourrait rebondir, je ne trouve rien, ou bien je trouve mon propre visage, ma propre main, et c'est terrible parce que pendant une seconde, une seconde plus rapide que ma pensée,

je me dis que c'est moi qui l'ai tuée, c'est moi l'assassin [...] voilà pourquoi, si vous me montriez un visage en me disant Voici celui qui a fait ça, il y a une chance que j'y découvre quelque chose qui saura me convaincre que ce n'est en effet pas moi qui l'ai tuée.²

Der von außen betrachtet abwegige Gedanke, Wahhch selbst könnte der Mörder seiner geliebten Frau sein, entsteht aus einer abgründigen Unsicherheit, die aus einer verdrängten Gewalterfahrung seiner frühesten Kindheit stammt und mit der die für den Roman zentrale Frage aufgeworfen wird, ob jeder Mensch ein potentieller Gewalttäter ist und ob er sich frei für oder gegen die Gewalt entscheiden kann.

Wahhch verlässt Montréal zu Fuß, da eine Bombendrohung das U-Bahn-System lahmgelegt hat, und trampft in das einige Kilometer südlich gelegene Reservat. Als er dort wiederholt nach Rooney fragt, reagieren die Indianer abweisend. Eine anschwellende Aggressivität macht sich bemerkbar, die sich gegen den Eindringling wendet und hinter der sich Angst und Unsicherheit angesichts eines sozial-moralischen Dilemmas verbergen. Gegen dieses geschlossene Kollektiv, das ein auf Abwege geratenes Mitglied vor einem Fremden schützt, hebt sich Wahhch kontrastiv als einsamer Jäger ab, der wie seine männlichen Vorfahren in der frühesten Geschichte der Menschheit zugleich auf der Jagd und auf der Flucht ist, solange er sich außerhalb der sicheren Sozialverbände aufhält:³ „Toi, [...] c'est

2 Mouawad: *Anima*, S. 36 f. (Teil I, Kapitel 9) Die Nummerierung der nur mit sich teilweise wiederholenden lateinischen Tiergattungsnamen betitelten Kapitel habe ich um der besseren Orientierung willen ergänzt.

3 Die Betonung, die der Roman auf die Jagdsituation legt, erinnert an Walter Burkerts genetisch-evolutionäre Erklärung der menschlichen (Opfer-)Gewalt. In Walter Burkert: *Homo necans – Interpretationen altgriechischer Opferriten und Mythen*, Berlin: De Gruyter 1972 hebt Burkert die Ähnlichkeit hervor, die in frühen Gesellschaften zwischen Jagd- und Opferriten bestand (Auswahl eines Opfers, Schlachtung, Essen), und stellt die These auf, dass der im Paläolithikum sich vollziehende Übergang des Urmenschen zur Jagd (ebd., S. 20) eine derart tiefgreifende Erfahrung dargestellt haben muss, dass wir „die erschreckende Gewalttätigkeit des Menschen verstehen [müssen] aus dem Raubtierverhalten, das er bei seiner Menschwerdung angenommen hat“ (ebd., S. 25). Der *homo religiosus* wurde sich damals seiner selbst bewusst als *homo necans* (ebd., S. 9) und suchte im religiösen Ritual eine Entschuldigung für sein gewaltsames Gebaren. Und so wird bei Jägern das Töten zum Zeremoniell,

sûrement pas la pêche qui te fait aller à la réserve.“ – „Non, c’est la chasse.“ – „[...] Quelle chasse?“ – „La chasse à l’homme.“⁴

Nachdem ihm deutlich gemacht wurde, dass er das Reservat so schnell wie möglich verlassen soll, findet Wahnch, der seine Suche nach Rooney trotz der Drohungen nicht abbricht, Zuflucht in Janice’ Herberge. Dort trifft er in Gestalt der jungen Frau, die ihm ein Bett und saubere Kleider gibt, das erste Mal wieder auf menschliche Wärme. Sie steht ihm bei, als er einen epileptischen Anfall hat. In der Herberge begegnet Wahnch auch einem alten Mann, der ihm den indianischen Kult der Totentiere, den Glauben an die animalischen Schutzgeister, näherbringt: Er erzählt Wahnch eine Geschichte von einem in Raserei geratenen Elch, der einen Menschen gejagt, brutal getötet und sogar den Leichnam mit einer Tieren untypischen Grausamkeit geschändet habe. Er selbst sei dem Tod damals nur knapp entkommen, da das wütende Tier plötzlich von ihm abgelassen habe. Dies habe er seiner *anima* zu verdanken, seinem Schutzgeist, der ihn gerettet habe:

Les Indiens croient à cela. Chacun en a une. Elle a toujours la forme d’un animal. Elle se présente parfois à nous. [...] Toi aussi, ça t’arrivera. Le jour où un animal agira envers toi d’une manière contraire à celle que lui impose son instinct, sans qu’il puisse y avoir de doute possible, et idéalement lorsque l’instinct de l’animal sera en train de menacer ta vie, tu te souviendras de moi et tu sauras alors que tu te tiens face à la forme animale de ta propre puissance magique. Ta poésie.⁵

Von Janice erfährt Wahnch, dass Rooney vor kurzem bei ihr übernachtet hat. Sie habe ihm Asyl gewährt und ihn – so wie nun Wahnch – „wie ein verletztes Tier“ gepflegt.⁶

Tatsächlich ist Rooney noch immer ganz in der Nähe. In der Nacht schleicht er sich in die Herberge und tötet Janice auf die

während umgekehrt in vielen Opferriten die existentielle Jagdsituation nachgeahmt wird (ebd., S. 23).

4 Mouawad: *Anima*, S. 46 (I, 13).

5 Ebd., S. 73 (I, 20).

6 Ebd., S. 82 (I, 26): „on ne refuse pas l’hospitalité à un animal blessé“. Cf. ebd., S. 67 (I, 18): „tu as dit que les Mohawks ouvraient leurs maisons aux animaux blessés. [...] A tous les animaux blessés? [...] Même aux pires? Les scorpions, les serpents?“ – „Tous les animaux. Il n’y en a pas de pires.“

gleiche Art und Weise wie Léonie. Wahnch entdeckt sie am frühen Morgen und ist bei ihr, als sie stirbt. Die Nachricht von Janice's Tod löst Entsetzen im Reservat aus. Eine Gruppe von Männern geht fast auf Wahnch los, doch ihr Anführer Chuck und sein Bullterrier Motherfucker halten die Meute im Zaum und führen Wahnch zu Coach, dem Chef der Kahnawake-Indianer und Vater von Janice. Coach erklärt Wahnch, warum weder der kanadischen Polizei noch ihm und seinen Männern daran gelegen ist, dass Rooney schnellstmöglich gefasst wird. Rooney, der zuvor Mitglied mehrerer krimineller Banden gewesen war, saß vor einiger Zeit wegen Diebstahl und Mord im Gefängnis. Nun arbeitet er als Spitzel für die Polizei, die sich von ihm wichtige Informationen und Namen erhofft, um gegen den Drogenschmuggel und sonstige illegale Geschäfte in den nordamerikanischen Reservaten vorzugehen. Coach selbst will herausfinden, von wem Rooney seine Informationen erhält, um die Verräter aus den eigenen Reihen zu entlarven. Deshalb opfert Coach sogar seine geliebte Tochter, deren Einzelschicksal er dem Wohl seines Stammes unterordnet: „Rien n'est plus important que ma tribu. Toi, tu es seul comme un chien.“⁷ Trotzdem respektiert er Wahnchs Bedürfnis, den Mörder seiner Frau zu stellen, und bietet ihm Unterstützung an, wenn Wahnch ihm im Gegenzug dabei hilft, Rooney aus der Reserve zu locken und seinen Kontaktmann zu enttarnen. Wahnch fährt also in Begleitung von Chuck auf Rooneys Fährte ins benachbarte Reservat Akwesasne.

II. *Bestiae fabulosae*

Chuck und Wahnch machen eine Pause, in der Wahnch mit Chagnon telefoniert und Chuck heimlich seinen illegalen Tauschhandel von Zigaretten und Kleidern durchführt. Chuck merkt jedoch zu spät, dass ihm ein Laster mit Drogen untergeschoben wurde. Sein Bullterrier greift Wahnch an, der sich eine schwere Wunde am Bein zuzieht. Als die beiden Männer bei der Weiterfahrt in eine Polizeikontrolle geraten, erkennt Chuck die Falle und tötet beide Polizisten. Ein mit Coach befreundeter Veterinär operiert Wahnchs

⁷ Mouawad: *Anima*, S. 110 (I, 36).

Wunde in seinem Stall, Coach wird informiert und schickt Chuck alleine mit seinem Laster ins Reservat, damit Rooney, der am Fluss gesehen wurde, nicht auf die Idee kommt, Wahhch mit seinen Leuten in Verbindung zu bringen. Hier beginnt Wahhch seine Aufzeichnungen, die er viel später dem Gerichtsmediziner zukommen lassen wird und die den ersten drei Teilen des Romans entsprechen. Als Chuck von Rooney ermordet wird, schickt Coach Wahhch nach Lebanon (Ohio), wo Rooneys Schwester Ashleen eine Pension betreibt, da er dort Rooneys nächstes Ziel vermutet. Zunächst muss Wahhch jedoch nach Windsor, wo ihm jemand dabei helfen wird, heimlich die Grenze in die USA zu überqueren.

Auf dem Weg nach Windsor rettet Wahhch einen verletzten Kranich und bringt ihn einem indianischen Pärchen und ihrem Freund, die sich um verletzte Tiere kümmern. Da der Kranich das Totemtier ihres Stammes ist, öffnen sie sich Wahhch und erzählen ihm ihre schweren Lebensgeschichten als gewaltsam zur Assimilation gezwungene Indianer. Daraufhin erzählt Wahhch ihnen seine Geschichte, soweit er sich erinnern kann: vom libanesischen Bürgerkrieg und dem Massaker in den palästinensischen Lagern Sabra und Chatila 1982. Beim Abschied schenken ihm die Indianer ein Sioux-Messer. Als er mit der Person, die ihm über die Grenze helfen soll, Kontakt aufnimmt, stellt sich heraus, dass er Janice' Mutter vor sich hat, die das Reservat Kahnawake und ihre Familie vor einiger Zeit verlassen hat, weil sie die Racheefeldzüge und Bandenkämpfe dort nicht mehr aushielt. Sie vermittelt Wahhch an einen Viehtransport, der ihn heimlich über die Grenze bringen soll. Doch als sich die Ladeklappe des Transporters hinter Wahhch schließt und er sich im Dunkeln eingepfercht zwischen Pferdeleibern wiederfindet, gerät er in Panik. Das noch nicht fassbare Trauma seiner Kindheit, das seit dem gewaltsamen Tod seiner Frau immer mehr an die Oberfläche drängt, packt ihn mit ungeahnter Wucht. Bei einer Pause kurz hinter der Grenze befreit er sich aus dem Transporter und verhilft auch den Tieren zur Flucht. Da sie in Panik auf die Autobahn stürmen, kommt es zu einer für die Tiere und viele Menschen tödlichen Massenkarabologie. Wahhch erreicht schließlich Lebanon und checkt unter falscher Identität in Ashleens Pension ein. In der Nacht taucht

auch Rooney dort auf. Seine Schwester quartiert ihn auf dem Fußboden in Wahnchs Zimmer ein. Doch Rooney hat Coachs Spiel längst durchschaut und weiß, dass er den Mann seines Opfers vor sich hat. Er vergewaltigt Wahnch mit äußerster Brutalität und droht, ihn zu töten, sobald er das Haus seiner Schwester verlässt. Wahnch flieht aus der Stadt und läuft zwei Tage lang durch die Wälder um sein Leben. Schließlich erwischt sein Jäger ihn und verwickelt ihn in einen unerbittlichen Todeskampf. Mit schwersten Verletzungen fällt Wahnch ins Wasser, während Rooney ihm eine lange, quälende Todesfolter in Aussicht stellt, und bäumt sich dann ein letztes Mal auf, um sein Leben gegen Rooney zu verteidigen. Er stößt seinem Todfeind das Sioux-Messer in den Leib, bis dieser sich nicht mehr rührt und bricht dann selbst zusammen.

III. *Canis lupus lupus*

Nach Rooneys Tod taucht ein wolfsähnliches Tier aus der Wildnis auf, zieht Wahnch aus dem Wasser, leckt seine Wunden und bewacht ihn während seines langen Schlafes. Als Wahnch wieder aufwacht und seinen Weg durch die Wälder fortsetzt, folgt ihm das wilde Tier, dem er sein Überleben zu verdanken hat. Bei ihrer Ankunft in der nächsten Stadt, Thebes, kehrt sich das Schutzverhältnis kurzzeitig um. Wahnch tritt einer Gruppe Männer entgegen, die das wilde und scheinbar herrenlose Tier erschießen wollen. Von nun an weicht der Wolfshund nicht mehr von seiner Seite. Wahnch sucht in Cairo (Illinois) nach einem Mann namens Humbert, den er auf Coachs Vermittlung hin in der dortigen Mason-Dixon Line Bar treffen soll. Humbert alias One Bear bringt Wahnch in eine versteckte Hütte im Wald. Wahnch erfährt, dass das Auto, mit dem Rooney ihm gefolgt ist, sowie Rooneys Leiche im Wald entdeckt worden sind und dass er selbst von der amerikanischen Polizei wegen Mordes gesucht wird. Humbert erzählt Wahnch seine Geschichte: von seiner Kindheit im Schlachthofviertel in Paris, von seinem rassistischen und gewalttätigen Vater, von seinen Brüdern, die er beide im Algerienkrieg verloren hat, von seiner Flucht nach Amerika, von Rooney und Chuck, in denen er neue Brüder gefunden hat, sowie von Coach, der ver-

sucht hat, sie aus der Kriminalität herauszuholen. Er bringt Wahhch nach Oran (Missouri), wo er als versteckter Passagier auf einem Güterwagen reisen soll, um schließlich bei Montana die Grenze zurück nach Kanada zu überqueren, wo er vor der amerikanischen Polizei in Sicherheit ist. In Carthage (Missouri), wo er in einen neuen Güterzug umsteigen muss, findet eine mit einem Theaterstück und Festlichkeiten begangene Gedenkfeier zur Erinnerung an die Opfer des Sezessionskrieges statt. Auch eine Fotoausstellung zum Thema Bürgerkrieg ist Teil der Veranstaltung. Wahhch ist tief getroffen, als er plötzlich mit Fotografien aus dem Libanon konfrontiert wird, die zu dem Zeitpunkt des Massakers aufgenommen wurden, als ihm seine Familie zum Opfer gefallen ist. Die Kuratorin gibt ihm die Kontaktdaten der Fotografin aus Colorado.

In Kansas kann der Güterzug, den er in Carthage bestiegen hat, aufgrund von Überschwemmungen nicht mehr weiterfahren. Wahhch setzt seine Reise zu Fuß fort. Zwei Männer, die an der Straße an ihm vorbeifahren, werden auf seinen Wolfshund aufmerksam und entführen ihn. Der Wolfshund, den Wahhch inzwischen auf den Namen Mason-Dixon Line getauft hat, wird in die nahe gelegene Stadt Virgil verfrachtet, wo in einem Klub Hundekämpfe veranstaltet werden. Mason-Dixon Line ist die Sensation des Tages. Ein grausames Spektakel beginnt, an dem sich die erregte Menge in einer Atmosphäre von Sex und Gewalt ergötzt. Wahhch gelingt es, seinen Wolfshund zu befreien und flieht. Ein siebzehnjähriges Mädchen, das im Klub bedient und Mason-Dixon Line Wasser zu trinken gibt, erkennt in dem seltsamen verwilderten Pärchen aus Mensch und Wolfshund Seelenverwandte und überredet Wahhch, dass sie ihren Weg zu dritt fortsetzen. Winona, so der Name des Mädchens, hat den Pickup der Männer gestohlen, mit dem sie nun in Richtung Westen weiterfahren. In Ulysses übernachten sie und erzählen sich ihre Geschichten, ihren Schmerz, der dem Schmerz verletzter Tiere gleicht. Wahhch macht Winona zu seinem Charon, zur Seelenführerin in die Unterwelt. Denn er hat beschlossen, vor seiner Heimkehr nach Kanada das Geheimnis seiner Herkunft zu lüften, das ihm sein Vater, den er am Telefon zur Rede stellt, nicht preisgeben will. In Ge-

nese (Colorado) treffen sie die Fotografin Josie Gaboriau und ihren Mann. Josie zeigt ihm einen Film, der die Brutalität des libanesischen Bürgerkrieges dokumentiert, und sie sprechen über den sonderbaren Namen, den ihm sein Adoptivvater gegeben hat: *Wahhch* bedeutet ‚monströs‘, *Debch* ‚brutal‘. Auch einen Teil seiner traumatischen Erinnerung kann er das erste Mal in Worte fassen. Die Panik, die er im Viehtransporter verspürte, geht darauf zurück, dass er während des Massakers unter der Erde und mit Tierleibern überdeckt vergraben war. In dieser dem Tode nahen Grenzsituation hat er sich mit den Tieren in der Erde eine Vertrautheit geschaffen, indem er ihnen Worte in den Mund legte.

Wahhch fährt alleine weiter nach New Mexico, um die Wahrheit über seinen Adoptivvater herauszufinden, doch er verspricht, danach zu Winona zurückzukehren. In New Mexiko trifft er einen Bekannten der Gaboriaus, der damals im Libanon war und der ihn wiederum an einen anderen Mann weitervermittelt, der Maroun el Debch, seinen Adoptivvater, kannte. Er war Teil der Miliz, die Wahhchs Adoptivvater angeführt hatte. Wahhch, der seine Identität nicht verrät, erkennt nun die ganze schreckliche Wahrheit und den Ursprung seines Traumas. Sein Vater war kein Krankenpfleger, der einen kleinen Jungen aus den Trümmern gerettet hat, sondern der Gewalttätigste unter den Milizen, der seinen Beinamen ‚der Brutale‘ mit Stolz führte. Maroun war es, der das Massaker an Wahhchs Familie anordnete, die grausame Todesfolter, der er Wahhchs Eltern, seine zwei Brüder und seine geliebte große Schwester unterwarf, die er auf die gleiche pervers-brutale Art und Weise vergewaltigt und ermordet hat wie Rooney Léonie. Den kleinen Wahhch, der sein Begräbnis unter der Erde überlebte, hat er nicht gerettet, sondern geraubt, um einen männlichen Nachfahren zu haben, den ihm seine das kriegerische Männlichkeitsideal unterlaufende Impotenz bisher verwehrte.

IV. Homo sapiens sapiens

Der Gerichtsmediziner Aubert Chagnon erhält kurze Zeit später einen Anruf von Wahhch aus New Mexiko. Wahhch bittet ihn um

ein Treffen in Animas am Fuß des Berges Tank Mountain. Chagnon steigt ins Flugzeug und macht sich im Gebirge von New Mexiko auf die Suche nach Wahnch. Aasgeier machen ihn auf einen alten Krater aufmerksam, in dem er voller Entsetzen einen verstümmelten, aber noch lebenden Menschenkörper entdeckt, an dem sich die Tiere weiden. Ein großer Wolfshund versperrt ihm den Weg zu dem agonisierenden Körper, während dieser von den Vögeln in Stücke zerrissen und aufgefressen wird, bis nichts mehr von ihm übrigbleibt. Die Assoziation an den Mythos vom gewaltsamen Tod des Orpheus oder des Dionysos drängt sich auf: „J’avais l’impression d’assister à un rituel dirigé contre l’humanité tout entière.“⁸ Chagnon entdeckt ein Seil, an dem der Körper festgebunden war. Doch die Polizisten in Animas, die vom unglücklichen Unfall eines Wanderers ausgehen, klärt er nicht darüber auf, dass ein anderer Mensch diese Tat geplant haben muss. Kurz darauf erfährt er, dass das Opfer ein 65jähriger Mann namens Maroun Debch war. Und ein Jahr später erhält er per Post aus Yukon in Kanada Wahnchs Manuskript, das den ersten drei Teilen des Romans entspricht. Wahnch, so ergeben seine Nachforschungen, ist unterdessen mit einem jungen Mädchen und einem wilden Hund unterwegs in Richtung Ozean...

In Wajdi Mouawads Roman überlagern sich zwei raumzeitliche Ebenen: die Vergangenheit und die Gegenwart des Protagonisten, seine Jagd auf den Ritualmörder seiner Frau in Kanada und die Aufdeckung der Ursprungsgewalt im libanesischen Bürgerkrieg. Das Bindeglied ist die traumatische Erfahrung extremer Gewalt, die der kleine Wahnch zu seinem eigenen Schutz verdrängt, die sich jedoch in sein Unterbewusstsein eingebrannt hat und mit der er als Erwachsener erneut konfrontiert wird. Der Prozess der Erinnerung und Verarbeitung des Verdrängten vollzieht sich im Roman in mehreren Etappen. Wie ein Puzzle setzt Wahnch die mit intensiven Gefühlen verbundenen einzelnen Bilder, die nach und nach in seiner Erinnerung auftauchen, zusammen:

J’ai vu le ventre dévasté de Léonie et je me suis revu dans le ventre dévasté de la terre, et depuis ça ne cesse de s’ouvrir. Je

8 Mouawad: *Anima*, S. 385.

m'ouvre, quelque chose s'écartèle, et plus ça avance, plus ça me dissèque, plus je me disloque. [...] Je suis né d'un massacre il y a longtemps, ma famille a été saignée contre le mur de notre jardin, et aujourd'hui, des années plus tard, à des milliers de kilomètres de là, la mécanique du sang semble s'être remise en marche. [...] C'est comme un macabre jeu de piste qui se joue sur la terre d'Amérique où d'autres que moi, Indiens, colons, nordistes ou sudistes, ont traversé les mêmes carnages et je commence seulement à le pressentir.⁹

Wie aus der Handlungsbeschreibung hervorgegangen sein dürfte, zeichnet sich der Romantext durch eine Schilderung von Gewalt-szenarien aus, die sich bis ins Äußerste, ja Unerträgliche steigern. Er ist, so das treffende Urteil einer Rezensentin,

comme un miroir [...] dans lequel l'auteur veut que soient reflétées toute la gamme des abjections, toute l'étendue de la monstruosité dont l'espèce humaine, à la différence des espèces animales, est seule capable.¹⁰

Angesichts dieser extremen Gewalt, welche die Lebenswirklichkeit der von ihr überwältigten Menschen zu vereinnahmen droht, suchen die Figuren des Romans nach Orientierung, um die sich so feindlich manifestierende Wirklichkeit bewältigen zu können. Daher spielen Namen und Benennungen – für den Philosophen Blumenberg ein Mittel zur kreativen Bewältigung der abstrakten Bedrohung einer als übermächtig empfundenen Wirklichkeit (cf. 2.2.1) – eine so zentrale Rolle im Roman:

On a toujours besoin d'incarner l'incompréhensible, l'invisageable. Comment vivre sinon dans l'abstraction des corps disparus, si cette disparition ne revêt aucune forme?¹¹

Die amerikanischen Städtenamen, die im dritten Teil als Kapitelüberschriften verwendet werden, bieten nicht nur geographische Anhaltspunkte für Wahhchs Odyssee quer durch die Vereinigten

9 Mouawad: *Anima*, S. 276 f. (III, 4).

10 Georgia Makhlof: „La généalogie de la violence selon Wajdi Mouawad“, *L'Orient Littéraire* 75 (2012).

11 Mouawad: *Anima*, S. 375 (IV).

Staaten, sondern wecken zugleich biblische, mythologische oder historische Assoziationen, die sie zu mythischen Erinnerungsorten der Gewalt machen: Thebes in Illinois erinnert an die griechische Tragödie, Oran in Missouri an den Algerienkrieg und Camus' Roman *La Peste*, Carthage in Missouri an die römische Geschichte, Cairo in Illinois an Moses' Flucht aus Ägypten:

Les gens d'ici, comme partout ailleurs sur la terre d'Amérique, se sont tournés vers la Bible pour baptiser leur terre de noms qui leur porteraient bonheur. A Cairo, on espérait la venue d'un Moïse qui sauverait le peuple de la famine, de la maladie, des inondations.¹²

Wie aus diesem Auszug aus den Schilderungen der französischen Reisegruppe, die Wahhch in Ashleens Pension antrifft, hervorgeht, entsteht das Heilige durch das menschliche Bedürfnis, Namen und Geschichten zu erfinden, mit denen als übermächtig erfahrene Naturgewalten besiegt werden können. In Angola (Indiana) war Wahhch zuvor auf einen patriotischen Amerikaner gestoßen, der ihm vorschwärmte, wie seine Vorfahren dieses einstige Brachland erobert und der feindseligen Natur zum Trotz eine Zivilisation aufgebaut hätten, durch die sie sich noch heute von den barbarischen Zuständen in fernen, nicht vom christlichen Gott beschützten Ländern unterscheiden:

Nos ancêtres venus ici dans les pires conditions pour fonder ce pays qui n'était rien avant eux, absolument rien, vide et vierge, primitif, maudit puisqu'il était la terre que Dieu avait léguée à Caïn après que celui-ci eut assassiné son frère.¹³

Mit dem Kain-Mythos tritt hier auch die Frage der menschlichen Gewalt in den Raum, die aber sofort mit der Naturgewalt in eins gesetzt und mythisch veräußert wird.

Vor diesem Hintergrund lässt sich die symbolische Tragweite erfassen, die der Städtenamen Lebanon im Roman erhält. Lebanon liegt in Illinois, in der Nähe der historischen Mason-Dixon Line,

¹² Ebd., S. 233 (II, 49).

¹³ Ebd., S. 223 (II, 45).

die an die gewaltsamen Auseinandersetzungen zwischen den Nord- und Südstaaten erinnert. Hier wohnt Rooneys Schwester Ashleen, hier begegnen sich Wahhch und Rooney zum ersten Mal, hier wiederholt Rooney an Wahhchs eigenem traumatisierten Leib die brutale Vergewaltigung seiner Frau. Lebanon ist ein Ort der Gewalt, der in seiner symbolischen Verdichtung den Schnittpunkt („la jonction“) der beiden Ebenen des Romans markiert: „Lebanon? Comme le pays?“¹⁴, fragt Wahhch nach, als er erfährt, wohin sich Rooney geflüchtet haben soll. Im Libanon liegt für ihn der Ursprung seines gewaltsamen Traumas begründet. Indem Mouawad den libanesischen Bürgerkrieg mit dem amerikanischen Sezessionskrieg verschmelzen lässt, bringt er Vergangenheit und Gegenwart des Protagonisten in einen symbolischen Zusammenhang und öffnet seinen Roman auf die endlose Gewaltgeschichte der Menschheit. Die Gewalt gewinnt auf diese Weise eine mythische Ebene, da sie sich zu allen Zeiten und an allen Orten manifestiert:

Ici, Lebanon, en hommage au pays où le Christ a réalisé son premier miracle en multipliant le pain et le vin lors des noces de Cana. Pour des gens qui mouraient de faim, ça avait évidemment tout un sens. – Et cela les a sauvés? – Je dirais plutôt que cela les a perdus. Les calamités se sont succédé. Famines, inondations, maladies et, pour finir, la guerre civile. [...] Il y a une frontière ici, la Mason-Dixon Line. Pendant la guerre de Sécession, elle séparait les Etats du nord de ceux du sud. On est **à la jonction**. L'Illinois était unioniste et le Missouri, qui se trouve à dix kilomètres, était esclavagiste. [...] À Lebanon aussi, la guerre civile a fait des ravages.¹⁵

Die Besinnung auf die Beteiligung des Menschen an der Gewalt, die die Bewältigung der Wirklichkeit durch mythische Benennungen in ihrer Arbitrarität entlarvt, ist der Kern der Mythos-Theorie von René Girard, während Blumenberg den Fokus auf die Bewältigung der Naturgewalten und die *conditio humana* des sterblichen Menschen richtet. Beiden gemeinsam ist jedoch, dass sie die kreative Arbeit des Mythen schaffenden Menschen als Reaktion auf ihn überwältigen-

14 Mouawad: *Anima*, S. 166 (II, 21).

15 Ebd., S. 233 f. (II, 49). Hervorhebung von mir.

de Gewaltsituationen deuten. Entsprechend geht es für den Protagonisten von *Anima* vor allem auch darum, seine Erfahrung traumatischer und eigentlich unsagbarer Gewalt fassbar zu machen und anderen Menschen, den Lesern, weiterzuvermitteln. Seinem Adoptivvater wirft er vor, durch sein Schweigen eine Verarbeitung der Gewalt unmöglich zu machen: „Trop d’abstractions ça rend dingue, tu comprends! Il faut des surfaces pour poser ses pieds et les cadavres de ceux qu’on a aimés.“¹⁶ Wähchchs Bewältigung der gewaltsamen Wirklichkeit besteht darin, nach der von den beiden Theaterautoren Mouawad und Py so geschätzten *parole* zu suchen, um das Unsagbare zu sagen, das Undarstellbare darzustellen und im Austausch der Geschichten mit seinen vielen indianischen, amerikanischen, französischen, libanesischen Gesprächspartnern zugleich eine Alternative zur Gewalt zu finden.

In der Tat stammt der Romantext zu drei Vierteln aus der Feder des Protagonisten Wähch Debch, wie der Leser im vierten und letzten Teil erfährt, der aus der Perspektive des Gerichtsmediziners die Geschichte zu Ende erzählt. Begonnen hat Wähch seine Aufzeichnungen, die er Aubert Chagnon ein Jahr nach den Ereignissen zukommen lässt, bereits während seiner Jagd auf Rooney.¹⁷

Ungewöhnlich und für den Leser irritierend ist dabei die in jedem Kapitel wechselnde animalische Erzählperspektive. Denn Wähch beschreibt seine Jagd durch Amerika, die er begonnen hat, um herauszufinden, was ihn vom Mörder seiner Frau, was allgemein den Menschen vom Tier, von der Bestie unterscheidet und die für ihn letztlich zur Auslotung menschlicher Abgründe wird, aus dem Blickwinkel verschiedenster Vertreter des Tierreichs. Alle Erlebnisse des Protagonisten, alle Menschen, denen er begegnet, alle Dialoge, alle Handlungen werden stets aus der für uns zunächst befremdlichen Perspektive eines Tieres beschrieben, also eines nicht moralisch be-

¹⁶ Ebd., S. 323 (III, 22).

¹⁷ Als Wähch nach der Ermordung von Chuck in der Hütte des Veterinärs verwundet auf weitere Anweisungen von Coach warten muss, fragt er nach Stift und Papier und verbringt die Tage dann schreibend am Ufer des Flusses: „Vous auriez des feuilles blanches et un crayon?“ (Ebd., S. 169 (II, 22).) Sowie: „Il a écrit jusqu’à l’aube et s’est couché au matin.“ (Ebd., S. 171 (II, 24).)

wertenden, sondern scharf beobachtenden Erzählers. Der distanzierete, fremde Blick ist ein literarischer Kniff, die menschliche Gewalt als das ganz Andere darzustellen. Die Tiere schlüpfen sozusagen in die Rolle eines externen Erzählers, der jedoch nicht völlig neutral und emotionslos ist. Zwar weist der Grad der Nähe zu den Menschen, mit denen sie sich – ob es ihnen nun bewusst ist oder nicht – die Wirklichkeit teilen, je nach Tierart facettenreiche Unterschiede auf. Im Gegensatz zur Hauskatze, die mit den Gewohnheiten ihres Herrchens oder Frauchens vertraut ist, erscheint die Welt der Menschen für den Goldfisch im Aquarium unerreichbar und fremd: „Je me noie dans la contemplation de ce monde hors de ma portée où évoluent deux formes étranges et spectrales. Je les observe. Je les entends.“¹⁸ Doch alle Tiere, auch die Spatzen am Fenster vor Wahnhs Krankenbett, spüren auf intuitive Art und Weise den intensiven Schmerz, der den Protagonisten von den anderen Menschen unterscheidet und ihn für sie zu einem individuellen und beschreibbaren Geschöpf macht, das ihre Neugier weckt und zu dem sie alle eine gewisse emotionale Verbindung aufbauen, wie die folgende Reflexion eines Schmetterlings verdeutlicht: „Les humains se ressemblent. Ils ont le même visage. Je ne les différencie pas. Mais lui, je le remarque.“¹⁹ Diese fast mystische Verbindung zwischen Wahnch und den Tieren, die ihn jeweils ein Stück seines Weges begleiten, liegt, so erfährt es der Leser nach und nach, in seiner traumatischen Erfahrung des Massakers von Sabra und Chatila begründet, das er nur knapp überlebt hat. Unter der Erde begraben konnte er seine Todesangst bewältigen, indem er den Tierleibern um sich herum tröstende Stimmen verlieh: „J’ai su alors que cet homme avait lié il y a longtemps, et d’une manière par lui seul connue, son destin à celui des bêtes.“²⁰

Der fremde Blick aus einer nicht menschlichen Perspektive lässt den Schmerz des Protagonisten sogar umso eindringlicher wirken:

18 Mouawad: *Anima*, S. 21 f. (I, 5).

19 Ebd., S. 127 (II, 6).

20 Ebd., S. 47 (I, 13).

Le monde est immobile tant que les humains se tiennent debout. C'est une loi innée, inscrite dans mes gènes. Voilà pourquoi ma frayeur a été grande lorsque je l'ai vu à quatre pattes, les mains à plat dans la flaque de son sang, penché vers la surface pour en boire la couleur. Se relevant, il a regardé ses paumes et les a posées sur son propre visage.²¹

Mit Wahnhaftem Schmerz ist etwas aus dem kosmologischen Gleichgewicht geraten, wie es den Tieren, die seinen Weg kreuzen, immer wieder auffällt: „La lenteur de sa démarche cassait la cadence effrénée du quotidien. [...] Cet homme-là errait, ne savait plus où il était, ne regardait plus devant lui. Un chagrin le dévorait.“²² Dieser Empfindung eines kosmologischen Ungleichgewichts entspricht in Blumenbergs Philosophie die Konfrontation mit dem *Absolutismus der Wirklichkeit* (cf. 2.2.1). Und Angst ist die unmittelbare Reaktion, die die Tiere in Mouawads Roman angesichts einer solchen Situation mit den Menschen teilen. Um ihr zu begegnen, schaffen sich die Menschen die Ebene der Transzendenz, ein Prozess, der sich in *Anima* metaphorisch im Mikrokosmos des Goldfisches spiegelt:

Je suis capable de tout. [...] Je ne cesse de l'explorer. J'avance. [...] Je suis un découvreur. Pourtant **une malédiction plane un mauvais sort s'acharne** et rend mon existence impossible puisque malgré tout mon allant à me diriger vers les contrées inconnues je me vois condamné à aboutir en des lieux maintes fois arpentés. Quelque chose ne tourne pas rond. Il y a **une paroi invisible**.²³

Natürlich steht hinter all den tierischen Stimmen Wahnhaft, ein Mensch, der sich die Tierperspektive aneignet – in einer nur dem Menschen eigentümlichen mimetischen Anverwandlung des Anderen. Doch diese Aneignung erreicht in der Geschichte durch Wahnhaftes Kindheitstrauma, das ihn eine existentielle Situation in engster Gemeinschaft mit Tieren hat erleben lassen, eine große Authentizität. Den kleinen Jungen hat seine imaginierte Kommunikation mit den Tieren, sein gefühltes Einswerden mit ihnen das Leben

21 Ebd., S. 14 (I, 1).

22 Ebd., S. 18 (I, 3).

23 Ebd., S. 20 (I, 5). Hervorhebung von mir.

gerettet. Als Schriftsteller überträgt er diese für ihn gleichsam heilige Verbindung auf die intuitive Erfahrungswelt der erzählenden Tiere: „Il n'est pourtant pas de ma race et je ne suis pas de la sienne, mais par la grâce de je ne sais quelle magie, je suis devenu lui et je crois qu'il est devenu moi.“²⁴ Die hier geschilderte magische Verbindung zweier so verschiedener Wesen erscheint im Gesamtkontext des Romans wie ein Ideal, das sich der Autor auch für den Umgang der Menschen untereinander wünscht.

Mit der Wahl der Tierperspektive verfolgt Wahhch sozusagen als Alter Ego des Autors Mouawad das Ziel, den Unterschieden zwischen Mensch und Tier nachzugehen. Gibt es überhaupt ein essentielles Wesensmerkmal des Menschen, das sich nicht auch in der Tierwelt finden lässt? Ist der Mensch wirklich sozialer als das Tier? Oder sind Menschen sogar die schlimmeren Bestien, die wildesten Raubtiere noch an Gewalt übertreffend? Die wechselnden animalischen Erzähler erzeugen mit ihren verschiedensten Perspektiven aus der Vielfalt des Tierreichs einen differenzierten Hintergrund, vor dem sich das Verhalten der Menschen, denen Wahhch im Roman begegnet, messen lässt. Dabei verweisen die Bedürfnisse und Ängste der Tierwelt, der Stress, dem sie in einer Welt des Fressens und Gefressen-Werdens fast pausenlos ausgesetzt sind, auf die existentielle Situation, die auch die oft verdrängte Grundlage des fragilen menschlichen Daseins ist und mit der Wahhch durch den gewaltsamen Tod seiner Frau erneut konfrontiert wird. So wittert das Kaninchen, dessen Artgenosse an eine Boa verfüttert wird, instinktiv die Gefahr und reagiert angesichts der unfassbaren Übermacht und Unausweichlichkeit des Todes mit Staunen und Schock: „j'ai été frappé de stupeur quand j'ai vu ce que j'ai vu et compris ce que j'ai compris“.²⁵ Das Kaninchen verstummt, als hätte es begriffen, dass das Schicksal seines Artgenossen es bald auch selbst ereilen wird; für den existentiellen Schrecken gibt es keine Worte. Wahhchs Geschichte ruft uns Blumenbergs *Absolutismus der Wirklichkeit* ins Bewusstsein und macht deutlich, dass der unablässige Überlebenskampf der Tie-

24 Mouawad: *Anima*, S. 148 (II, 16).

25 Ebd., S. 77 (I, 22).

re von der zivilisierten Menschheit nicht ein für alle Mal überwunden wurde. Wie bei den Frühmenschen gibt es im Roman *homines necantes* und die Gejagten, und diese Hierarchie ist alles andere als stabil. Und wie bei den Tieren, in deren Existenzen der Leser von *Anima* kurz Einblick erhält, gibt es auch bei den Menschen Einzelkämpfer und soziale Verbände zur Eindämmung der äußeren Bedrohung: „Nous sommes petits, mais la vivacité de nos déplacements et de notre capacité à agir de manière groupée nous permettent de nous défendre contre nos prédateurs, souvent solitaires dans leur action.“²⁶ Sowohl Wahnch als auch Rooney haben sich aus den sozialen Gebilden herausgelöst und befinden sich in der gefährlichen und gewaltsamen Flucht- und Jagdsituation der Raubtiere.

In dem zoologischen Sammelsurium an Tierstimmen, das von der Schabe über die Spinne und den Waldkauz bis hin zum Rotfuchs, Pferd und Schimpansen reicht, nehmen die an die Gegenwart der Menschen besonders angepassten Haustiere eine besondere Position ein. Da bei ihnen die soziale Bindung zum Menschen am meisten ausgeprägt ist, spiegelt der Autor in ihren Stimmen das traumatische Verhalten des Protagonisten. Janice‘ Katze reagiert traumatisch auf den Tod ihres Frauchens, in dem sich der Tod Léonies und der verdrängte Tod von Wahnchs Schwester wiederholen, die sich ihr in Wahnchs Entsetzensschrei offenbaren:

J’ai aperçu celle que j’aime, couchée dans une flaque de sang, [...] un couteau planté dans le bas du ventre [...], il a eu un hoquet suivi d’un hurlement de fou. J’ai été saisi d’épouvante. Je me suis enfoui, [...] gagné par la panique, perdu [...]. Je ne sais plus ce qui s’est passé. [...] Je suis sorti de ma cachette. Deux portes étaient ouvertes. Le vent furieux éventrait le salon dans un va-et-vient incessant, **plantant et plantant et replantant encore la lame de son souffle dans le sexe magnifique de ma maison, cette femme splendide où j’aimais tant me blottir.** Partout où je posais mon regard, je ne voyais que du rouge. Aux rideaux et aux murs, sur le sol et au-dehors, dans la neige, sur mon pelage, [...] le rouge le rouge le rouge. Rouge donc était le monde des humains. Rouge toujours. Rouge pour toujours.²⁷

²⁶ Ebd., S. 15 (I, 2).

²⁷ Ebd., S. 90 f. (I, 30). Die von mir hervorgehobene Stelle entspricht wohl ziemlich genau dem Gefühl des vierjährigen Wahnch, als er die Vergewaltigung seiner

Auch Chucks Hund, der Wahnch plötzlich wie besessen angreift und die Befehle seines Herrchens ignoriert, handelt traumatisch. Wahnchs Trauma, seine Erfahrung brutaler Gewalt, seine existentielle Angst übertragen sich auf ihn; instinktiv spürt er die gewaltsame Entschlossenheit dieses Menschen, der in sein Verderben rennt. In einem Alptraum durchlebt der Bullterrier seinerseits eben jene brutale Gewalt, die Wahnch bereits zweimal erfahren hat und die ihn an der Menschlichkeit der Menschen zweifeln lassen:

Je rentre dans une maison vide. Je cherche mon maître. Je fais plusieurs fois le tour des pièces sans le trouver. Je suis dans le jardin. L'homme est là. Il a un couteau à la main. Un chiot dans l'autre. Il plante le couteau dans la gorge du chiot. L'homme sort son sexe. Il l'introduit dans le trou. Le sang ne gicle pas. Je veux sauter sur lui. Je suis figé par la peur. Il ôte son couteau. Il y a un trou rouge dans la gorge du chiot. L'homme sort son sexe. Il l'introduit dans le trou. Je veux aboyer. Mais je ne peux pas. **Je suis l'homme. Je suis celui que j'exècre.** Je ressens un effroi. Une malédiction. Je suis un homme. Je l'avais oublié. **Je suis un homme et je ne sais plus ce que cela signifie.** Je ne me souviens plus comment on parle ni comment on fait pour marcher debout, ni comment on utilise ses mains. Je suis perdu.²⁸

Der Bullterrier wird in seinem Traum eins mit Wahnch; die Grenze zwischen Tier und Mensch löst sich auf. Er will den Freund seines Herrchens nicht töten, doch die Gewalt, die seine Anwesenheit überschattet, überwältigt ihn und er vergisst, dass er gelernt hat, seine Triebe zu kontrollieren. Die aggressive Reaktion des Hundes, seine Angst und seine Unsicherheit in Bezug auf sein tierisches Ich spiegeln die inneren Konflikte Wahnchs wider, seine tiefe Unsicherheit gegenüber dem Wesen des Menschen, gegenüber sich selbst, seine Angst, wie sein Feind Rooney zum Tier, zur Bestie zu werden und nicht mehr zu verstehen, was es bedeutet ein Mensch zu sein.

Schwester, die wie eine Mutter für ihn war, beobachtet hat. Auch der kleine Junge hat nicht viel mehr verstanden als die Katze und doch ein Gefühl unfassbaren Schreckens zurückbehalten, das sich für ihn von nun an mit der roten Farbe des gewaltsam vergossenen Blutes verbindet, und auch seine Panik wurde sicher durch die Blicke in die entsetzten Gesichter seiner Familie angeschürt.

28 Mouawad: *Anima*, S. 125 f. (II, 5). Hervorhebung von mir.

Mit der Wahl der vielstimmigen Tierperspektiven wird der Roman zu einem polyphonen Gebilde. Wie ein antiker Tragödienchor reflektieren die Tierstimmen das Verhalten des tragischen Helden Wahhch Debch, der seinen Platz in einer Welt sucht, in der die Gewalt omnipräsent ist. Der Roman wird durch den distanzierten Blick der Tiere zur anthropologischen Studie und enthält zugleich eine philosophische Dimension, in der es um die Frage nach der freien Entscheidung des Menschen für oder gegen Gewalt geht. Im Roman zitiert der alte Mann, der Wahhch in den Totemkult der Indianer einführt, aus Camus' *Les Justes*: „Nous sommes tous des meurtriers, mais certains choisissent de l'être.“²⁹

Die von Menschen verursachte Gewalt erscheint in *Anima* nämlich als der größte Schrecken der Wirklichkeit: „depuis que le monde est le monde, le ciel n'a rien vu de plus bestial que l'homme“.³⁰ Angesichts der zwischenmenschlichen Gewalt, mit der er überall konfrontiert wird,³¹ will Wahhch herausfinden, ob auch er ein potentieller Mörder ist und sich im Zweifelsfall vom Rausch der Gewalt, dem man nur schwer widerstehen kann, vereinnahmen lassen würde:

Savoir que l'on peut tuer celui qui est en face de nous, savoir cela, savoir que ça ne dépend que de notre volonté si l'autre garde sa vie enfermée en lui ou non, ce savoir-là, cette conscience, c'est la plus puissante drogue que l'humanité ait jamais inventée.³²

Wahhchs Jagd auf Rooney enthält daher nicht nur das Moment der Rache am Mörder seiner Frau, sondern auch und vor allem

²⁹ Ebd., S. 79 (I, 24).

³⁰ Ebd., S. 313 (III, 17).

³¹ In *Anima* werden zahlreiche historische Bürgerkriege thematisiert, die immer wieder von neuem entdifferenzierte Gewaltsituationen bereithalten, in denen sich Menschen gegenseitig Gewalt zufügen; als amerikanische Parallele zum Konflikt im Libanon dient Mouawad vor allem der amerikanische Sezessionskrieg: „there was a civil war within the state ! Missouri against Missouri ! [...] des familles d'un même village s'étaient entretuées [...] des frères d'une même famille s'étaient entretués“ (Ebd., S. 292 (III, 11).)

³² Ebd., S. 200 (II, 34). Gerade der essentielle Unterschied zum Tier, nämlich das menschliche Vorstellungsvermögen, erscheint hier als Falle der Gewalt; die Entscheidung über Leben und Tod eines anderen Menschen verleiht dem Gewalttäter ein Bewusstsein der Macht, das ihn selbst aus der Menge der Sterblichen herauszuheben scheint.

den Wunsch nach Erkenntnis. Diese Ambivalenz bindet Wahhch in einer Art *double bind* an Rooney, dessen Gewalttat er verstehen, doch keinesfalls imitieren möchte, was aber kaum möglich scheint. Denn bei seiner Suche wird er selbst immer mehr zum einsamen Jäger, der Rooney bald nicht mehr von seinem eigenen Schatten unterscheiden kann: „Il lui fallait partir, se lancer dans la poursuite effrénée pour tenter de rattraper une ombre comme on tente de se rattraper soi-même.“³³ Nach der Ermordung von Janice bleibt Wahhch blutverschmiert am Tatort zurück, während der durch den Schnee fliehende Täter Rooney wie ein Schattenbild entweicht: „Elle est morte ! Il y a du sang partout !! Comme elle, de la même manière qu'elle, je veux dire avec le couteau... pareil, pareil !“³⁴ Das von Girard analysierte mimetische Prinzip der Gewalt greift in *Anima* so weit, dass Wahhch und Rooney fast zu Doppelgängern werden: Wahhch treibt von Beginn an die dunkle Angst um, selbst der Gewalttäter zu sein, der seine Frau vergewaltigt und ermordet hat. Auch wenn diese Angst völlig irrational ist, so ist Wahhchs Phantasma doch Ausdruck der starken Faszination, die die Gewalt auch auf ihn ausübt und die der Autor mit der Idee der körperlichen Nachahmung in Verbindung bringt. Kurz vor Janice's Ermordung schläft Wahhch mit der Indianerin, die vor ihm auch Rooney bei sich aufgenommen hat, und wird für einen Moment identisch mit dem Mörder seiner Frau:

Prends-moi. Il y a encore une partie de lui qui est sur moi. Si tu m'embrasses, tu embrasseras les lèvres qu'il a embrassées. Si tu me caresses, tu caresseras une peau que l'assassin de ta femme a caressée. Personne ne m'a touchée depuis.³⁵

Die enge Verbindung von Sexualität und Gewalt, die mit Girard als Hinweis auf die mimetische Ansteckungsgefahr der Gewalt zu lesen ist, wird erneut in den Fokus gerückt, als Rooney Wahhch in der Pension seiner Schwester vergewaltigt.³⁶ Kurz danach tötet Wahhch

33 Mouawad: *Anima*, S. 111 (I, 36).

34 Ebd., S. 96 (I, 34).

35 Ebd., S. 83 (I, 26).

36 Eine noch größere mimetische Wirkung übt die Gewalt auf den Täter selbst aus. Mouawad setzt die unaufhaltsame Eigendynamik der Gewalt mit ihrer Erotisierung

zum ersten Mal einen anderen Menschen, nämlich den Mörder seiner Frau. Natürlich handelt er aus Notwehr und natürlich ist die Sympathie des Lesers voll und ganz bei dem verzweifelten Protagonisten, dessen Jagd auf einen gefährlichen Kriminellen auch dadurch motiviert ist, dass das Kollektiv, hier der kanadische Staat, seiner kurativen Funktion der Unterbindung persönlicher Rachefeldzüge nicht nachkommt, da er Rooney als V-Mann im Drogenmilieu der Reservate Immunität gewährt. Doch auch wenn Wahhch versichert, nicht von Rache angetrieben zu werden,³⁷ so ist er dennoch so sehr mit der Gewalt, die er mehrfach erfahren hat, infiziert, dass er nicht nur von Chucks Hund intuitiv als Bedrohung wahrgenommen wird, sondern auch vom in sich gespaltenen Kollektiv der nordamerikanischen Reservate sofort in die Rolle des Sündenbocks gedrängt wird:³⁸ Der blutbefleckte Mantel, den er trägt, als er den anderen von Janice‘ Ermordung berichtet, löst unmittelbar die Rachegewalt des Kollektivs aus, das sich in einen erzürnten Mob verwandelt, der sich kaum von der ihn begleitenden Hundemeute unterscheidet und von Chuck, dem Anführer, erst in letzter Sekunde zur Besinnung gebracht werden kann: „Les hommes avaient crié devant une pèlerine ensanglantée. Quelques-uns avaient voulu le frapper, des chiens le mordre [...], il aurait été battu et déchiqueté.“³⁹

Im Todeskampf mit Rooney wiederholt Wahhch schwerverletzt in einem letzten Aufbäumen gegen den qualvollen Tod, den sein Angreifer für ihn plant, die gewaltsamen Gesten des Mörders von Léonie und Janice, auf die er sich in seiner mimetischen Annäherung an diesen unbewusst bereits vorbereitet hat:

in Zusammenhang: „Il [Rooney] voulait recommencer. Il ne voulait pas qu'on le rattrape parce qu'il dit aimer la liberté, aimer le meurtre, son interdit et l'excitation sexuelle qu'il suscitait chez lui.“ (Ebd., S. 83 (I, 26).)

- 37 „Je ne veux pas le tuer, je ne suis pas animé par un sentiment de vengeance, je n'ai même pas de colère. Je veux juste voir son visage, je veux savoir qui il est.“ (Ebd., S. 66 (I, 18).) An anderer Stelle wird Wahhch jedoch beschrieben als „musclé par la colère“. (Ebd., S. 38 (I, 10).)
- 38 Für den Mord an Janice, einer Indianerin, wird wider besseres Wissen nicht der schuldige Indianer Rooney verfolgt, sondern der Fremde Wahhch, an dem zudem noch das Blut des Opfers haftet, das auch hier wieder eine kontaminierende, Gewalt auslösende Wirkung entfaltet.
- 39 Mouawad: *Anima*, S. 98 (I, 35).

L'autre [Wahhch] s'acharnait à enfoncer son couteau, aveuglé par le sang qui giclait du cou de sa victime et par celui qui coulait toujours de sa propre plaie ouverte. Il a frappé et frappé et frappé, s'obstinant à tuer sans relâche un homme déjà mort, jusqu'à s'épuiser, jusqu'à tomber à son tour sur les abords de la rivière.⁴⁰

Der brutale Kampf der beiden Männer am Flussufer liest sich wie eine mythische Urszene aus den unfassbaren Schrecken der Vorzeit. Und so wie aus dem mythischen Chaos die ersten benennbaren Gestalten hervorgehen, tritt die Silhouette eines wilden Tieres aus der Dunkelheit des Waldes heraus und pflegt die Wunden des ohnmächtigen Wahhch. In dem geheimnisvollen Tier, das sich trotz seiner Verwilderung so innig um den halbtoten Menschen kümmert, scheint die *anima* des toten Rooney, der seinem einstigen Opfer nun als Schutzgeist zur Seite steht, Gestalt angenommen zu haben – als habe Rooney durch seinen gewaltsamen Tod eine Transzendierung ins Heilige erfahren. Wahhch findet in diesem Wolfshund sein Totemtier, seine *anima*:

Comme si Rooney était devenu ce chien, sa vraie nature... chien sauvage. [...] Mais ce chien semble né de la puissance de Rooney. Animal il me protège quand humain il a voulu me détruire. Je crois que c'est lui qui a arrêté le saignement de mon visage, qui m'a sorti de la rivière. Sans lui, je crois bien que je serais mort. Depuis, il me suit et ne me quitte plus.⁴¹

Mit dieser mythischen Geschichte von der wundersamen Metamorphose scheint sich für Wahhch eine erste Möglichkeit anzudeuten, den durch die Gewalt der Menschen verursachten *Absolutismus der Wirklichkeit* zu überwinden. Denn auch wenn der Wolfshund noch Ähnlichkeit mit einem Ungeheuer hat, so gehört dieses gefährliche Fabelwesen eindeutig ins Tierreich und ist somit weniger abstrakt und besser einzuschätzen als sein menschlicher Vorgänger Rooney, der mit seinen völlig unerwarteten und unkontrollierbaren Gewaltausbrüchen weder mit der Kategorie „Mensch“ noch „Tier“ fassbar war. Nach einer eben solchen klaren Grenze zwischen Mensch und

40 Mouawad: *Anima*, S. 260 (II, 61).

41 Ebd., S. 274 (III, 4).

Tier sucht der traumatisierte Wahhch nach seiner eigenen Gewalttat mehr denn je. Deshalb wird der noch namenlose, verwilderte Wolfshund auf den Namen „Mason-Dixon Line“ getauft: „Il a dit Alors donne-lui son nom, et Humbert s'est mis à parler de la mort, cette ligne où tout se déchire. Il a parlé des lignes poreuses qui séparent les humains des bêtes“.⁴² Mit dieser Namensgebung vollziehen Wahhch und Humbert eine symbolische Grenzziehung, die eine Verankerung im Raum des Mythos erhält. Denn Humbert spielt auf Theseus an, der sich dank Ariadnes Faden im Labyrinth des halb menschlichen, halb tierischen Minotauros nicht verirrt, sondern nach dem Sieg über das Ungeheuer wieder zurück in die Welt der Menschen findet. An den symbolischen Akt der Taufe des Hundes ist deshalb ein Versprechen gebunden, das für Wahhch eine mythische Bindungskraft haben soll: „Je donne à ton chien le nom de Mason-Dixon Line. Chaque fois que tu l'appelleras par son nom, chaque fois que tu crieras Mason-Dixon Line, il faudra que ton cœur bondisse hors de ta poitrine ! Promets-le moi !“⁴³

So wie Blumenberg zwischen der Gewalt, die von den Menschen unmittelbar erfahren wird, und ihrer Transzendierung, ihrer mythischen Verarbeitung in Geschichten von Ungeheuern und dem Wirken der Götter, unterscheidet, gibt es auch bei René Girard zwei verschiedene Erscheinungsformen der Gewalt: die „heilige“ Gewalt, die im gemeinschaftlichen Opferritus mythisch legitimiert, bildhaft konkretisiert, begründet und daher weniger angsteinflößend ist, sowie die dem Menschen urtümlich angeborene „kriminelle“ Gewalt, die sich der Kontrolle durch die Gemeinschaft entzieht, daher auch immer neue Opfer fordert und einen endlosen, blutigen Rachezyklus zur Folge hat.⁴⁴ Nach dieser Unterscheidung gehören Rooney und Maroun Debch eindeutig in die Kategorie der kriminellen Menschen, deren natürliche Neigung zur Gewalt in einer entdifferenzierten Situation durch keinen sozialen, institutionellen und moralischen Druck eingedämmt wird und daher eine zerstörerische Wir-

42 Ebd., S. 283 (III, 5).

43 Ebd., S. 283 (III, 5).

44 Girard: *La violence et le sacré* [1972], S. 9.

kung auf die mit ihnen in Kontakt geratenden Menschen ausübt. Jedoch sind Rooney und Maroun Debch selbst mimetisch mit Gewalt kontaminiert worden. Der Roman gibt der Frage nach der Genealogie der Gewalt und ihrer gesellschaftlichen Bedingtheit einen großen Raum, so dass sich an ihm parallel zu Blumenbergs anthropologischer Philosophie auch Girards gesellschaftliche Theorie der Gewalt auf eindruckliche Weise illustrieren lässt.

Rooneys mit Ausnahme seines Geschlechts vollständig tätowierter Körper hat die symbolische Funktion eines Kainsmals, das ihn in der Geschichte als Sündenbock markiert: „Tu ne le crois pas, mais [Rooney] était le plus pur des deux, le plus naïf, le plus innocent, le plus bouleversant.“⁴⁵ In seiner Biographie, die nach und nach einen gesellschaftlichen Underdog zu Tage fördert, entsteht mimetische Rivalität, die sogar zum Brudermord führt, im Kontext einer in sich gespaltenen Gesellschaft, in der Gewalt an der Tagesordnung ist. Rooney wird zusammen mit Chuck und Humbert⁴⁶ vom alten Indianerhäuptling Coach, der für friedliche Zustände im alten indianischen Stammesgebiet kämpft, von der Gewalt der Straße geholt:

Je l'ai sorti de la marde, lui et Chuck. Tous les deux ensemble. On aurait juré deux frères. Et aujourd'hui, tu vois ? Le frère a tué son frère après avoir tué sa sœur. Rooney, Chuck, Janice, Humbert puis d'autres. Tout ça saccagé. Et pourtant, je n'arrive

45 Mouawad: *Anima*, S. 279 (III, 4). Eine vergleichbare Sündenbockfunktion hat der seiner Mutter als Baby weggenommene Nihad in *Incendies*, der in einer gewaltsamen Welt des Bürgerkrieges eine Wandlung vom unschuldigen Jungen zum brutalen Henker Abou Tarek durchmacht (cf. 3.3.1).

46 Die Biographie von Humbert zeigt, dass sich die Gewaltszenarien im zivilisierten Paris nicht sehr von denen in den indianischen Reservaten unterscheiden. Humberts Konflikt mit seinem brutalen Vater und die gewaltsame Erfahrung des Algerienkrieges bringen die mangelnde Aufarbeitung von Gewalt zum Vorschein, die Olivier Py in *L'Exaltation du labyrinthe* zum Thema macht (cf. 4.2.4). Mit 16 schlägt Humbert seinen Vater nieder und flüchtet nach Amerika. Dort schließt er sich einer Bande an, in der er Chuck und Rooney kennenlernt: „Nous avions tellement besoin d'appartenir à un groupe, une fratrie, de trouver un sens.“ (Ebd., S. 279 (III, 4).) Die jungen Männer schaffen sich daher den neuen Mythos einer rächenden Gewalt: „Notre emblème était le dieu Zutar, génie du feu dévastateur qui embrase tout ce qui vit.“ (Ebd., S. 279 (III, 4).) Mouawad wirft in diesem Kontext die Generationsfrage auf, die in seinen und in Olivier Pys Theatertexten verhandelt wird: „Notre génération n'a pas de talent. Pas vraiment. On n'est pas à la hauteur.“ (Ebd., S. 280 (III, 4).)

pas à lui en vouloir à Rooney. [...] Tout s'est mis à changer quand j'ai fait de Chuck mon bras droit. Je crois que ça l'a tué.⁴⁷

Auch Humbert hebt die Symmetrie von Chuck und Rooney hervor und schreibt sie ihrer gewaltsamen Herkunft zu: „Ils dégageaient une telle aura de violence et de colère [...]. Deux Indiens du Nord, deux Mohawks, un Canadien, un Américain, perdus, égarés, détruits par l'odeur de la colle et les volutes de l'alcool, deux clichés sur patte.“⁴⁸ Die auf der instabilen Grundlage der gewaltsamen Reziprozität gründende Brüderlichkeit schwingt in Rivalität und Gewalt-samkeit um, als Coach den einen der beiden zu bevorzugen scheint. Doch so sehr Coach Chuck und seine Tochter betrauert, empfindet er kein Rachegefühl gegenüber seinem einstigen Schützling Rooney. Denn er weiß, dass Rooney nur ein besonders schrecklicher Auswuchs des Krieges ist, der das Reservat seit langem versehrt und der mit Rooneys Tod nicht beendet ist. In den Reservaten herrscht eine entdifferenzierte Krisensituation, die den Ausbruch unkontrollierter Gewalt begünstigt und die wiederum durch Rooneys gewaltsames Verhalten dynamisiert worden ist.⁴⁹ Der Mord an Léonie hat eine Eigendynamik der Gewalt ausgelöst, die man als Opferkrise bezeichnen kann, da heilige Traditionen und Grenzen keine Wirkung mehr haben:

Depuis la mort de ta femme, tout s'est mis à dérailler. [...] Ta femme avait rien à voir avec nos affaires. C'est un accident, je veux dire qu'elle s'est trouvée sur son chemin. [...] Un sacrifice. Ça a comme officialisé une guerre. [...] Entre nous. Entre Mohawks. Entre ceux qui pensent à leur propre intérêt et ceux qui pensent à l'intérêt de la communauté. Quand il y a de l'argent en jeu, ça finit par devenir violent parce que l'intérêt de la communauté va nécessairement contre l'intérêt particulier. [...] Quand, en plus, la drogue rentre là-dedans et que tu vois débarquer les gangs de motards, les Italiens, les Asiatiques, et que tout le monde commence à s'en mêler parce que plus personne considère la réserve comme un territoire ancestrale et sacrée,

47 Ebd., S. 167 (II, 21).

48 Ebd., S. 279 (III, 4).

49 Ebd., S. 154 (II, 18): „Il va monter tout le monde contre tout le monde“.

mais comme un territoire criminel qu'il faut contrôler pour étendre son pouvoir et sa puissance, alors c'est la guerre.⁵⁰

Ebenso steht auch die Pervertierung und Übersteigerung der Gewalt von Wahnchs Adoptivvater im engen Zusammenhang mit der Krisensituation eines Bürgerkrieges. Maroun Debch ist wie das ganze Land im Bann des auf Reziprozität beruhenden Rachemechanismus, in dem mimetische Gewalt eine Mythisierung erfährt:

Nous étions des chrétiens et on voulait venger la mort de Bachir qui protégeait les chrétiens. [...] On voulait anéantir tous les Palestiniens parce qu'ils ont causé le malheur de notre peuple et de notre pays, parce qu'ils ont en haine les chrétiens.⁵¹

Die Pointe des Romans besteht darin, dass der Sympathieträger Wahnch am Ende selbst eine Gewalttat von ausnehmender Grausamkeit begeht: Auf den Brudermord Rooneys folgt Wahnchs Vtermord, ein gesellschaftlich nicht minder sanktioniertes Tabu, dem außerdem ein generationelles Moment innewohnt, mit dem Mouawad den Leser an den Ursprung der Gewalt führt.

Die Aufdeckung der tatsächlichen Rolle von Maroun Debch während dem Massaker in Sabra und Chatila veranlasst Wahnch, sich gewaltsam an dem Mann zu rächen, der sich über Jahre als sein Retter ausgab, obwohl er in Wahrheit der brutale Schlachter seiner ganzen Familie war. Wahnch stellt seinem falschen Vater eine Falle, um ihn im Gebirge von New Mexico von den Tieren der Wüste als lebendiges Aas langsam verzehren zu lassen. Es scheint, als könnten sich die Figuren in Wajdi Mouawads Roman dem unerbittlichen Sog der Gewalt nicht entziehen. Sie scheitern bei ihrem Versuch, Blumenbergs *Absolutismus der Wirklichkeit* zu überwinden und geben dem angstvollen Staunen vor der Unfassbarkeit der Gewalt stattdessen immer wieder neue, schreckliche Nahrung. Wahnch selbst benutzt die Formulierung „faire le sacrifice de mon âme“⁵², um seinen Vtermord anzukündigen. Denn er überschreitet willentlich die

50 Mouawad: *Anima*, S. 152 f. (II, 17).

51 Ebd., S. 358-360 (III, 35).

52 Ebd., S. 369 (III, 38).

Grenze zwischen Menschlichkeit und Bestialität, an die ihn seine *anima* mit dem Namen Mason-Dixon Line immer erinnern soll. Er wiederholt damit auch die Worte seines Adoptivvaters,⁵³ dessen Gewalt er mit seiner Tat imitiert. Jedoch weist der rituelle Rahmen im Unterschied zu den Verbrechen von Maroun Debch auf den Opfercharakter von Wahnchs Vatermord hin, der wie ein symbolischer Akt die Gewalt in Wahnchs Leben ein für alle Mal beenden soll.

Wahnch verarbeitet mit dieser rituellen Opferung das Trauma, das ihn seit Marouns Massaker an seiner Familie quält:

Je sais bien que ce n'est pas moi qui ai fait ,ça', mais je me sens habité par une sorte de conviction liée à son massacre. [...] Moi, je voudrais tellement être quelqu'un d'autre qui aurai vécu autre chose [...] Mais c'est impossible [...] : ,moi' restera toujours ,moi'.⁵⁴

Wahnch, der mit Léonies Tod zum zweiten Mal in seinem Leben die Gewalt aus nächster Nähe erfahren und selbst überlebt hat, wird immer wieder vom „cauchemar des survivants“⁵⁵ heimgesucht. Dass die Opfergewalt ihren Ursprung in traumatischen Erfahrungen der Menschen hat und eine Reaktion auf einen extremen äußeren Druck darstellt, erörtert Jan Friedrich unter Bezugnahme auf Christoph Türckes Opferkapitel in *Philosophie des Traums* und Adornos Opfertheorie in seinem Aufsatz „Zivilisationstraum Menschenopfer“.⁵⁶ Wenn man seine Ausführungen auf Mouwads Roman überträgt, durchläuft Wahnch in *Anima* die Traumata der Menschheitsgeschichte: Zum ersten Mal macht er in seiner frühen Kindheit, als er dem Massaker an seiner Familie als Zuschauer beiwohnt, die traumatische Erfahrung, dass man als Mensch zum gejagten Tier werden kann. Als er als erwachsener Mann mit weiteren Morden konfrontiert wird, wird er selbst zum Jäger. Die erste eigene Gewalttat, die

53 Ebd., Cf. S. 360 f. (III, 35).

54 Ebd., S. 160 (II, 19).

55 Ebd., S. 160 (II, 19).

56 Jan Friedrich: „Zivilisationstraum Menschenopfer“, in: Tobias Grave u. a. (Hg.): *Opfer – Kritische Theorie und Psychoanalytische Praxis*, Gießen: Psychosozial 2017. Cf. auch die weiteren Ausführungen zur psychoanalytischen Opfertheorie von Christoph Türcke und Jan Friedrich in 2.2.2.

ihn im Sinne Walter Burkerts zum *homo necans* macht – eine weitere traumatische Erfahrung –, begeht er in dem oben geschilderten ur-mythischen Kampf mit Rooney. Später vollzieht er gewissermaßen als *homo religiosus* ein dionysisches Opferritual an seinem falschen Vater, den er zunächst durch eine Jagd in die Enge treibt und dessen Kadaver er von wilden Tieren zerfressen lässt. Die Rolle des Opferpriesters nimmt der Wolfshund ein, der den Krater, in dem der geopfert Körper liegt, wie einen heiligen Raum vor menschlichen Eindringlingen schützt. Mit dem Gerichtsmediziner Chagnon gibt Wahhch dieser rituellen Szene einen Zeugen, während er selbst der Agonie des Opfers fernbleibt.

In dieser Zeugenschaft deutet sich auch ein erster Ansatz einer Alternative zur Gewalt an. Zum symbolischen Opfer wird dieser Vatermord nämlich auch dadurch, dass Wahhch eine neutrale Person zum Zeugen der Opferhandlung macht, die keine Gefahr läuft, in den Mechanismus der Rache hineingezogen zu werden. Mimesis und Zuschauen werden in *Anima* als höchst ambivalente Vorgänge dargestellt. In Form des Voyeurismus, des Sich-Weidens an der Gewalt, die anderen angetan wird, sind sie der Nährboden für weitere Gewalt. Die inszenierten Hundekämpfe in Virgil fallen genauso darunter wie das Massaker an Wahhchs Familie, in der das mimetische Prinzip des Theaters pervertiert wird: „Maroun a dit qu’ou allait faire du théâtre. [...] On allait les tuer l’un après l’autre en les obligeant à regarder le spectacle.“⁵⁷ Das Theaterfestspiel in Carthage hingegen findet im kontrollierten Rahmen einer Gedenkfeier statt und ist keine spontane, sondern eine reflektierte Mimesis der Gewalt des amerikanischen Sezessionskrieges. Genauso ist auch das Schreiben für Wahhch eine Form der reflektierten Mimesis und der Erinnerung, die für ihn eine Methode zur Bewältigung seiner Gewalterfahrungen darstellt. In der Mason-Dixon Line Bar beobachtet der Wolfshund einen Mann, der ein Buch liest, und stellt sich vor, wie er selbst zum Zuhörer der Geschichte wird, die Wahhch aufschreibt: „il me lira les pages les plus sombres de son histoire“.⁵⁸ Wenn man die Gewalt

57 Mouawad: *Anima*, S. 361 (III, 35).

58 Ebd., S. 270 (III, 4).

in Geschichten übersetzt und ihre Erfahrung mit anderen Menschen teilt, trägt man dazu bei, dem mimetischen Rivalitätsprinzip die Idee einer „humanité partagée“⁵⁹ entgegenzusetzen.

In der Lektüre von *Anima* lassen sich die Theorien Blumenbergs und Girards somit in Bezug auf den *Absolutismus der Wirklichkeit* miteinander kombinieren und münden in der neuen und für die vorliegende Arbeit grundlegenden **These vom nicht zuletzt von den Menschen geschaffenen Absolutismus einer gewaltsamen Wirklichkeit**. Für Blumenberg bedeutet die Überwindung des *Absolutismus der Wirklichkeit*, dass man den Umgang mit dem ganz „Anderen“, eben Unfassbaren und Unerklärlichen, üben muss, indem man dafür Bilder und eine (mythologische) Sprache findet (cf. 2.2.1). In Girards Lesart ist dieses „Anderer“, mit dem der Mensch sich konfrontiert sieht, nicht in erster Linie sächlich, sondern personal: „Der Andere“, nämlich der andere Mensch, ist unerklärlich und unberechenbar, solange er sich nicht in ein soziales Gefüge einordnen lässt (cf. 2.4.3). Somit bedrohen nicht nur abstrakte Gewalten wie Krankheit, Tod und Naturereignisse den Menschen in seiner Existenz, sondern genauso und hauptsächlich die anderen Menschen. Für die Theatertexte von Mouawad und Py werden sich hier die Fragestellungen herleiten, ob – und wenn ja, wie – es den Figuren gelingt, mit einem so beschaffenen *Absolutismus einer gewaltsamen Wirklichkeit* umzugehen, und inwieweit sie selbst in seine Entstehung involviert sind.

59 Ebd., S. 37 (I, 9). Als Wahhch den verletzten Kranich zu den indianischen Tierpflegern bringt, begegnet er in ihnen Brüdern und Schwestern der Gewalt. Sie vertrauen sich gegenseitig ihre Geschichten an und besiegeln ihre Solidarität auf symbolischer Ebene mit der Gabe des Kranichs, für die Indianer ein Totemtier, und der Gegengabe des Sioux-Messers, das Wahhch später das Leben retten wird.

2.2 Die Mythos-Theorie von Hans Blumenberg

2.2.1 Funktion des Mythos: Arbeit am Abbau des *Absolutismus der Wirklichkeit*

Blumenberg entwickelt seine Theorie des Mythos in seinem 1979 zum ersten Mal aufgelegten Werk *Arbeit am Mythos*.⁶⁰ Darin bricht er mit verbreiteten mythen-theoretischen Konzepten, indem er die oft gezogene Grenzlinie zwischen Mythos und Logos für haltlos erklärt und sich auch der Debatte über den Ursprung des Mythos nicht anschließen will. Im ersten großen Kapitel, das mit „Archaische Gewaltenteilung“ überschrieben ist, nimmt Blumenberg eine Begriffsprägung vor, die sein Verständnis vom Mythos auf den Punkt bringt. Es handelt sich um den bereits mehrfach erwähnten **Absolutismus der Wirklichkeit**, der in Blumenbergs Definition darin besteht,

daß der Mensch die Bedingungen seiner Existenz annähernd nicht in der Hand hatte und, was wichtiger ist, [...] nicht in seiner Hand glaubte. Er mag sich früher oder später diesen Sachverhalt der Übermächtigkeit des jeweils Anderen durch die Annahme von Übermächten gedeutet haben.⁶¹

Der Mensch findet sich in einer Welt wieder, die sich ihm als ungeordnetes, übermächtiges und eben auch Gewalt gegen ihn ausübendes Chaos präsentiert und in der er mit Hilfe des Mythos nach Orientierung sucht. Die Arbeit des Mythos ist hier zu verstehen als eine Arbeit am Abbau dieses *Absolutismus der Wirklichkeit*. Es geht darum,

eine unbekannte Welt bekannt, ein ungegliedertes Areal von Gegebenheiten übersichtlich zu machen. Dazu gehört das der Erfahrung Unzugängliche hinter dem Horizont. [Die Arbeit des Mythos besteht darin,] den letzten Horizont, als den mythischen ‚Rand der Welt‘, [mit Geschichten und Figuren] zu besetzen.⁶²

Durch den Mythos soll die Übermacht, der sich der Mensch ausgeliefert fühlt, depotenziert werden. Eine der Arbeitsweisen des My-

⁶⁰ Hans Blumenberg: *Arbeit am Mythos* [1979], Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996.

⁶¹ Ebd., S. 9.

⁶² Ebd., S. 13 f.

thos ist es, **unbestimmte Angst zu konkreter Furcht zu rationalisieren**.⁶³ Nicht zufällig spielen in der Mythologie Ungeheuer, die, nachdem sie lange Zeit Schrecken verbreitet haben, von tapferen Helden überwunden werden, eine so große Rolle: etwa der Jungfrauen und Jünglinge verschlingende Minotaurus, der von Theseus besiegt wird, oder die durch ihre Blicke tötende Medusa mit dem Schlangenhaar, die sich nach ihrer Enthauptung durch Perseus in das geflügelte Dichterross Pegasos verwandelt. Die Metamorphose des Ungeheuers in ein die Fantasie beflügelndes Geschöpf der Kunst entspricht Blumenbergs These, dass die Arbeit des Mythos den *Absolutismus der Wirklichkeit* durch einen „Absolutismus der Bilder und Wünsche“⁶⁴ ersetzt. Die zweite charakteristische Arbeitsweise des Mythos besteht also in der **Ästhetisierung des Schreckens**, der konkretisiert und dadurch bezwingbar wird. Damit treten Mythos und Kunst in einen unmittelbaren Zusammenhang. Der Entwurf mythologischer Geschichten ist als kreativer Umgang des Menschen mit den zunächst unverständlichen und gewaltsamen Aspekten der Wirklichkeit zu verstehen. Die dritte Arbeitsweise des Mythos, nämlich die Namensgebung, durch die etwas Unbekanntes, Unheimliches in Folge eines freilich nicht mehr rekonstruierbaren schöpferischen Prozesses vertraut gemacht wird, schließt sich hier nahtlos an: „Alles Weltvertrauen fängt an mit den Namen, zu denen sich Geschichten erzählen lassen.“⁶⁵ So hat jede Gottheit der griechischen Mythologie einen persönlichen Namen, eine persönliche Geschichte und einen klar definierten und begrenzten Aufgaben- und Einflussbereich in der olympischen Götterordnung, die in der griechischen

63 Ebd., S. 11. Damit besteht Blumenberg zufolge auch keine Hierarchie von Mythos und Logos; vielmehr ist das Erzählen mythologischer Geschichten bereits der Arbeit des Logos vergleichbar, da es dem angsteinflößenden Chaos eine Struktur gibt und Ordnung stiftet.

64 Ebd., S. 14.

65 Ebd., S. 41. Hierin kann man auch eine Erklärung dafür sehen, dass zeitgenössische Schriftsteller immer noch so gerne auf mythologische Figuren zurückgreifen. Wenn ein Gegenwartsautor wie Olivier Py in seinen Theaterstücken Figuren der Mythologie auftreten lässt, so schafft das ein Stück Vertrautheit beim Leser und zugleich die Möglichkeit, aus der Literatur- und Kulturtradition bekannte Figuren in einen neuen Kontext zu setzen, also die mythologischen Geschichten weiterzuspinnen und in Hinblick auf aktuelle Konflikte zu variieren.

Kosmogonie auf das Chaos der Urzeit folgt. Der Mensch, der seine Gottheiten konkret benennen kann, hat so die Möglichkeit, einem bestimmten Gott sein Opfer darzubringen, um ihn für sich einzunehmen. Der **Akt der mythischen Benennung** ist auf diese Weise auch eng verbunden mit der kultischen Handlung.⁶⁶

Blumenberg stimmt mit Girard, dessen komplexe Opfertheorie in 2.4 ausführlich vorgestellt wird, darin überein, dass der Mythos mit dem Mittel der Substitution arbeitet. Girard betrachtet das rituelle Opfer als einen künstlichen Ersatz und ein mit mythischen Begründungen legitimes Ventil für die andernfalls kaum einzudämmende Gewalttätigkeit der Menschen, das die wild um sich greifenden gewaltsamen Energien zu kanalisieren und den stets prekären Zusammenhalt und das Fortbestehen der Gruppe für eine Weile zu sichern vermag. Und obwohl Blumenberg die von Girard in den Vordergrund gestellte soziologische Funktion von Mythos und Ritus wenig berücksichtigt und sich in seiner philosophisch-anthropologischen Argumentation mehr auf die jedem einzelnen Menschen im Laufe der Geschichte immer wieder von Neuem zugemutete Bewältigung einer existenzbedrohenden Wirklichkeit konzentriert, so zeichnet sich das mythische Vorgehen auch für ihn dadurch aus, dass es Kunstgriffe vornimmt

wie den der Supposition des Vertrauten für das Unvertraute, der Erklärungen für das Unerklärliche, der Benennungen für das Unbenennbare. Es wird eine Sache vorgeschoben, um das Ungegenwärtige zum Gegenstand der abwehrenden, beschwörenden, erweichenden oder depotenzierenden Handlung zu machen.⁶⁷

Metamorphosen als der Erfindungskraft des Menschen geschuldeten Substitutionen sind auch Teil der Handlung in einigen der ausgewählten Theatertexte: In *Le Visage d'Orphée* verwandelt sich etwa ein steinerner Orpheuskopf in eine Figur aus Fleisch und Blut; in *L'Apocalypse joyeuse* werden die Inselbewohner in Anspielung auf den

⁶⁶ Blumenberg: *Arbeit am Mythos* [1979], S. 22. Blumenberg hat hier eine magische Beeinflussung des Gottes durch den Menschen im Sinn, ein Thema, das beispielhaft in der mythischen Figur des die Natur und die Götter verzaubernden und sich über die finsternen Gestalten der Unterwelt hinwegsetzenden Orpheus anklingt.

⁶⁷ Ebd., S. 11.

Kirke-Mythos in Schweine verzaubert. Es wird jedoch zu analysieren sein, inwieweit solche Metamorphosen als positiver Ausdruck einer den Schrecken ästhetisierenden schöpferischen Kraft zu lesen sind und wie groß das Unruhepotenzial ist, das sie in sich tragen.

Festzuhalten ist bereits hier, dass Blumenberg eine weitaus positivere Einstellung zum Mythos aufweist als Girard, der viel pessimistischer und mythoskritischer argumentiert, was wohl auch daran liegt, dass Blumenberg mehr den ästhetischen Gehalt des Mythos in Betracht zieht, während Girard die durch Opferrituale geprägte soziale Wirklichkeit des mythischen Menschen unter die Lupe nimmt. Und so schreibt es Blumenberg auch der Kraft des Mythos zu, das Machtgefälle umzukehren, den *Absolutismus der Wirklichkeit* zu überwinden und eine Gewaltenteilung zwischen Menschen und Göttern zu instaurieren, die die Erhebung des Menschen zum „Subjekt der Geschichte“⁶⁸ zur Folge hat. Dies gelingt zum einen durch Verehrung, zum anderen durch Herausforderung der Götterwelt, etwa in Gestalt der **Trickster-Figuren**, die durch ihren Spott und ihre blasphemischen Handlungen „die Grenze ab[]tasten und [...] verschieben“, um auf diese Weise den „bitteren Ernst[]“ der Wirklichkeit abzumildern.⁶⁹ Blumenberg erläutert dies ausführlich am Beispiel des Prometheus-Mythos, der seiner Ansicht nach letztlich darauf hinausläuft, dass sich der Mensch den Göttern nicht nur ebenbürtig, sondern sogar unentbehrlich zeigt, da sie von seiner Verehrung und seinen Opfertgaben abhängig sind.⁷⁰ Neben dem menschenfreundlichen und götterspottenden Halb-gott Prometheus ist der menschliche Sänger Orpheus ein weiteres mythologisches Beispiel für jemanden, der sich – diesmal kraft seiner Poesie – die Gewalt mit den (Unterwelts-)Göttern teilt und sogar den Tod überwindet.

68 Ebd., S. 39.

69 Ebd., S. 23. Auf solche Trickster wird in der Analyse der Theatertexte von Py zurückzukommen sein, in denen das blasphemische Verhalten dieser Figuren sich mit einer metatheatralen Funktion verbindet: zur Gewinnung von Distanz zu den absolutistischen Mächten der Wirklichkeit einerseits, zur Illusion der Fiktion andererseits.

70 Ebd., S. 327-335.

Wenn also die durch die Arbeit des Mythos herbeigeführte **Gewaltenteilung** die Unvernichtbarkeit des Menschen demonstrieren will, so offenbart sie als ihre Kehrseite die Entmachtung der Götter.⁷¹ Diese tragen in den mythologischen Erzählungen gemeinhin sehr menschliche Züge, und da auch ihre Schwächen nicht verschwiegen werden, kann man mitunter recht herzlich über sie lachen – und auf diese Weise Erleichterung verspüren angesichts der Gewalten, die sie verkörpern. Damit erhält der Mythos eine kathartische Wirkung, die auf viel harmlosere Weise Entspannung von der Gewaltbedrohung herbeiführt als dies in den von Girard analysierten tragischen Opferszenen der Fall ist, in denen sich die gewaltsamen Energien der Gruppe durch extreme Ballung und Fokussierung auf ein einziges stellvertretendes Opfer entladen. Unter Gewaltenteilung versteht Blumenberg weiterhin, dass die Götter – wie das Beispiel des Prometheus veranschaulicht – ihre eigentliche Macht erst durch den Menschen gewinnen.⁷² Auch Orpheus wäre hier wieder zu erwähnen, der bereits seit dem 6. Jh. v. Chr., lange vor der Erweiterung seines Mythos um die Figur der Eurydike, in einem Mysterienkult als Verfasser orphischer Hymnen und Hüter der Geheimnisse des Jenseits verehrt wurde.⁷³ Denn indem Orpheus von den geheimnisvollen Mächten der Unterwelt singt, verbreitet und beglaubigt er sie allererst.

Die mythische Gewaltenteilung, in der Blumenberg auch eine Machtverlagerung sieht, in deren Folge die Menschen durch ihre Zuschreibungen und Geschichten die Götter mit Gewalt ausstatten, liest sich mit Girard freilich eher als eine Selbstlüge des Menschen. Denn indem er die Gewalt von sich und seiner Lebenswirklichkeit in die olympische Sphäre der Götter weist, entzieht er sich auch seiner Verantwortung für die seiner eigenen Gewalt anzulastenden Taten. Die rein menschliche Gewalt wird dem Willen der Götter bzw. dem Schicksal zugeschrieben und mit der Aura des Heiligen

71 Blumenberg: *Arbeit am Mythos* [1979], S. 238.

72 Ebd., S. 238.

73 „Orpheus“: *Altgriechische Mysterien*, S. 14 sowie Viviane Mellinghoff-Bourgerie: „A propos de l'*Orphée* de Cocteau et de l'*Eurydice* d'Anouilh – Les fluctuations d'un mythologique“, *Revue de Littérature Comparée* 49 (1973), 438–469, hier S. 442.

umgeben. Denn die meisten der mythologischen Gottheiten sind Gottheiten der Gewalt, deren Gewalt nur die Gewalt der Menschen vertuscht: so wie der mythische „dieu du carnage“ in Yasmina Rezas gleichnamigem Stück hinter den Masken der höflich Konversation betreibenden Wohlstandsbürger lauert, deren latente Aggressivität und Gewaltbereitschaft im Laufe des Stücks immer mehr an die Oberfläche drängen.⁷⁴

Was Girard und Blumenberg aber wieder einander näher bringt, ist ihre Deutung der **Tabus**, die in vielen rituellen Gemeinschaften zu gewissen heiligen Anlässen feierlich gebrochen werden. Die Tatsache, dass überhaupt Tabus bestehen bleiben, von denen man sich im Mythos so schreckliche Dinge erzählt, dass es notwendig ist, sich in Form eines in einen Ritus eingebundenen Tabubruchs in regelmäßigen Abständen der eigenen Kontrolle über sie zu vergewissern, zeigt, dass „die der Welt ursprünglich anhaftende Gesamtfärbung einer unbestimmten Unfreundlichkeit [...] [, die] auch hier und da im Dienst des Bestehenden [...] simulier[t wird]“,⁷⁵ niemals gänzlich abgebaut werden kann. Girard bezeichnet die Vorgehensweise des Mythos als „präventiv“:⁷⁶ Der Kult verlangt immer wieder neue Opfer, um die „symbolische Beschwörung“, von der auch Blumenberg spricht,⁷⁷ nie abbrechen zu lassen. Vielmehr ist auch für Blumenberg die Arbeit des Mythos am Abbau des *Absolutismus der Wirklichkeit* ein ständiger Prozess der Selbstvergewisserung des Menschen gegenüber den undurchschaubaren Gewalten, der nie einschlafen darf.

74 Die Figur Alain ruft am Ende des Stücks diesen ‚Gott des Gemetzels‘ an und veräußert auf diese Weise die Gewalt, deren Ursprung hier in einer mythischen Vorzeit angesiedelt wird (cf. 5): Yasmina Reza: *Le Dieu du carnage* [2007], Paris: Albin Michel/Magnard 2011, S. 62: „moi, je crois au dieu du carnage. C’est le seul qui gouverne, sans partage, depuis la nuit des temps.“

75 Blumenberg: *Arbeit am Mythos* [1979], S. 20.

76 Girard: *La violence et le sacré* [1972], S. 32.

77 Blumenberg: *Arbeit am Mythos* [1979], S. 21.

2.2.2 Beschaffenheit des Mythos: Variationsfähigkeit des Grundmythos

Nach der Erklärung der Funktion des Mythos in einer als gewaltsam und bedrohlich empfundenen Wirklichkeit betrifft die zweite große These Blumenbergs, die für die vorliegende Studie über die mythenrezipierenden Theatertexte grundlegend ist, die Beschaffenheit des Mythos. Diese lässt sich mit folgender Definition des Mythos in wenigen Worten zusammenfassen: „Mythen sind Geschichten von hochgradiger Beständigkeit ihres narrativen Kerns und ebenso ausgeprägter marginaler Variationsfähigkeit.“⁷⁸

Beständigkeit und Variationsfähigkeit sind für den Philosophen die zentralen Komponenten des Mythos, für dessen Weiterleben in der Geschichte er sich einzig interessiert. Denn Blumenbergs Interesse gilt nicht dem Aufspüren eines „Ur-Mythos“, sondern dem durch die Rezeption variierten Mythos, aus dem sich ein von ihm so genannter „**Grundmythos**“ herauskristallisieren lässt: „Der Grundmythos ist nicht das Vorgegebene, sondern das am Ende sichtbar Bleibende, das den Rezeptionen und Erwartungen genügen konnte.“⁷⁹ Der von Blumenberg in den Vordergrund gestellte Rezeptionsvorgang, der mittels Variation, Erweiterung oder Reduk-

78 Blumenberg: *Arbeit am Mythos* [1979], S. 40. Eine Definition, die ganz ähnlich auch Karl Kerényi vornimmt, wenn er den Mythos als „etwas Festes und zugleich Bewegliches, ja bis zu einer Grenze Verwandlungsfähiges“ bezeichnet: Karl Kerényi: „Was ist Mythologie?“, in: ders. (Hg.): *Die Eröffnung des Zugangs zum Mythos – Ein Lesebuch* [1967], 5. Aufl., Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1996, S. 212–233, hier S. 216.

79 Blumenberg: *Arbeit am Mythos* [1979], S. 192. Und er führt den Gedanken weiter: „Das rein literarische Phänomen ist uns vertraut, daß gerade an den geschichtlich ‚erfolgreichsten‘ Mythologemen Gewalttätigkeit und Kühnheit der Berichtigungen und Torsionen ihren ausgezeichneten Anreiz finden.“ (Ebd., S. 192 f.) Gerade für die zeitgenössische Mythenrezeption ist diese These von Belang, da Gegenwartsdramatiker wie Py oder Mouawad die überlieferten Mythen oftmals stark auseinander pflücken und neu zusammenbauen. Dies wird sich auch in der Vorgehensweise widerspiegeln, mit der die von mir ausgewählten mythenrezipierenden Theatertexte analysiert werden: Nicht der Frage, wie sehr sich die Autoren von einem kanonisierten, einzig gültigen und so für Blumenberg nicht existierenden Ur-Mythos entfernen, muss im Folgenden nachgegangen werden; vielmehr soll ermittelt werden, welche auch noch heute relevanten Grundmythen sich aus den Texten herausarbeiten lassen.

tion abläuft, verdeutlicht zugleich die Funktionsweise des Mythos, die einen aktiven, dynamischen Prozess darstellt: „Die Rezeption der Quellen schafft die Quellen der Rezeption“, lautet eine Kapitelüberschrift,⁸⁰ die besagt, dass für Blumenberg zwischen Quelle und Variation kein nennenswerter Unterschied besteht. Auch der Mythos selbst ist nur in Form von Arbeit an ihm greifbar. Die verschiedenen und gleichberechtigten Variationen des Mythos geben einerseits Aufschluss über den *Grundmythos*, also über den Kern, der sich durch die Jahrhunderte hindurch behauptet und daher als zeitlos bezeichnet werden kann. Andererseits spiegeln sie auch die Arbeit der Geschichte am Mythos wieder und veranschaulichen aktuelle Sorgen und Fragestellungen des Menschen.

In seiner zeitlosen Form ist der Mythos ein Indikator für das Geschichtsbedürfnis des Menschen.⁸¹ Die Beständigkeit des mythischen Kerns ist Ausdruck seiner Verteidigung gegen die Gleichgültigkeit der Zeit. Im Mythos empfindet der Mensch die kosmische Teilhabe an seinem eigenen, nun nicht mehr ganz unbedeutenden Schicksal.⁸² Ubiquität und Zeitlosigkeit als Charakteristika mythologischer Erzählungen werden kompensiert durch eine von Blumenberg so genannte „**Prägnanzsteigerung**“,⁸³ also durch die Betonung der Einmaligkeit und Bedeutsamkeit des im Mythos erzählten Schicksals. In der Feststellung, dass der Mythos **Differenzen** schafft, lässt sich eine weitere Parallele zur Theorie Girards ziehen, der dem Mythos ebenfalls die Herausarbeitung von Asymmetrien und Hierarchien zuschreibt; damit soll der aus zu großer Gleichheit und mimetischer Nähe resultierenden Gewalt entgegengewirkt werden.⁸⁴ Blumenberg sieht in der

„eigentümliche[n] Differenz der mythischen ‚Bedeutsamkeiten‘
[...] eine[] Strukturierung gegen die Unerträglichkeit der In-

80 Ebd., S. 329.

81 Ebd., S. 113.

82 Ebd., S. 119.

83 Ebd., S. 118.

84 Girard: *La violence et le sacré* [1972], S. 113 und S. 115.

differenz von Raum und Zeit [...], [weswegen der Mythos auch die] Richtungen von Oben und Unten [vorzieht]“.⁸⁵

Es wird sich zeigen, dass die mythischen Kategorien „oben“ und „unten“ in den Texten beider Autoren in Frage gestellt werden.⁸⁶ Differenzen entstehen im Mythos auch durch die Aufstellung von **Genealogien**, mit denen die Zeit in Sinnabschnitte eingeteilt wird. Allerdings zeigt sich gerade in den berühmten Generationengeschichten der Mythologie, dass es sich hierbei oft um ein illusorisches Unterfangen handelt. So scheint sich etwa durch den Fluch, der auf der Familie der Tantaliden lastet, die Zeit in einer Schleife verloren zu haben, in der sich nacheinander die immer gleichen Geschichten von Mord und Rache auf schreckliche Weise wiederholen. Die Tradierung der Gewalt über viele Generationen hinweg ist ein wichtiges Motiv in Mouawads Theater texts. In seiner Tetralogie stehen junge Menschen mit einem großen Geschichtsbedürfnis im Vordergrund. Sie gehören einer neuen Generation an, die sich nach einem Einschnitt, einem Bruch mit den Generationen ihrer Väter und Vorfäter sehnen, sich jedoch erst mit einer langen Geschichte der Gewalt auseinandersetzen müssen.

Aufgrund seiner wandelbaren Form bezeichnet Blumenberg den Mythos auch als ein Alternativmodell zum Dogma. Im Gegensatz zu heiligen Texten, die sich durch ihre Festgeschriebenheit charakterisieren und daher keine Metamorphosen, keine Bilder, keine Geschichten neben der einen autorisierten Geschichte dulden, bieten mythologische Texte viele verschiedene, sich zum Teil widersprechende Varianten an,⁸⁷ greifen auf ein buntes und wandelbares Personal zurück und erzählen von Göttern, die durchaus auch einmal bestraft werden, die unernst sind, deren Machtpegel also ebenso reduziert ist wie der alleinige Gültigkeitsanspruch der jeweiligen Variante.⁸⁸ Neben der Zeitlosigkeit lädt daher auch diese zweite Eigenschaft des Mythos zur kreativen intertextuellen Beschäftigung mit

85 Blumenberg: *Arbeit am Mythos* [1979], S. 110 f.

86 Mouawad v.a. in *Forêts* (cf. 3.2.3), Py v.a. in *Le Visage d'Orphée* (cf. 4.1.3).

87 Blumenberg: *Arbeit am Mythos* [1979], S. 241 f.

88 Ebd., S. 137.

seinen schon bestehenden Varianten ein – und zwar heute oft in einer sehr spielerischen und puzzlehaften Form des *bricolage*.⁸⁹ Diesen Begriff hat Claude Lévi-Strauss zum ersten Mal auf die Struktur des Mythos angewendet (cf. 2.6.2), die sich – ähnlich wie der *Grundmythos* bei Blumenberg – aus seinen verschiedenen Varianten ergibt. Karlheinz Stierle sieht die leitende Idee dieses mythenschaffenden und mythenrezipierenden Bastelspiels, dem sich auch Py und Mouawad in ihren Theatertexten hingeben, in der

Tätigkeit, Altes, das unbrauchbar geworden ist, aus seinen ursprünglichen Zusammenhängen herauszunehmen und durch einfallsreiche Kombination einer neuen Intention dienstbar zu machen.⁹⁰

Trotz all seiner Anpassungsfähigkeit und Verformbarkeit formuliert laut Blumenberg auch der Mythos einen **Totalitäts- und Herrschaftsanspruch**, da er weder Fragen duldet noch Erklärungen bietet: „Der Mythos braucht keine Fragen zu beantworten; er erfindet, bevor die Frage akut wird und damit sie nicht akut wird.“⁹¹ Der Mythos lässt also Fragen gar nicht erst aufkommen. Denn Mythen werden erzählt, „um Unbehagen und Ungenügen zu vertreiben, aus denen allererst Fragen sich formieren können.“⁹² Man könnte hier einwenden, dass mythologische Geschichten das Unbehagen des Menschen überhaupt erst zum Ausdruck bringen und auf diese Weise gerade akut machen, auch wenn die Konkretisierung der zuvor unbekannteren Bedrohung natürlich Ungewissheit reduziert und latente Ängste vertreibt, sie aber zugleich in veränderter Form auch reaktualisiert und an die Oberfläche des Bewusstseins holt. Girard spricht in diesem Kontext von der mythischen *méconnaissance*:⁹³ Der wahre

89 Karlheinz Stierle: „Mythos als *bricolage* und zwei Endstufen des Prometheus-Mythos“, in: Manfred Fuhrmann (Hg.): *Terror und Spiel – Probleme der Mythenrezeption*, 2. Nachdr. der 1. Aufl., München: Fink 1990, S. 455–472, hier S. 462: „Im experimentierenden Zusammenbringen des Heterogenen [realisiert] sich eine *intention significative* [...], die allererst aus dieser spielerischen Bedeutung hervorgebracht wird“. Hervorhebung im Original.

90 Ebd., S. 457.

91 Blumenberg: *Arbeit am Mythos* [1979], S. 219.

92 Ebd., S. 204.

93 Girard: *La violence et le sacré* [1972], S. 126.

Inhalt der abstrakt empfundenen Bedrohung wird im Mythos verkannt; stattdessen werden nach Art der Traumarbeit Bilder konstruiert, die metaphorisch verschoben sind und daher die tatsächliche Gewalt der Menschen verbergen, indem sie sie auf Wesen der nicht realen Welt, auf Götter und Ungeheuer, übertragen, und ein Herrschaftssystem errichten, das die willkürliche Auswahl von Gewaltopfern in Kauf nimmt, um den Erhalt des Kollektivs zu garantieren (cf. 2.4.4).

Christoph Türcke führt in seiner *Philosophie des Traums* diesen in die Psychoanalyse reichenden Gedanken weiter. Er geht davon aus, dass mit den frühen Opferhandlungen zum ersten Mal ein menschliches Bewusstsein entsteht, das sich als eine Art Traumbewusstsein beschreiben lässt.⁹⁴ Da sich die Spezies Mensch durch ein Übermaß an Reizempfindlichkeit auszeichnet, sieht sie sich in der Notwendigkeit, „zur Abfuhr quälender Reize“⁹⁵ einen „Schonraum zu ihrer Bewältigung“⁹⁶ einzurichten, in dem Opferzeremonien abgehalten werden. Diese haben sich über einen langen Zeitraum hinweg als ritualisierte Form des für den Menschen elementaren „**traumatischen Wiederholungszwang[es]**“⁹⁷ herausgebildet, in welchem sich seine mimetische Veranlagung manifestiert, die Türcke wie Girard als dem menschlichen Verhalten eigentümlich betrachtet. Türcke sieht im *traumatischen Wiederholungszwang* die „Elementarform des In-sichgehens: sich selbst noch einmal antun, was einen von außen traumatisch überkam.“⁹⁸ Da die Flucht der jagenden und gejagten Hominiden-Horden die zentrale traumatische Erfahrung der Frühmenschen ist, durch die sie sich allererst als Mitglieder eines Kollektivs wahrnehmen,⁹⁹ ist es nur folgerichtig, wenn der *traumatische Wiederholungszwang* die Gestalt einer „nachträglich veranstalteten Flucht“ annimmt.¹⁰⁰ Das Besondere ist, dass hierbei eine Um-

94 Christoph Türcke: *Philosophie des Traums*, München: Beck 2008.

95 Ebd., S. 60.

96 Ebd., S. 63.

97 Ebd., S. 61.

98 Ebd., S. 61.

99 Friedrich: „Zivilisationstraum Menschenopfer“, S. 7.

100 Türcke: *Philosophie des Traums*, S. 61.

kehrung stattfindet: Die Flucht führt „in die Gegenrichtung, nicht vom Schrecken weg, sondern zu ihm hin“.¹⁰¹ Gleichzeitig findet ein Prozess der Verdichtung und Verschiebung statt, der der Traumarbeit vergleichbar ist. Nur so kann eine nochmalige Traumatisierung verhindert und durch das Ritual eine befreiende Wirkung erzielt werden: „Durch Verdichtung in eine repräsentative Form wird der Schrecken überhaupt erst greifbar. Durch Verschiebung in einen rituellen, störungsfreien Raum wird er berechenbar.“¹⁰² Türcke ist wie Girard der Ansicht, dass die Frühmenschen mit der Erfahrung von Gewalt nur umgehen können, wenn sie eine Substitution vornehmen, dass also auf Kosten eines unschuldigen Dritten (des Opfers) etwas künstlich inszeniert wird, damit die Gesellschaft als Ganzes bestehen kann. Türcke bezieht sich freilich in erster Linie auf die Überwindung des Naturschreckens,¹⁰³ um den es auch Blumenberg hauptsächlich geht, während Jan Friedrich in seinem Aufsatz die doppelte Funktion des Opfers als Austausch mit der Natur und als Austausch mit den anderen Menschen hervorhebt¹⁰⁴ – so wie auch in der vorliegenden Arbeit Blumenberg mit Girard, die Verarbeitung des *Absolutismus der Wirklichkeit* mit der Gewalt, die sich die Menschen gegenseitig antun, verbunden wird. Friedrich betont dabei das Moment der Herrschaft, das sich „im Prozess der Wiederholung und Ritualisierung [, in dem das Opfer sich] verselbständigt“,¹⁰⁵ folgerichtig ergibt. Die Lektüre von Horkheimer und Adorno führt ihn dazu, von der „Instrumentalisierung des Opfers“ zu sprechen.¹⁰⁶ Dabei bereitet die Erfahrung von Gewalt diesem Prozess den Boden, indem sie die Menschen unter Druck setzt:

101 Ebd., S. 61.

102 Ebd., S. 63.

103 Ebd., S. 65.

104 Friedrich: „Zivilisationstraum Menschenopfer“, 2: „Soll das Opferritual gleichermaßen den Imperativ der Naturbeherrschung wie den gesellschaftlicher Herrschaft begründen, so müssen die beiden Referenzen des Opfers – es regelt einerseits den Austausch des Kollektivs mit der Natur und ist andererseits eine soziale Institution – in der Theorie des Opfers gleichrangig zum Tragen kommen.“

105 Ebd., S. 6.

106 Ebd., S. 6.

Unter Druck [...] tendiert Mimesis zur Schaffung von Identität, Projektion zur Schaffung einer ausschließenden Rivalität [.]. Dies erst zwingt zu jener Entscheidung, die Adorno und Horkheimer Aufklärung nannten: zu herrschen oder sich zu unterwerfen.¹⁰⁷

Je aufgeklärter die Gesellschaft, desto mehr wird das Opfer verinnerlicht, desto weniger aber auch die jedem Opfer, auch dem introvertierten, innewohnende Gewalt hinterfragt: Der Mensch will die Furcht besiegen und sich zum Herrn über die lebensbedrohliche Natur aufschwingen, was ihm jedoch nur auf Kosten der Zunahme von Herrschaft und der Einrichtung von Strukturen der Unterdrückung gelingt.¹⁰⁸

Dass die mythische Denkweise auch der aufgeklärten Gesellschaft innewohnt, muss ihr jedoch nicht immer zum Nachteil gereichen. Blumenberg hebt im Unterschied zu Girard und Adorno den über seinen Totalitätsanspruch hinausgehenden befreienden Charakter des Mythos hervor: „Als Aufarbeitung alter Bestände an schreckenden und bedrängenden Vorstellungen wäre Mythologie dann nicht das Anfängliche, sondern gegen diese sich erhebende Befreiung.“¹⁰⁹ Vielleicht kann die Analyse der Theatertexte eine Antwort darauf geben, ob nicht in manchen Situationen alle (wissenschaftlichen) Erklärungen an eine Grenze stoßen, und sich die mythische Weltsicht deshalb auch heute bisweilen als sinnvolles alternatives Denkmodell präsentiert, um in so einem Fall trotzdem einen Sinn (der Kunst oder des Lebens) aufzuspüren, der zum Beispiel im ständigen Weiter-Erzählen und Fortspinnen der Geschichte(n) besteht:

Der Mythos läßt das Nachfragen auf den Wall seiner Bilder und Geschichten auflaufen: nach der nächsten Geschichte kann gefragt werden, danach also, wie es weitergeht, wenn es weitergeht. Sonst fängt es wieder von vorn an.¹¹⁰

107 Friedrich: „Zivilisationstraum Menschenopfer“, S. 11.

108 Ebd., S. 1 f.

109 Hans Blumenberg: „Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos“, in: Manfred Fuhrmann (Hg.): *Terror und Spiel – Probleme der Mythenrezeption*, München: Fink 1990, S. 11–66, hier S. 15.

110 Ders.: *Arbeit am Mythos* [1979], S. 286 f.

Bei Olivier Pys Theaterstück über Orpheus, *Le Visage d'Orphée*, handelt es sich beispielsweise um eine Reise mit fast paradigmatischen Stationen, in denen sich nacheinander immer mehr Figuren einer gemeinsamen Wandergruppe anschließen, die am Ende der Aufführung keineswegs am Ende ihres Weges angelangt ist. Vielleicht lässt sich am Ende der vorliegenden Studie immerhin die Frage beantworten, ob das den meisten der Theatertexte gemeinsame offene oder auch in eine Meta-Ebene mündende Ende eher mit (einem um die strukturalistische Theorie von Lévi-Strauss sowie die psychoanalytische von Türcke ergänzten) Blumenberg als konstruktive und spielerische mythische Befreiung und Aufarbeitung latenter Ängste gelesen werden kann oder aber mit Girard als ein Eingeständnis, dass auch das moderne Mythenerzählen für eine unsagbare Gewalt keine hinreichende Antwort bereithält.

2.3 Die performative Kraft des Mythos: André Jolles, Ernst Cassirer und Mircea Eliade

2.3.1 Definition des Mythos bei André Jolles und die Bedeutung des Orakels

André Jolles' Mythos-Theorie ist Teil seines Werks *Einfache Formen* von 1930. Darin versucht Jolles die „Mythe“ zu definieren und zu deuten, indem er sie in eine Reihe mit anderen aus der Mündlichkeit stammenden, vor-literarischen Kurzformen stellt, den von ihm so genannten „einfachen Formen“. ¹¹¹ Wie Blumenberg betrachtet auch Jolles den Mythos nicht als eine primitive Vorstufe zur Wissenschaft oder zur Geschichte, sondern als eine gleichberechtigte Form, die jedoch Ausdruck einer anderen Weltsicht oder Denkweise ist. ¹¹² Die Denkform der Mythe und die der Erkenntnis existieren nebeneinander, wobei Jolles Erkenntnis als eine aktive Verarbeitung der Welt bezeichnet, als ein „Hineindringen in die Welt, um [...] Einsicht in ihre Beschaffenheit zu gewinnen“, mit dem Ziel, eine allge-

¹¹¹ André Jolles: *Einfache Formen – Legende / Sage / Mythe / Rätsel / Spruch / Kasus / Memorabile / Märchen / Witz* [1930], 2. Aufl., Tübingen: Niemeyer 1958.

¹¹² Ebd., S. 91 f. und S. 102.

meingültige Regel abzuleiten,¹¹³ während er die mythische Rede als einen Sprechakt versteht und damit die Pragmatik des Mythos ins Zentrum seiner Deutung rückt. Jolles' Ansicht nach ist die Mythe nämlich eine performative Rede, die nichts Vorgegebenes analysiert, sondern das, was sie sagt, überhaupt erst erschafft:

Schauen wurde Staunen, Staunen Fragen. [...] Und nun geht dem Fragenden eine Antwort zu. Diese Antwort ist so, daß keine weitere Frage gestellt werden kann, so, daß im Augenblicke, da sie gegeben wird, die Frage erlischt; diese Antwort ist entscheidend, sie ist bündig. [...] Wo sich nun in dieser Weise aus *Frage* und *Antwort* die Welt dem Menschen erschafft, - da setzt die Form ein, die wir *Mythe* nennen wollen.¹¹⁴

Da die **Mythe als Sprechakt** einer Schöpfung gleichkommt,¹¹⁵ liest Jolles auch die Schöpfungsgeschichte des Judentums und des Christentums als Mythe, in der Gott spricht und durch seine Rede die Welt entstehen lässt.¹¹⁶ Ebenso lassen sich natürlich die Weltentstehungsgeschichten der griechischen Mythologie mit Jolles' Theorie als Mythen bezeichnen. In der orphischen Kosmogonie etwa taucht ein Welt-Ur-Ei auf, das dem Chaos entspringt und mit dem geflügelten Eros die Schrecken erregende Unordnung in eine gestaltete, mit bekannten, da benannten Wesen belebte Welt verwandelt.¹¹⁷ Jolles' Mythendeutung geht hier in eine ähnliche Richtung wie die Theorie Blumenbergs: Der mythische Sprechakt baut die Anonymität des Chaos ab und schafft die Vertrautheit der Bilder und des Namens.

Jolles arbeitet weiterhin die besondere Beziehung des Mythos zum **Orakel** heraus. Der Sprechakt des Wahr-Sagens ist eine Schöpfung und zugleich eine Offenbarung.¹¹⁸ Jedoch sind die Orakelsprüche der griechischen Mythologie fast immer doppeldeutig; ihre falsche Interpretation – wie etwa im Mythos von Ödipus – ist Stoff

113 Jolles: *Einfache Formen*, S. 102.

114 Ebd., S. 97. Hervorhebungen von Jolles.

115 Ebd., S. 101.

116 Ebd., S. 96 f.

117 Karl Kerényi: *Pythagoras und Orpheus – Präludien zu einer zukünftigen Geschichte der Orphik und des Pythagoreismus*, 3., erw. Ausg., Zürich: Rhein 1950, S. 59 f.

118 Jolles: *Einfache Formen*, S. 98 f.

von Geschichten mit tragischen Wendungen. Die Antwort gibt sich der Mensch, der mit seiner Frage das Orakel aufsucht und dann die Antwort nach seinem Gutdünken auslegt und sich zum Maßstab seines zukünftigen Handelns macht, im Grunde selbst. Er erzeugt über das Medium des Orakels einen Mythos, also eine nach Jolles' Definition auf sich selbst antwortende, bündige Antwort. Ein Charakteristikum der performativen Orakelrede ist für Jolles, „daß in Frage und Antwort Zukünftiges sich selbst erschafft“.¹¹⁹

Der Zusammenhang von Mythe und Orakel lässt daher auch an die Gefahr der in der Mythologie so häufigen *self-fulfilling prophecies* denken, an das Spannungsverhältnis von menschlicher Willensfreiheit und unabwendbarem Fatum. Diese den Mythos unmittelbar betreffende Thematik wird auch in den zeitgenössischen Theater texts aufgegriffen. Das Orakel offenbart in *Forêts*, dem zweiten Teil von Mouawads Tetralogie, nicht etwa einen göttlichen Willen, sondern die Verblendung und Verstrickung der Menschen in ein Netz generationenalter Gewalt. Orakelsprüche zeichnen sich aus durch ihren beschwörenden, magischen Duktus, der die immer gleichen, scheinbar gänzlich unverständlichen, mysteriösen Schlagworte wiederholt. Sie lassen die Freiheit des kreativen mythischen Schöpfungsprozesses, die Mythenvariation, die Möglichkeit des Weiterdichtens, nicht zu. Eine Situation der Vertrautheit können sie nicht erschaffen, denn ihre Bilder sind nicht konkret genug und schüren durch ihre Unverständlichkeit und Bruchstückhaftigkeit eher die Angst vor dem Ungewissen anstatt sie abzubauen.

2.3.2 Ambivalenz des Mythischen bei Ernst Cassirer: manipulative Macht und symbolische Funktion des Mythos

Auch Ernst Cassirer macht die performative Kraft des Mythos zum Gegenstand seiner unter dem Eindruck des Zweiten Weltkriegs entstandenen Mythos-Theorie, die er in seiner Arbeit über den *Mythus*

119 Ebd., S. 98.

*des Staates*¹²⁰ entwickelt. Er kann ihr jedoch kaum etwas Positives abgewinnen. Vielmehr warnt er vor der Gefahr einer zu politischen Zwecken missbrauchten, **planmäßigen Erzeugung von Mythen**, die immer dann, wenn sich die Menschheit in einer verzweifelten Lage zu befinden glaubt, auf fruchtbaren Boden fallen und verheerende Schäden anrichten. Denn angesichts eines zunehmenden Orientierungsverlusts des Menschen steigt seine Empfänglichkeit für den Mythos, und der Einzelne flüchtet sich, seine individuelle Verantwortung abstreifend, ins Kollektiv.¹²¹ Der Sündenbockmechanismus (cf. 2.4.5), der auf der willkürlichen Bestimmung eines Opfers durch eine sich bedroht fühlende Menge beruht, funktioniert nach diesem Muster. Bei Cassirer tritt jedoch zusätzlich die Figur eines politischen Führers auf den Plan, der sich diesen uralten, von Girard auf die mimetische Rivalität der Menschen zurückgeführten Mechanismus zunutze macht: ein Ideologe, der als Zauberer verehrt wird,¹²² und der wie der Orpheus des Mysterienkults von Geheimnissen kündigt, zu denen Normalsterblichen der Zugang verwehrt ist. Es ist nicht zu übersehen, dass Cassirer seine Theorie unter dem unmittelbaren Eindruck der politischen Katastrophen des 20. Jahrhunderts verfasst hat. Doch sie hat auch mehr als ein halbes Jahrhundert später nicht an Aktualität verloren, da beispielsweise Olivier Py in *Le Visage d'Orphée* Wert darauf legt, dass sein Orphée nicht mit einem Propheten verwechselt wird, der allein im Besitz einer einzig gültigen Wahrheit sei.

Wenn Cassirer also vom **magischen Gebrauch der Worte** im Mythos spricht, davon, dass eine mythische Rede in ihrer Performativität einschneidende Wirkungen hervorbringen und den Lauf der Natur ändern kann,¹²³ so erinnert dies an die Zauberkraft, die der mythologische Orpheus auf die belebte und unbelebte Natur ausübt, auf Steine, Pflanzen, Tiere, Menschen und Götter, und die er auch

120 Ernst Cassirer: „Der Mythos des Staates [1946]“, in: Wilfried Barner/Anke Detken/Jörg Weschke (Hg.): *Texte zur modernen Mythentheorie*, Stuttgart: Reclam 2003, S. 39–55.

121 Ebd., S. 53.

122 Ebd., S. 54.

123 Ebd., S. 52.

zu seinen Zwecken einsetzen kann. Orpheus ist ein *homo magus*, der die Macht der Worte kennt – und mit dieser Macht statten auch Py und Mouawad ihre Theatertexte aus, die eine heftige Wirkung auf den Zuschauer/Leser ausüben sollen; jedoch ist er kein *homo diviners*, der wie ein Orakel von künftigem Geschehen kündigt.¹²⁴ Diese Art der manipulativen Weissagung existiert laut Cassirer heute noch immer fort:

Wir beobachten nicht mehr den Vogelflug, noch beschauen wir die Eingeweide geschlachteter Tiere. Wir haben eine viel verfeinerte und ausgearbeitetere Methode der Weissagung entwickelt – eine Methode, die den Anspruch erhebt, wissenschaftlich und philosophisch zu sein.¹²⁵

Cassirer erinnert daran, dass die mythische Denkform einerseits zwar eine Alternative zur scheinbar unsymbolischen Form der Wissenschaft darstellt, indem sie die Gefühle des Menschen in einheitsstiftende Bilder verwandelt und so die „sozialen Erfahrungen des Menschen, nicht seine individuellen Erfahrungen“ objektiviert.¹²⁶ Andererseits aber ist sie stets auch der Gefahr des manipulativen Missbrauchs ausgesetzt. Denn wir wissen heute sehr wohl, „daß große Massen viel leichter durch die Gewalt der Einbildung bewegt werden, als durch reine physische Gewalt“.¹²⁷ Wie Cassirer im *Versuch über den Menschen* darlegt, ist und bleibt der Mensch ein *animal symbolicum*, auch wenn er sich mit dem Fortschritt der Wissenschaft als *animal rationale* versteht:

Aller Fortschritt im Denken und in der Erfahrung verfeinert und festigt dieses [symbolische] Netz. Der Mensch kann der Wirklichkeit nicht mehr unmittelbar gegenüber treten [...] Die physische Realität scheint in dem Maße zurückzutreten, wie die Symboltätigkeit des Menschen an Raum gewinnt. [...] So sehr hat er sich mit sprachlichen Formen, künstlerischen Bildern,

124 Ebd., S. 54.

125 Ebd., S. 54 f.

126 Ebd., S. 44 f. Wie Girard geht es Cassirer um die soziale Relevanz des Mythos, der eine Gruppe von Menschen zusammenhalten kann. Und ebenso wie Girard geht auch für Cassirer diese einheitsstiftende, systemstabilisierende Kraft auf Kosten des Einzelnen.

127 Ebd., S. 55.

mythischen Symbolen oder religiösen Riten umgeben, daß er nichts sehen oder erkennen kann, ohne daß sich dieses artifizielle Medium zwischen ihn und die Wirklichkeit schöbe.¹²⁸

Es wird sich in der Untersuchung der Theatertexte zeigen, dass die Autoren dieser dem Menschen eigentümlichen Symboltätigkeit verstärkt Bedeutung beimessen und – ohne Cassirers Warnung aus dem Blick zu lassen – das konstruktive Potential mythischer Symbolik ausschöpfen, indem sie im selbstreflexiven Raum des Theatertextes zugleich deren besonderen Status als „artifizielles Medium“ zwischen Mensch und Wirklichkeit herausstellen.

2.3.3 Die Performativität der Erinnerungsarbeit in der Mythos-Theorie von Mircea Eliade

Während Blumenberg aufzeigt, was den Mythos von heiligen Texten unterscheidet, richtet Mircea Eliade in seiner Schrift *Das Heilige und das Profane – Vom Wesen des Religiösen* von 1957 sein Augenmerk auf die Gemeinsamkeiten.¹²⁹ Seine These lautet, dass der Mythos „eine heilige Geschichte“ erzähle, da er vom Ursprung berichte und Mysterien enthülle.¹³⁰ Diese mythischen Geschichten sind für Eliade Ausdruck der von ihm so genannten „*imitatio dei*“,¹³¹ der Nachahmung der Göttertaten durch die Menschen, durch die das Heilige in die Welt einbreche und – ein Anklang an Jolles – die Welt allererst begründe.¹³² Der religiöse Mensch erschafft sich laut Eliade selbst, „indem er sich den göttlichen Modellen nähert“.¹³³ Er vergöttlicht sich, was nur die Kehrseite der These Blumenbergs über die Vermenschlichung der Götter darstellt; denn beides läuft auf das

128 Ernst Cassirer: *Versuch über den Menschen – Einführung in eine Philosophie der Kultur* [engl. 1944], 2., verb. Aufl., Hamburg: Meiner 2007, S.50.

129 Mircea Eliade: „Das Heilige und das Profane – Vom Wesen des Religiösen [1957]“, in: Wilfried Barner/Anke Detken/Jörg Weschke (Hg.): *Texte zur modernen Mythentheorie*, Stuttgart: Reclam 2003, S. 78–86.

130 Ebd., S. 78.

131 Ebd., S. 83.

132 Ebd., S. 80.

133 Ebd., S. 82.

Streben des Menschen hinaus, sich einen gleichberechtigten Platz in einer ihm sonst unheimlichen Welt zu suchen.

Folgt man Eliades Argumentation, so impliziert die Vergöttlichung des Menschen jedoch gerade die Übernahme einer „schreckliche[n] menschliche[n] Verantwortung“,¹³⁴ deren sich der in den Mythos flüchtende Mensch nach der gegenteiligen Ansicht Cassirers entledigen will. Doch für Eliade sind der Mythos und seine Riten eine Form der „reaktualisierte[n] Erinnerung“.¹³⁵ Die Wiederholung des Mythos beispielsweise in rituellen Gedächtnisfeiern wirke dem Vergessen entgegen,¹³⁶ ein Prozedere, das sich auch in *Le Visage d'Orphée* abspielt, in dem der Aufenthalt in der Unterwelt mit einem Totentanz beginnt und mit einer Theateraufführung endet. Tanz und Theater sind Formen der Kunst, und zwar Formen einer nachahmenden, also mimetischen Kunst. Daher stellt sich die Frage, inwieweit die beiden Autoren, die in ihren Theater texts auffällig oft das Kunstschaffen in die Handlung integrieren, dieses als eine reflektierende Mimesis betrachten, also auf einer Meta-Ebene als eine Form der **reaktualisierenden Erinnerung an abstrakte oder konkrete Gewalt**, die anderen Menschen schon widerfahren ist. In *Littoral*, so viel sei bereits verraten, gibt es ein einprägsames Beispiel für eine solche Erinnerungsarbeit: Eine junge Frau namens Joséphine sammelt die Namen anonymer Gewaltopfer, indem sie den Rezitativen der Dorfältesten lauscht, die im Stück von einer mythisch-deklamierenden Stimme wiedergegeben werden.

2.4 Die Mythos-Theorie von René Girard

2.4.1 René Girards soziologisch-anthropologischer Ansatz

Im Mittelpunkt von René Girards Mythos-Theorie, die er in zahlreichen Monographien und Essays entwickelt – von seinem frühesten Werk *Mensonge romantique et vérité romanesque* (1961) über sein

¹³⁴ Ebd., S. 85 f.

¹³⁵ Ebd., S. 84.

¹³⁶ Ebd., S. 84.

wohl bekanntestes *La Violence et le sacré* (1972), *Des choses cachées depuis la fondation du monde* (1978), *Le Bouc émissaire* (1982), *La Route antique des hommes pervers* (1985) bis zu seinem letzten Werk *Achever Clausewitz. Entretiens avec Benoît Chantre* (2007)¹³⁷ – steht die mimetische Gewalt. Sein kulturwissenschaftlicher Ansatz, der die Schlagworte „Mythos“ und „Gewalt“ mit dem Begriff der „Mimesis“ zusammenbringt, ist sowohl soziologisch als auch anthropologisch und beruht zudem auf der vergleichenden Lektüre und Interpretation zahlreicher (literarischer, mythologischer sowie ethnologischer) Texte.

Ein **Anthropologe** ist Girard insofern, als er den Menschen grundsätzlich als ein mimetisches Wesen betrachtet, das dazu neigt, seine Mitmenschen nachzuahmen. Einerseits ordnet sich Girard damit in die Tradition von Aristoteles ein, der in der Nachahmung einen natürlichen Lernprozess sieht:

Das Nachahmen selbst ist den Menschen angeboren – es zeigt sich von Kindheit an, und der Mensch unterscheidet sich dadurch von den übrigen Lebewesen, daß er in besonderem Maße zur Nachahmung befähigt ist und seine ersten Kenntnisse durch Nachahmung erwirbt.¹³⁸

Girard erkennt die konstruktiven Auswirkungen der menschlichen Nachahmung an, solange diese sich in Form einer bewundernden *imitatio* vollzieht, ohne in eine konkurrierende *aemulatio* auszuarten. Wenn das Modell, das nachgeahmt wird, ein unerreichbares Vorbild ist, führt die Nachahmung nicht zum Konflikt.¹³⁹ Ein Kind, das seine Eltern bewundert, lernt durch sein mimetisches Verhalten sprechen, laufen, oder wie man sich in einer Gruppe verhält. Auf diese Weise spielt die Nachahmung nicht nur im Lebenslauf jedes einzelnen Menschen eine zentrale Rolle, sondern auch im Jahrtausende alten Rahmen der Kulturgeschichte: Für Girard ist sie Grundlage der kulturellen Menschwerdung, des „processus de l'humanisa-

137 Um nur die Werke zu nennen, deren Thesen für die vorliegende Arbeit verwendet werden.

138 Aristoteles: *Poetik – Griechisch und Deutsch*, hrsg. und übers. v. Manfred Fuhrmann, Stuttgart: Reclam 2005, S. 11 (4. Abschnitt).

139 Girard: *Mensonge romantique et vérité romanesque*, S. 18 f. und S. 41.

tion, ce passage fascinant de l'animalité à l'humanité".¹⁴⁰ Andererseits sieht Girard in der menschlichen Mimesis eine zentrale Ursache von Konflikten, die auftreten, wenn sich die ehrfürchtige Distanz zum Modell verringert, das nun als störendes Hindernis und konkurrierender Rivale wahrgenommen wird. Es entstehen Gefühle der Eifersucht und des Neides, und in ihrer Folge die ersten Regungen der Gewalt.¹⁴¹

Bei Girard verknüpft sich die anthropologische Sicht auf den Menschen untrennbar mit seiner **soziologischen Perspektive**: Der zur Mimesis neigende Mensch ist für ihn von Natur aus ein soziales Wesen, da er sich von Geburt an in ein soziales Gefüge einordnen muss. Das Zusammenleben der Menschen löst überhaupt erst das mimetische Begehren aus, das zu zwischenmenschlichen Konflikten und zur Ausübung von Gewalt führt. Dieser Gewalt versuchen die Menschen wiederum im Zuge ihrer „hominisation“ entgegenzuwirken: Im Laufe dieses kulturellen Menschwerdungsprozesses schaffen sie sich eine Ordnung, die Mechanismen der Gewaltvermeidung enthält. Mit seiner mimetischen Theorie erklärt Girard, wie eine solche kulturelle und soziale Ordnung entsteht, was funktionierende Gesellschaften charakterisiert, was ihnen heilig ist, welche Verbote, Gesetze und Riten zu welchem Zweck in ihr gelten und welchen Platz darin der Mythos einnimmt.

Für den Soziologen Girard hat die **Religion** eine ausschließlich soziale Funktion. In seiner Interpretation der archaischen und antiken Opferrituale geht er von einem in einer mythischen, nicht mehr datierbaren Urzeit erfolgten und dennoch realen Kollektivmord aus, der als tatsächliches Ereignis den hypothetischen Ausgangspunkt aller Opferrituale darstelle. Diese prähistorische Gewalttat, die eine friedensstiftende Wirkung auf die Gruppe gehabt habe, werde im Opferritus regelmäßig wiederholt, um die soziale und kulturelle Ordnung zu stabilisieren. Somit habe das Opferritual der primitiven Gesellschaften die Funktion, die in modernen Gesellschaften

140 Ders.: *Achever Clausewitz – Entretiens avec Benoît Chantre* [2007], Éd. rev. et augm. d'un index et d'une postface, Paris: Flammarion 2011, S. 9. Hervorhebung von mir.

141 Ders.: *Mensonge romantique et vérité romanesque*, S. 19 f.

die unabhängige Justiz besetze (cf. 2.4.4). Mit dieser Fokussierung auf die soziologische Funktion von Religion, Mythos und Ritus bezieht Girard eine konträre Position zum rein symbolisch argumentierenden Strukturalismus, zu dem seine Herausarbeitung bestimmter, vergleichbarer Opferstrukturen sonst durchaus eine große Nähe aufweist.

Denn Girard ist auch ein Literaturwissenschaftler, der seine umfassende kulturwissenschaftliche Theorie auf der Grundlage einer breiten Lektüre historisch und geographisch zum Teil weit auseinanderliegender **Texte** konstruiert. Die von Ethnologen beschriebenen oral tradierten Mythen der Naturvölker sind genauso Gegenstand seiner vergleichenden Analyse wie die Mythen der griechischen Antike, ihre Aufarbeitung in den Tragödien, die Texte des Alten und des Neuen Testaments und moderne französische und russische Romane.

Mit dieser intertextuellen Vorgehensweise verfolgt Girard das Ziel, gemeinsame Strukturen der mimetischen Gewalt herauszuarbeiten, die sich in den von ihm herangezogenen Texten entweder (unbewusst, unkritisch) widerspiegeln oder aber aufgedeckt werden:

La notion d'intertextualité [...] permet d'aller des textes littéraires à la mythologie ou aux textes de persécution par exemple, mais elle est aussi à la base de sa conviction [celle de Girard] qu'en définitive rien d'essentiel ne sépare la littérature des autres phénomènes culturels.¹⁴²

Die intertextuelle Methode lässt sich gleichfalls aus der Mythos-Theorie Hans Blumenbergs ableiten, der den Rezeptionsgedanken in den Vordergrund rückt, sowie aus derjenigen von Claude Lévi-Strauss (cf. 2.6.1), für den alle Versionen eines Mythos gleichberechtigt nebeneinander stehen und sich aufeinander beziehen. In Verbindung mit einer vergleichenden und gemeinsame Strukturen und Motive herausarbeitenden Vorgehensweise ist Intertextualität im weiteren Sinne auch die Methode, die der vorliegenden Arbeit zu Grunde liegt. Zugleich soll die im Auerbach'schen Sinne mimetische, nämlich ein bestimmtes kulturelles und soziales Ab- oder

¹⁴² Cesareo Bandera: „Où nous entraîne l'intertextualité ?“, in: Paul Dumouchel (Hg.): *Violence et vérité autour de René Girard*, Paris: Grasset 1985, S. 468–482, hier S. 468.

Zerrbild der zeitgenössischen Wirklichkeit hervorrufende Funktion der sich herauskristallisierenden strukturellen oder motivischen Gemeinsamkeiten der verschiedenen Theatertexte und ihrer mythischen Vorlagen berücksichtigt werden.

2.4.2 Subjektive, objektive und mythische Gewalt – eine Begriffsklärung

Für René Girard hat Gewalt immer eine mythische Qualität, das heißt, sie ist in der Denkweise des Mythos verortet. Da Mouawad und Py in ihren Dramen die gleiche Verortung vorzunehmen scheinen, indem sie Mythos und Gewalt als ineinander verschlungene Motive darstellen, soll hier die Frage vorbereitet werden, was das eigentlich Mythische an der Gewalt ist und inwiefern es als eine essentielle Eigenschaft der Gewalt bezeichnet werden kann, die über das konkrete historische Phänomen der rituellen Opfergesellschaften hinaus bis heute Bestand hat.

Der Begriff „Gewalt“ ist in der deutschen Sprache mehrdeutig und umfasst all das, was im Französischen durch die Worte *violence*, *pouvoir* und *puissance* zum Ausdruck gebracht werden kann. Der in der vorliegenden Arbeit zentrale Begriff bedarf daher einer Klärung. In einem Aufsatz über Ökonomie und Mimesis, der im Sammelband *Violence et vérité autour de René Girard* erschienen ist, versucht Pierre Lantz ‚Gewalt‘ (hier als französische Übersetzung von *violence*) in Weiterführung der Ideen Girards allgemein zu definieren:

Empiriquement, la violence se définit par le fait d'agir sur quelqu'un contre sa volonté. En soumettant la volonté de l'autre, je le refuse comme force autonome et différenciée ; dans son paroxysme la violence est l'acte d'un être vivant qui supprime la vie, la différenciation organique ; elle transforme le vivant en une simple matière organique soumise à la décomposition rapide de son identité corporelle. Comme le pouvoir d'accumulation de la monnaie, le désir de violence est illimité et toujours insatisfait ; la violence ne se réfère à une réalité extérieure que pour avoir un prétexte ; comme la monnaie pure, la violence, au-delà d'un certain seuil, tend à devenir un but en elle-même ; elle n'a aucun référentiel et recherche seulement l'anéantissement d'autrui.¹⁴³

¹⁴³ Pierre Lantz: „Monnaie archaïque, monnaie moderne“, in: Paul Dumouchel (Hg.): *Violence et vérité autour de René Girard*, Paris: Grasset 1985, S. 159–181, hier S.

Lantz hebt die Subjektivität der Gewalt hervor: Sie ist immer eine Angelegenheit zwischen mindestens zwei Menschen. Als Ergebnis eines zwischenmenschlichen Konflikts erwächst sie aus gegenläufigen Interessen und ist dennoch weniger auf den Erwerb eines realen Streitobjekts gerichtet als auf die Durchsetzung des eigenen Willens auf Kosten eines Anderen. Da die Gewalt ihren Ursprung im subjektiven Begehren hat, entfaltet sie eine starke Sogwirkung und erschöpft sich nie. Sie offenbart die Triebhaftigkeit des Menschen und entwickelt rasch ein vom Maßstab der Realität abgekoppeltes Eigenleben, das in Racheakten, Gegengewalt und einer immer brutaleren Steigerung über kurz oder lang zur völligen Vernichtung führt. Essentielles Merkmal von Gewalt ist also ihre irrationale und äußerst brutale Vorgehensweise, die auf den Tod des Anderen abzielt – und zwar auf seinen Tod als Anderer –, auf die Ausschaltung der unterscheidbaren Persönlichkeit, die Ausschaltung aller Differenzen.

Der hier geschilderte Begriff der Gewalt, der auch Girards Theorie zugrunde liegt, kennzeichnet sie als eine Kraft, eine zerstörerische Energie, die eine Gefahr für ein soziales Gefüge darstellt, welches daher in Form ihrer Ächtung, Tabuisierung und Bestrafung Gegenmaßnahmen gegen diese „**subjektive Form der Gewalt**“ ergreift. Die Formulierung stammt aus den *Sechs abseitigen Reflexionen* von Slavoj Žižek und bezieht sich auf die sichtbare Form der Gewalt, die in einer Gesellschaft als solche erkannt wird und gegen die konkret vorgegangen werden kann.¹⁴⁴ Von ihr unterscheidet er die sogenannte „**objektive Gewalt**“: Zu dieser gehören sowohl die „symbolische Gewalt“, welche „die Sprache als solche betrifft, da sie ein bestimmtes Bedeutungsuniversum auferlegt“, als auch die „systemische Gewalt“, die Žižek in den „oftmals katastrophalen Konsequenzen des reibungslosen Funktionierens unseres ökonomischen und

167 f. In seiner Referenzlosigkeit und Radikalität ist der Terrorismus die äußerste Steigerung von Gewalt, wie sie hier definiert wird. Indem er – „illimité et toujours insatisfait“ – nach dem Prinzip der Akkumulation (von Gewaltakten) vorgeht, hält er der modernen westlichen Gesellschaft auch einen Spiegel ihrer eigenen Gewalt vor (cf. 2.5.1 und 2.5.2).

144 Slavoj Žižek: *Gewalt – Sechs abseitige Reflexionen*, Hamburg: LAIKA 2011, S. 9.

politischen Systems“ ausmacht.¹⁴⁵ Da sie unsichtbar ist und unterschwellig wirkt, ist diese Form der Gewalt viel schwerer zu erkennen. Daher warnt Žižek auch vor „einer falschen Anti-Gewalt-Haltung“, sowie vor der

Scheinheiligkeit derjenigen [...], die, während sie die subjektive Gewalt bekämpfen, sich der systemischen Gewalt bedienen, die gerade die Phänomene hervorbringt, die sie verabscheuen. [Denn die] grundsätzliche Ursache der Gewalt [liegt] in der Angst vor dem Nächsten [und ist] in der Gewalt verankert [...], die der Sprache selbst innewohnt. [...] Die Gewalt [...] als ‚böse‘ zu verdammen, ist eine ideologische Operation und Mystifizierung, die dazu dient, die fundamentalen Formen der gesellschaftlichen Gewalt unsichtbar zu machen.¹⁴⁶

Objektive Gewalt bezieht sich auf die Struktur einer Gesellschaft; sie trägt die Ordnung, indem sie „subtile[] Formen des Zwangs [ausübt], der die Herrschafts- und Ausbeutungsverhältnisse aufrechterhält, was auch durch Androhung von Gewalt geschehen kann“.¹⁴⁷

Der Gewaltbegriff nähert sich hier der Konnotation an, für die im Französischen das Wort *pouvoir* gebraucht wird: der institutionalisierten Gewalt, hinter der sich kein Einzelner, sondern eine soziale Gruppe verbirgt. *Pouvoir* beinhaltet die hierarchische Implikation der Gewalt und ist eng verwandt mit dem Wort *puissance*, über die derjenige verfügt, der sich im Besitz des *pouvoir* befindet. Es geht um Gewalt im Sinne der Ausübung von Macht,¹⁴⁸ eine Macht, die sich auch auf Leben und Tod bezieht. Der von Girard beschriebene Opfermechanismus funktioniert nach diesem Prinzip: Eine Gruppe schließt sich zusammen, indem sie eines ihrer Mitglieder, dem zuvor *subjektive Gewalttaten* unterstellt worden sind, aus der Gruppe ausstößt und seinen Tod beschließt.

¹⁴⁵ Ebd., S. 9 f.

¹⁴⁶ Ebd., S. 179.

¹⁴⁷ Ebd., S. 17.

¹⁴⁸ Der Artikel, der sich in den *Geschichtlichen Grundbegriffen* dem Begriff der „Gewalt“ widmet, fasst die beiden Begriffe „Macht“ und „Gewalt“ auch zu einem Themenkomplex zusammen: Karl-Heinz Iltig Karl-Georg Faber/Christian Meier: „Stichwort ‚Macht/Gewalt‘“, in: Werner Conze Otto Brunner/Reinhart Koselleck (Hg.): *Geschichtliche Grundbegriffe – Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Bd. 3 (H-Me), Stuttgart: Klett-Cotta 1982, S. 817–935.

Ein wesentliches Merkmal der *objektiven Gewalt* ist also, dass sie ein System stabilisiert, das auf **Ausschlussmechanismen** beruht. Denn ausgeübt wird diese Form der Gewalt weniger durch die tatsächliche Institution eines Königs oder Priesters, sondern – meist unbewusst – von der Macht der Mehrheit, der herrschenden Meinung, die sich hinter dieser Institution verbirgt. So erklärt sich auch, warum die auf Ausschlussmechanismen beruhende *objektive Gewalt* nicht nur in den primitiven, vordemokratischen Gesellschaften wirksam war, sondern sich auch heute mehr denn je Geltung verschafft. Žižek stellt fest, dass in der Gegenwart bestimmte Denk- und Lebensweisen dem Ausschlussprinzip anheimfallen, so dass die subtilen Formen der Gewalt gerade in einer Gesellschaft, die sich als tolerant bezeichnet, latent weiterwirken. Hinter dem Begriff der Toleranz nämlich lauert Žižeks Ansicht nach eine umfassende *objektive Gewalt*. Doch sie zu identifizieren, erfordert ein radikales Umdenken. Denn so wie der Opfermechanismus der archaischen Gesellschaften nur dank der *méconnaissance*¹⁴⁹ ihrer Mitglieder funktionieren konnte, die nur die subjektive Gewalt der Opfer, nicht aber ihre eigene objektive Gewalt vor Augen hatten, tun auch wir uns heute schwer, strukturelle Gewalt überhaupt als solche zu erkennen:

Subjektive Gewalt wird als solche vor dem Hintergrund einer Nullebene erfahren, auf der es keine Gewalt gibt; als Störung der ‚normalen‘, friedvollen Ordnung der Dinge. Objektive Gewalt wiederum ist unsichtbar, da sie gerade diese Nullebene aufrecht erhält, vor der wir etwas als subjektiv gewalttätig erfahren.¹⁵⁰

Indifferenz, die sich als Toleranz, oder der Druck des Konformismus, der sich als freie Wahlmöglichkeit tarnt, sind zwei Beispiele, die Žižek in diesen Kontext stellt. Die Toleranz stößt nämlich schon dann an eine Grenze, wenn jemand öffentlich etwas „Falsches“, also gesellschaftlich nicht Anerkanntes äußert. Es entlädt sich sofort ein Shitstorm über ihn, dem in dem riesigen, globalen Netz der öffentlichen Meinung nicht zu entkommen ist. Auch das scheinbar so

¹⁴⁹ Girard: *La violence et le sacré* [1972], S. 17: Mit dem Begriff bezeichnet Girard die Verkennung oder das Nicht-gänzliche-Durchschauen der Funktionsweise des Opfermechanismus durch die Mitglieder der Opfergesellschaft.

¹⁵⁰ Žižek: *Gewalt*, S. 10.

humanistische Universalitätsprinzip, das die Gleichheit aller Menschen fordert, geht schleichend in eine den Einzelnen missachtende Indifferenz über, wenn der Respekt vor der Andersheit durch die allzu starke Betonung des Gleichen in Vergessenheit gerät, wenn die persönlichen, unterscheidenden Merkmale der Menschen also nicht mehr beachtet werden. Oftmals, so Žižek, kaschiert liberale Toleranz nur die obsessive Angst vor der Belästigung durch den Anderen, man hat „nichts auszusetzen am Anderen, solange er sich mit seiner Anwesenheit nicht zu sehr eindrängt, solange dieser Andere also nicht wirklich der andere ist“. ¹⁵¹ Was uns fremd ist und sich von unseren geläufigen Denkmustern oder Lebensweisen unterscheidet, empfinden wir als so große Bedrohung, dass wir sie mythisch aufladen. ¹⁵²

Die Reflexionen Žižeks rufen uns ins Bewusstsein, dass Gewalt sich auf sehr verschiedene Weise manifestieren kann, dass es neben der leicht klassifizierbaren handgreiflichen *subjektiven Gewalt* eine weitere, unterschwellige, manipulierende Form der *objektiven Gewalt* gibt, die in der Analyse der Theatertexte ebenso Berücksichtigung finden soll.

Um nun die Merkmale „**mythischer Gewalt**“ zu bestimmen, soll zunächst an Blumenbergs Begriff der *mythischen Gewaltenteilung* erinnert werden, den der Philosoph verwendet, um den kreativen Umgang der Menschen mit der Gewalt zu beschreiben. Wie in 2.2.1

¹⁵¹ Ebd., S. 44. Im großen Titelgespräch der Februarausgabe 2016 des *Magazine littéraire* argumentieren die beiden Gesprächsteilnehmer ganz ähnlich: Das Böse entstehe heute gerade in der In-Differenz, im fehlenden Interesse sowie der Angst vor dem Anderen. Kamel Daoud: „Ce qui incarne aujourd’hui le mal absolu [...], c’est la rupture du lien avec l’Autre, cet attentat commis contre l’altérité.“ (Pierre Assouline: „Entretien Mathias Enard et Kamel Daoud – réalisé par Pierre Assouline“, *Le Magazine littéraire* 564 (Feb. 2016), 30–35, hier S. 32). Sowie Mathias Enard: „Pour moi, le mal absolu [...], c’est l’ignorance d’autrui, de la possibilité de la différence. [...] On ne désire pas connaître pour ne pas affronter ce qui nous remet en question et peut-être en danger. C’est dans cette citadelle du soi bête et violent que réside le mal absolu.“ (Ebd., S. 32.)

¹⁵² Ein Beispiel ist das mythische Bedrohungsgefühl, das kürzlich durch die so genannten „Flüchtlingsströme“ – schon das Wort ist Ausdruck dieser Angst – entstanden ist: Die von Krieg und subjektiver Gewalt „kontaminierten“ Immigranten „schwemmen“ wie eine ungeheuerliche Invasion in voll besetzten Booten über das Mittelmeer nach Europa herein, das unter dieser mythisch aufgeladenen Welle zu ertrinken droht (cf. 5).

ausgeführt, handelt es sich um eine Reaktion der Menschen auf die Gewalt, die sie in Form des Todes, des körperlichen Verfalls, der Macht der Natur und der Zeit erfahren. Mythische Gewalt bedeutet für Blumenberg, dass man Göttern oder anderen mythologischen Wesen eine objektive Teilgewalt gibt, um sich vor dem unverstandenen Terror der Gewalt zu schützen. Alle Gewalt, die man erfährt, wird mythisiert, die Welt durch mythische Gewaltbilder (Medusa, Zeus' Blitze, Fluch der Erinnyen) strukturiert und mit Bedeutung aufgeladen, um der Willkürlichkeit und Sinnlosigkeit der sichtbaren Gewalt entgegenzuwirken. Somit stabilisiert und rechtfertigt der Mensch im Mythos seinen fragilen Platz in der Welt.

Girard versteht die *mythische Gewaltenteilung* nicht philosophisch, sondern soziologisch. Für ihn besteht sie in der Einrichtung hierarchischer Institutionen zum Zwecke der Eindämmung *subjektiver Gewalt*. Sie soll das Zusammenleben der Menschen organisieren. Mythische Gewalt in Form systemstabilisierender Opferriten ist daher auch für ihn eine *objektive bzw. objektivierte Gewalt*. Die Mythen selbst haben dabei die Funktion der Begründung und der Erinnerung. Beide, sowohl Blumenberg als auch Girard, sehen in der mythischen Gewalt also einen symbolischen Wert. Die arbiträre Gewalt, sei sie künstlich oder natürlich, erhält durch die objektivierende Rede des Mythos eine eigene mythische Qualität, die sie mit symbolischer Bedeutung auflädt, ohne damit jedoch die ihr innewohnende Gewaltsamkeit auszulöschen.

Wie nicht zuletzt auch die Reflexionen Žižeks nahelegen, ist eine solche mythische Gewalt auch in unserer heutigen Welt unerschwellig präsent. Ihr vielleicht zentrales Merkmal ist, dass sie die Ebenen der künstlichen, von den Menschen selbst verursachten Gewalt, und der natürlichen Gewalt, von der Blumenberg spricht, miteinander vermengt, und so auch für eine **mythische Verrätselung** sorgt, die Kennzeichen *objektiver Gewalt* ist:

La violence est aujourd'hui déchainée au niveau de la planète entière, provoquant ce que les textes apocalyptiques annonçaient: une confusion entre les désastres causés par la nature et

les désastres causés par les hommes, une confusion du naturel et de l'artificiel.¹⁵³

2.4.3 Psychosozialer Ursprung der Gewalt im mimetischen Begehren

Mensonge romantique et vérité romanesque

René Girard sieht den Ursprung jeglicher Gewalt in der Mimesis (cf. 2.4.1), der er neben ihrem unbestreitbaren Lerneffekt ein hohes Konfliktpotential zuschreibt: „Girard nous rend sensibles ce qu'a de tragique, de violent et de mortel le désir triangulaire.“¹⁵⁴ Der Begriff *désir triangulaire* (dt. ‚trianguläres Begehren‘) – gleichbedeutend mit *désir mimétique* (dt. ‚mimetisches Begehren‘) –, den Girard in seinem ersten Werk, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, entwickelt, wird zum Ausgangspunkt all seiner Folgewerke über die Gewalt. Der deutsche Titel seines Erstlingswerks, *Figuren des Begehrens – Das Selbst und der Andere in der fiktionalen Realität*, weist auf die Besonderheit hin, dass Girard den Begriff des *mimetischen Begehrens*, der im Zentrum auch seiner sozialanthropologischen Studien steht, aus der literaturwissenschaftlichen Praxis heraus entwickelt. Sein mimetisches Konzept ist für ihn zunächst „une vérité issue de l'expérience romanesque et révélée par elle“¹⁵⁵, beruhend auf der Analyse von fiktionalen Texten, zu denen unter anderem Cervantes' *Don Quixote* und Prousts Romanzyklus *A la Recherche du temps perdu* gehören.

Das *trianguläre Begehren* lässt sich mit einer Dreiecksform schematisch abbilden (cf. Abb. 2.1).¹⁵⁶

Aus dieser ist ersichtlich, dass bei der Entstehung von mimetischem Begehren drei Komponenten beteiligt sind: das begehrende Subjekt, das begehrte Objekt und – im Konzept Girards von zen-

153 Girard: *Achever Clausewitz*, S. 11.

154 Christine Orsini: „Introduction à la lecture de René Girard“, in: Michel Deguy/Jean-Pierre Dupuy (Hg.): *René Girard et le problème du mal*, Paris: Grasset 1982, S. 11–59, hier S. 18.

155 Ebd., S. 14.

156 Girard: *Mensonge romantique et vérité romanesque*, S. 12.

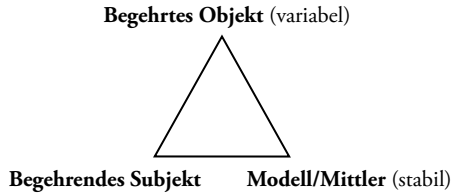


Abbildung 2.1: Trianguläres Begehren nach René Girard

traler Bedeutung – der Mittler, der das gleiche Objekt begehrt wie das begehrende Subjekt. Anders als man landläufig vermuten würde, gibt es bei Girard kein natürliches, rein auf das Objekt ausgerichtetes und vom Objekt allein inspiriertes Begehren. Vielmehr ist jedes Begehren mimetisch, das heißt von vornherein am Begehren eines Anderen orientiert. Was dieser Dritte begehrt, wird auch für das begehrende Subjekt begehrenswert. Das Objekt wird also erst dann Gegenstand des Begehrens, wenn es schon von einem anderen begehrt wird. Als Modell bzw. Mittler des Begehrens nimmt der Andere für das begehrende Subjekt eine Vorbildfunktion ein. Das nachahmende Begehren des Subjekts ist eine Kopie des Begehrens des Mittlers. Somit sind das Begehren des Subjekts und dasjenige des Mittlers identisch; sie konkurrieren miteinander um dasselbe Objekt. Diese Situation muss nicht zwangsläufig zum gewaltsamen Konflikt führen. Befindet sich der Mittler in unerreichbarer Distanz, so dass eine unmittelbare Konkurrenz auszuschließen ist, bleibt das Verhältnis der beiden von der Bewunderung des Subjekts für sein Modell geprägt. Girard bezeichnet diese Form des *triangulären Begehrens* als **médiation externe** (dt. ‚externe Mediation‘), da sich der Mittler außerhalb der Welt aufhält, in der sich das Subjekt bewegt.¹⁵⁷ Als Beispiel aus der Literatur führt er Don Quixote an, der dem idealen bzw. durch die Inspiration der Romanlektüre in seiner Fantasie idealisierten Ritter Amadis de Gaula nacheifert und dessen Werte, Wünsche und Maßstäbe zu seinen eigenen macht, auch wenn sie in seiner Welt ihren Sinn verloren haben. Als Romanfigur befindet sich Amadis de

¹⁵⁷ Girard: *Mensonge romantique et vérité romanesque*, S. 17-19.

Gaula in einer Welt, die mit derjenigen von Don Quixote nicht in Berührung kommen kann, so dass die bewundernde Distanz erhalten bleibt. Ein weiteres Beispiel für eine transzendente und deshalb konkurrenzlose Subjekt-Mittler-Beziehung ist die Nachfolge Christi, in der Girard – den rein wissenschaftlichen Weg verlassend – den einzigen Ausweg aus der Gewalt sieht: „Le Christ est seul à nous mettre tout de suite à la bonne distance: il est à la fois *proche et difficile à saisir* ; la présence n’est pas la proximité.“¹⁵⁸ Mit Christus rivalisiert man nicht, wenn man seinem Beispiel folgt. Er ist als menschengewordener Gott zwar den Menschen sehr nahe, so dass er ein gutes Vorbild sein kann, jedoch schafft die Religion zugleich eine Ebene der Transzendenz, die ihn außerhalb des mimetischen Konkurrenzdenkens platziert. Girards mimetische Theorie stimmt hier mit Mircea Eliades Theorie der *imitatio dei* überein, in der die Nachahmung der Götter durch die Menschen mit einer Übernahme von Verantwortung einhergeht.

Befinden sich Mittler und Subjekt jedoch in der gleichen Lebenswelt, so führt ihre Nähe dazu, dass der Mittler nicht mehr als bewundernswertes Vorbild, sondern als Hindernis auf dem Weg zum begehrten Objekt betrachtet wird; er verwandelt sich in einen Rivalen. In diesem Fall handelt es sich um eine *médiation interne* (dt. ‚interne Mediation‘).¹⁵⁹ Sie hat zur Folge, dass das begehrende Subjekt seine Orientierung am Modell zu vertuschen sucht, um sich gegen den als übermächtig empfundenen Rivalen zu behaupten, sich jedoch durch seine typisch triangulären Gefühle (Eifersucht, Neid, Groll, Hass) verrät.¹⁶⁰ Gefährlich, da gewaltanfällig, wird das mimetische Begehren also besonders dann, wenn die transzendente Ebene zugunsten einer symmetrischen Welt der Gleichen und daher stets Vergleichbaren überschritten wird. Für Girard stellt in diesem Zusammenhang die – von Reinhart Koselleck *Sattelzeit* genannte – Zeit um 1800 einen wichtigen soziologischen und in der Folge auch literaturgeschichtlichen Einschnitt dar: Seitdem die Säkularisierungs-

158 Ders.: *Achever Clausewitz*, S. 220. Hervorhebung im Original.

159 Ders.: *Mensonge romantique et vérité romanesque*, S. 17 f.

160 Ebd., S. 19 f.

bewegung im Zuge der Aufklärung und der Französischen Revolution die Transzendenz aus dem westlichen Weltbild massiv zurückgedrängt hatte, konnte sich die *interne Mediation* ab der Romantik bis heute durchsetzen.¹⁶¹ Ab dieser Epoche beginnen alte Hierarchien und einstmals für unüberwindlich gehaltene Unterschiede zwischen den Menschen zu verblassen, was sich in der Literatur des 19. Jahrhunderts, in den Romanen Flauberts, Stendhals und Dostojewskis, widerspiegelt. Zugleich wird es schwieriger, das mimetische Begehren als solches zu enthüllen, da jede Nachahmung mit großer Heftigkeit bestritten wird und das Streben nach Originalität und Individualität in den Vordergrund rückt.¹⁶² Hierin macht Girard die ‚romantische Lüge‘ aus: Der „vaniteux romantique“ meine zwar, sein Begehren sei allein in seiner Subjektivität verwurzelt, doch begehre auch er in Wahrheit „selon l’Autre“.¹⁶³ Der moderne Mensch ist gefangen in der Illusion, autonom und individuell zu handeln und zu fühlen, ohne zu begreifen, dass der Individualismus nur neue Formen der Imitation bereithält, wie den – mitunter Sündenbockopfer fordernden – Herdentrieb und die neidvolle Ausrichtung an den scheinbar erfolgreicherer Mitmenschen.¹⁶⁴

Eine Literatur, die die zentrale und doch stets vertuschte Präsenz des Mittlers enthüllt, kann Girard zufolge die ‚romaneske Wahrheit‘ über das mimetische Begehren des Menschen und seine gewaltreichen Implikationen aufdecken¹⁶⁵: eine Funktion, die an den ausgewählten Theatertexten überprüft werden soll. Wenn Erich Auerbach unter Mimesis in der Literatur eine möglichst authentisch abgebildete Realität versteht, so muss die Literatur nach Girards Maßstäben hingegen den Mechanismus des mimetischen Begehrens enthüllen, trianguläre Beziehungen und Symmetrien aufdecken, also gerade keine authentische, sondern eine durch die Wahrnehmung der mimetisch begehrenden Figurenwelt verzerrte Wirklichkeit widerspiegeln. Denn die *interne Mediation*, in der sich die Figuren ver-

161 Girard: *Mensonge romantique et vérité romanesque*, S. 23.

162 Ebd., S. 23.

163 Ebd., S. 24.

164 Ebd., S. 24 f.

165 Ebd., S. 25.

fangen haben, schafft eine imaginäre, auf *méconnaissance* und Selbstlüge beruhende Wirklichkeit: In der *internen Mediation* kommt es zu einer **Abstrahierung des Begehrens**. Das Objekt verliert im Vergleich zum Modell immer mehr an Bedeutung, da das Subjekt nur noch den Rivalen im Blick hat. Das Begehren löst sich mehr und mehr von der Wirklichkeit des Objekts und wird metaphysisch. Eine Erfüllung würde seine Desakralisierung bedeuten und aufgrund der ins Metaphysische gesteigerten Erwartungshaltung zu Enttäuschung führen.¹⁶⁶ Zugleich birgt diese Art des mimetischen Begehrens eine hohe Ansteckungsgefahr.¹⁶⁷ Das Begehren zirkuliert zwischen den Menschen, die Mittler werden austauschbar und vervielfältigen sich, und das Subjekt wird, oft ohne es zu wissen, für einen anderen selbst zum Mittler. Jeder imitiert jeden, ohne es zuzugeben.¹⁶⁸ Girard nennt dieses Phänomen, das von einer ganzen Kollektivität Besitz ergreifen kann und die Menschen durch ihr reziprokes Verhalten zu Doppelgängern macht, *mediation double* (dt. ‚doppelte Mediation‘).¹⁶⁹ In einer solchen Situation symmetrischer Beziehungen zwischen den Menschen steigt die Intensität des Begehrens, das umso schmerzhafter wird, je näher und ähnlicher der Mittler ist, sowie mit ihr der vergebliche Wunsch, sich vom Anderen zu unterscheiden.¹⁷⁰ Dies kann mitunter zur Auflösung der Persönlichkeit führen, wie Girard am Beispiel von Prousts *Recherche* sowie der polymorphen Figuren Dostojewskis darstellt.¹⁷¹

Des choses cachées depuis la fondation du monde

Auf die psychopathologischen Folgen der *doppelten Mediation* in unserer heutigen Lebenswelt, in der die Mittlerfigur arbiträr geworden ist und jeder sein mimetisches Begehren zu verbergen sucht, obwohl er ihm mehr denn je ergeben ist, geht Girard in *Des choses cachées depuis la fondation du monde* näher ein. Das Buch besteht aus ei-

166 Ebd., S. 93 f.

167 Ebd., S. 101.

168 Ebd., S. 104.

169 Ebd., S. 105.

170 Ebd., S. 105.

171 Ebd., S. 96 f.

nem langen Gespräch Girards mit zwei postfreudianischen Psychoanalytikern, die im dritten Teil („Psychologie interindividuelle“) seine mimetische Theorie auf die menschliche Psyche anwenden: So stellen sie einen Zusammenhang zwischen Girards Befund und Gregory Batesons **Theorie des double bind** her, der zur Schizophrenie führen kann:

Pour qu'il y ait double bind mimétique au sens fort, il faut un sujet incapable d'interpréter correctement le double impératif qui vient de l'autre en tant que modèle – imite-moi – et en tant que rival – ne m'imité pas.¹⁷²

Psychopathologisch wird das Verhalten der Menschen in der *internen Mediation* auch dadurch, dass sich ihr Begehren von der Wirklichkeit absplattet.¹⁷³ Das Irreale ergreift vom Menschen Besitz, indem er sich Doppelgänger konstruiert, die nur in seiner Einbildung existieren (Halluzinationen).¹⁷⁴ Die Verschiebung des Werts vom begehrten Objekt auf das Hindernis¹⁷⁵ führt in letzter Konsequenz dazu, dass das Begehren sein eigenes Scheitern anstrebt.¹⁷⁶ Hier lässt sich vielleicht eine Erklärung für die auffällig vielen **sadomasochistischen Szenen** in den zeitgenössischen Theatertexten finden. Girard selbst weist auf die theatralische Qualität des erotischen Masochismus hin:

Il s'agit d'une mise en scène. Le sujet s'efforce de reproduire dans sa vie sexuelle un certain type de rapports qui lui procurent une certaine jouissance. [...] Ce sont des rapports de violence ou de persécution;¹⁷⁷ dire que le masochisme est théâtre, c'est dire qu'il imite une action ou une situation plus ou moins réelle. [...] C'est la représentation dramatique des rapports avec le modèle le plus violent, c'est-à-dire avec l'obstacle le plus infranchissable.¹⁷⁸

172 Girard: *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, S. 389.

173 Ebd., 396: „Le seuil ‚métaphysique‘, ou si l'on préfère, le passage au désir ‚proprement dit‘, c'est le seuil de l'irréel.“

174 Ebd., S. 399.

175 Ebd., S. 405.

176 Ebd., 397: „La poursuite de l'échec se fait toujours plus experte et savante, sans jamais se comprendre elle-même comme poursuite de l'échec.“

177 Ebd., S. 435 f.

178 Ebd., S. 437.

Dabei unterscheidet er – in Anlehnung an Freud, dessen Theorie vom ursprünglichen Sexualtrieb er jedoch ablehnt – zwei Stufen: erstens den von Freud so genannten „primären Masochismus“, den er gleichsetzt mit der „mimésis conflictuelle à partir du moment où celle-ci voit dans le rival le plus imbattable le modèle du succès le plus étourdissant“; zweitens den „sekundären Masochismus“, der aus der theatralischen Darstellung des primären Masochismus ein sexuelles Vergnügen zieht.¹⁷⁹ Masochistische Szenen im Theatertext würden dann auf einer dritten Ebene spielen: der metatheatralen Ebene. Der erotische Sadismus, „une autre forme de théâtre“,¹⁸⁰ funktioniert analog:

Dans la mise en scène qu'il fait de ses rapports avec le modèle, le sujet peut jouer son propre rôle, le rôle de la victime, et c'est le prétendu masochisme secondaire. Il peut aussi jouer le rôle du modèle-persécuteur, et c'est ce qu'on appelle le sadisme.¹⁸¹

Bei keiner dieser beiden inszenierten Formen der Gewalt geht es um Leiden und Unterwerfung als letzten Zweck, sondern um die nachahmende Aneignung einer in der Grausamkeit des Modells vermuteten Souveränität als beehrtem Objekt:

Ce n'est pas à la souffrance et à la sujétion que cet imitateur aspire, c'est à la souveraineté quasi divine dont la cruauté du modèle suggère la proximité. [...] Si la valeur de l'objet se mesure à la résistance que le modèle oppose au sujet, aux efforts rivaux pour s'appropriier l'objet, on conçoit que le désir tende de plus en plus à valoriser la violence elle-même, à la fétichiser et à faire d'elle [...] le condiment nécessaire de tous les plaisirs.¹⁸²

Mimetisches oder trianguläres Begehren stellt auch hier den Ausgangspunkt dar, während die gewaltsamen Handlungen die Folgeerscheinungen sind, da das Subjekt in ihnen den einzigen Weg zum (irrealen) Objekt seines Begehrens erkennt.

Die Anfälligkeit unserer heutigen Zeit für die *interne Mediation* lässt die Menschen, gerade indem sie ihre Gleichheit gegenüber

179 Ebd., S. 438.

180 Ebd., S. 439.

181 Ebd., S. 439.

182 Ebd., S. 436 f.

anderen Menschen und gegenüber den Göttern einfordern und daher ungerechtfertigte, ungerechte Hierarchien nicht mehr dulden, einander aber auch zu umso härteren Konkurrenten werden:

Dans une société où la place des individus n'est pas déterminée à l'avance et où les hiérarchies sont effacées, les hommes sont toujours occupés à se fabriquer un destin, à 's'imposer' aux autres, à 'se distinguer' du troupeau, c'est-à-dire à 'faire carrière'.¹⁸³

Die mimetischen Spannungen unter den Menschen nehmen zu, was drei wesentliche Konsequenzen hat:

- erstens die vermehrte Entstehung von **Psychosen**, die durch das Fehlen einer transzendenten Opferkatharsis verursacht werden (cf. 2.4.4),¹⁸⁴
- zweitens die **Steigerung der Gewalt** unter den Menschen,
- drittens die Rückkehr des Heiligen in eine desakralisierte Gesellschaft und das wachsende **Bedürfnis nach Transzendenz**,¹⁸⁵ das zur Schaffung neuer, gewaltsamer Transendenzen führt (Terrorismus, Sündenbockopfer, Remythisierung des Profanen).

Achever Clausewitz

Genau diese drei Punkte stellen den Befund von Girards jüngstem Werk, *Achever Clausewitz*, dar, das die These enthält, dass sich die (Kriegs-)Gewalt durch die Verbreitung der *internen Mediation* und den Wegfall der religiösen Ordnungsmacht seit dem 19. Jahrhundert bis heute ins Extreme gesteigert hat, mit der jüngsten Ausprägung der asymmetrischen, unvorhersehbaren und massenhaften Kriegsförmung des Terrorismus – und seiner ebenso radikalen Bekämpfung. Ausgangs- und Angelpunkt von Girards konsequent auf die Jetztzeit (und nicht mehr nur auf archaische Gesellschaften) bezogener Analyse ist das Werk des in der *Sattelzeit* lebenden Kriegsstrategen

¹⁸³ Girard: *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, S. 408.

¹⁸⁴ Ebd., S. 385.

¹⁸⁵ Ders.: *Mensonge romantique et vérité romanesque*, S. 72.

Carl von Clausewitz (1780-1831), der Girard zufolge in *Vom Kriege* als erster die mimetische Zuspitzung der modernen Kriegsführung erkennt.

Clausewitz, der seine militärischen Erfahrungen aus den Napoleonischen Kriegen zu einer philosophischen Theorie über das Wesen des modernen Verteidigungs- und Abschreckungskriegs verarbeitet, betrachtet den Krieg als eine dem **Duell** wesentlich verwandte Form: Beide zeichnen sich durch Reziprozität und Ressentiment aus. Der wechselseitige, auf Vernichtung des Anderen ausgerichtete Austausch gewaltsamer Handlungen, die von beiden Seiten nur als Reaktionen auf Provokationen des Anderen betrachtet werden, führt zur Eskalation der Gewalt.¹⁸⁶

C'est la loi implacable du duel, précisée dans le primat de la défense sur l'attaque. Les hommes se distinguent en cela des animaux, qui, eux, réussissent à contenir leur violence dans ce que les éthologues appellent des réseaux de dominance. Les hommes, eux, ne parviennent pas à contenir cette réciprocité, parce qu'ils s'imitent beaucoup trop et se ressemblent de plus en plus, et de plus en plus vite.¹⁸⁷

Der kriegführende Mensch unterscheidet sich von den Tieren darin, dass es ihm nicht gelingt, stabile Hierarchien einzurichten und so mittels klarer Herrschaftsverhältnisse einen unbegrenzten Ausbruch der Gewalt zu vermeiden. Am Ende eines Konflikts steht in Clausewitz' Denken nicht die gegenseitige Anerkennung als Herr und Knecht, wie es sein Zeitgenosse Hegel sieht,¹⁸⁸ sondern die Steigerung ins Äußerste, die **Eskalation der Gewalt**: „La montée aux extrêmes rend toute réconciliation impossible. L'identité des hommes, dont Hegel attendait qu'elle réalisât leur entente, va les diviser de façon croissante.“¹⁸⁹ Die Natur des Krieges habe sich damit gewandelt, vom klassischen zwischenstaatlichen Konflikt zum ideologischen Krieg:

186 Ders.: *Achever Clausewitz*, S. 32 f.

187 Ebd., S. 55.

188 Ebd., S. 74: „Les deux adversaires entrent [...] en conflit pour se faire reconnaître. Ce désir de reconnaissance les empêche de se tuer.“

189 Ebd., S. 75.

La guerre idéologique est [...] ce qui nous a fait passer de la guerre interétatique classique à la violence que nous connaissons aujourd'hui: violence absolument imprévisible, proprement indifférenciée. Nous sommes donc aujourd'hui très loin de Hegel. Il n'y a pas eu de ‚désir de reconnaissance‘ entre les Tutsis et les Hutus, mais une rivalité gémellaire qui est montée aux extrêmes et a dégénéré en génocide. Prenez le Proche-Orient, où les massacres des sunnites et des chiïtes ne vont faire que s'exaspérer dans les [...] années qui viennent.¹⁹⁰

Diesen Wandel habe Clausewitz als erster mit der **Reziprozität** des zwischenmenschlichen Austausches in Verbindung gebracht.¹⁹¹ Als Kennzeichen moderner gewalttätiger Auseinandersetzungen arbeitet Girard in der Lektüre von Clausewitz folgende heraus:

- die auf der Vertuschung der Symmetrien beruhende (und künstliche Unterschiede produzierende) **Ideologisierung**,
- den Primat der Verteidigung vor der Aggression als Rechtfertigung des modernen Krieges, der zur Folge hat, dass sich jeder Kriegsgegner ausschließlich als Verteidiger und sühnender Rächer für begangenes Unrecht betrachtet,¹⁹²
- damit zusammenhängend die wachsende Einnahme der **Opferrolle** auf beiden Seiten (und die ideologische, mythische Verteufelung des Gegenübers),¹⁹³
- den Eintritt in die **Ära der technologischen Kriege**, die eine Steigerung der Gewalt insofern implizieren, als mit den modernen technischen Mitteln eine totale Auslöschung in den Bereich des Möglichen rückt,¹⁹⁴

190 Girard: *Achever Clausewitz*, S. 86 f.

191 Ebd., S. 120: „Clausewitz nous montre que la réciprocité structure les échanges, qu'une loi de guerre régente secrètement tous les rapports humains.“

192 Ebd., S. 376.

193 Ebd., S. 381: „L'escalade violente vient ici du fait que chacun se prétend victime de l'autre, et qu'il ne prétend attaquer qu'en réponse à l'agression prétendue de son adversaire.“

194 Ebd., S. 128: „La guerre moderne se situe entre deux catastrophes: les guerres de religion, d'un côté; l'ère des technologies de destruction totale, de l'autre.“

– sowie schließlich die Unvorhersehbarkeit der Gewalt.¹⁹⁵

Der **Terrorismus** vereint all diese Merkmale¹⁹⁶ und ersetzt zudem den längst nicht mehr funktionierenden archaischen Opferkult durch eine neue Form der Opfergewalt, die immer mehr Opfer für eine immer prekärere Ordnung fordert:¹⁹⁷

Les attentats-suicides sont de ce point de vue une inversion monstrueuse des sacrifices primitifs: au lieu de tuer des victimes pour en sauver d'autres, les terroristes se tuent pour en tuer d'autres.¹⁹⁸

Girard betrachtet den islamistischen Terrorismus im Zeitalter der globalen Vernetzung als einen halb archaischen, halb modernen Zwitter zwischen einem mythischen „retour de l'archaïque“ und einem sich neuester Kommunikationsmittel bedienenden „effort moderne pour contrer l'instrument le plus puissant [...] du monde occidental: sa technologie“.¹⁹⁹

Untrennbar von der Gewalt des Terrorismus ist für Girard die Gewalt seiner Bekämpfung, die im Grunde nach derselben reziproken und Hass, Ressentiment und Gewalt schürenden Logik funktioniert. Den 11. September 2001 betrachtet er – wie auch Jean Baudrillard (cf. 2.5.2) – in dieser Hinsicht als einschneidendes Ereignis in der Geschichte der modernen Gewalt:

Le terrorisme a encore fait monter d'un cran le niveau de la violence. Ce phénomène est mimétique et oppose deux croisades, deux formes de fondamentalismes. La „guerre juste“ de Georges W. Bush a réactivé celle de Mahomet [...]. Le

195 Ebd., S. 132: „On peut même dire qu'il n'y a plus de guerres du tout, puisque cette institution est morte, qu'elle est remplacée par des manifestations de violence imprévisibles.“

196 Ebd., S. 40 f.: „Le terrorisme est l'aboutissement de ce que Clausewitz identifiait et théorisa sous le terme de ‚guerre des partisans‘: il tire son efficacité d'un primat de la défense sur l'attaque; il se justifie toujours de n'être qu'une réponse à une agression, il se fonde donc sur la réciprocité.“

197 Ebd., S. 212: „Il faudra de plus en plus de victimes, pour créer un ordre de plus en plus précaire.“

198 Ebd., S. 130.

199 Ebd., S. 358.

terrorisme apparaît comme l'avant-garde d'une revanche globale contre la richesse de l'Occident. C'est une reprise très violente et imprévue de la Conquête [...]. La force de l'islamisme vient, entre autres choses, de ce qu'il est une réponse à l'oppression du Tiers-Monde tout entier. Cette théologisation réciproque de la guerre (Grand Satan⁶ contre Forces du mal⁶) est une phase nouvelle de la montée aux extrêmes.²⁰⁰

Die Eskalation der Gewalt zeigt sich im immer gewaltsameren Schlagabtausch zwischen terroristischen Attentaten und Interventionen, oder auch in den brutalen Bürgerkriegen der jüngeren Geschichte (Jugoslawien, Ruanda),²⁰¹ die bereits unzählige Opfer das Leben kosteten, ohne eine endgültige Lösung herbeigeführt zu haben:

Les massacres des civils auxquels nous assistons sont [...] autant de ratages sacrificiels, d'impossibilité de résoudre la violence par la violence, d'expulser violemment la réciprocité.²⁰²

2.4.4 Das Heilige und die Gewalt: soziale Funktion des Opferkults

In *La Violence et le sacré* erklärt René Girard, nach welcher Logik der Opferkult der primitiven Gesellschaften funktioniert, und wie es ihm im optimalen Fall gelingt, die Gewalt von den Gemeinschaftsmitgliedern fernzuhalten. Außerdem zeigt er, wie dieses aus mehreren Gründen instabile Opfersystem außer Kontrolle geraten kann, und welches die Kennzeichen einer solchen *crise sacrificielle* (dt. ‚Opferkrise‘) sind, die sich heute als einzige Erscheinungsform dieser archaischen Riten erhalten zu haben scheint.

Ausgangspunkt für Girard ist die These von der universell geltenden **Ambivalenz der Opfergewalt**. All die verschiedenen Opferrituale, die in den primitiven Kulturen verschiedenster Länder und Zeiten existieren und in zahlreichen Mythen geschildert werden, zeichnen sich durch eine auf den ersten Blick ungewöhnli-

200 Girard: *Achever Clausewitz*, S. 353.

201 Ebd., S. 57.

202 Ebd., S. 57.

che Gleichzeitigkeit des absolut heiligen Charakters der Opferhandlung einerseits, ihrer täuschenden Ähnlichkeit mit einem kriminellen Akt, mit einer Tabuüberschreitung andererseits aus.²⁰³ Oberstes Ziel der zugleich gewaltsamen und heiligen Opferhandlung ist es jedoch gerade, künftige Gewalt zu vermeiden.²⁰⁴ Die Gewalt, die der Gemeinschaft – etwa durch mimetische Spannungen zwischen ihren Mitgliedern – von innen droht, soll abgeleitet werden auf ein für schuldig erklärtes, einstimmig ausgewähltes Opfer (Sündenbock), das nach der rituellen Gewalttat vergöttlicht wird, wodurch die Gewalt zugleich mit dem schuldbeladenen Opfer transzendiert und zum Heilmittel umfunktioniert wird.²⁰⁵ Girard sieht in der Institution des Opfers demnach keine rein symbolische Einrichtung, sondern erkennt in der Opferkatharsis einen konkreten praktischen Nutzen für die Gemeinschaft:²⁰⁶ Die rituelle Opferung dient der Kanalisierung und Beherrschung der spontanen, unkontrollierten, mimetischen Gewalt²⁰⁷ und ihrer Umwandlung in eine zwar entfesselte, doch kontrollierte und schließlich gestillte Gewalt,²⁰⁸ sie dient dem Schutz der Mitglieder einer Gemeinschaft vor ihrer eigenen Gewalt – jedoch auf Kosten eines arbiträr ausgewählten und gewaltsam um sein Leben gebrachten Opfers, das ein Tier sein kann, aber auch ein Mensch, der sich auf irgendeine Weise am Rande oder außerhalb der Gemeinschaft befindet.²⁰⁹

Die Auswahl des geeigneten Opfers erfolgt nach dem **Prinzip der Substitution**.²¹⁰ Es handelt sich um einen Mechanismus, dessen volle Funktionsweise von den Opfergesellschaften verkannt wird (*méconnaissance*), da ein Durchschauen des Systems seine (substitu-

203 Ders.: *La violence et le sacré* [1972], S. 9.

204 Ebd., S. 27 f.

205 Ebd., S. 124 f.

206 Ebd., S. 13.

207 Ebd., S. 21.

208 Ebd., S. 149.

209 Ebd., S. 18: „C'est la communauté entière que le sacrifice protège de sa propre violence, c'est la communauté entière qu'il détourne vers des victimes qui lui sont extérieures.“

210 Ebd., S. 11.

ierende) Wirksamkeit unterlaufen würde.²¹¹ Tatsächlich geht es darum, im Opferritual die Gewalt zu überlisten:²¹² Bestraft wird nicht der tatsächlich Schuldige, sondern ein Ersatzopfer, das diesem nur bis zu einem gewissen Grade ähnlich ist. Durch die Arbitrarität dieses einmütig bestimmten Opfers wird jeder Beweggrund für einen weiteren Racheakt von vornherein ausgeschlossen.²¹³

Mit Hilfe des Substitutionsmechanismus kann in den primitiven, häufig von sogenannten *blood feuds* (dt. ‚Blutrache‘) bedrohten Gesellschaften²¹⁴ eine gewisse Ordnung hergestellt werden, da er erfolgreich auf die folgenden kulturübergreifenden physiologischen Merkmale der Gewalt²¹⁵ reagiert:

- a) Es gibt ein Verlangen nach Gewalt, das, einmal entfesselt, nur schwer wieder besänftigt werden kann.²¹⁶
- b) Der von Girard hervorgehobene reziproke und mimetische Charakter der Gewalt²¹⁷ (cf. 2.4.3) führt im Zusammenhang mit a) dazu, dass Gewalt wie eine ansteckende Krankheit auf die Menschen wirkt: „Faire violence au violent, c’est se laisser contaminer par sa violence“.²¹⁸

Wer mit Gewalt in Kontakt kommt, droht ihr selbst zu verfallen, was in instabilen Systemen einen **Teufelskreis der Rache** hervorrufen kann, wenn jeder, der Zeuge einer als Unrecht empfundenen Gewalttat wird, seinerseits mit einer Gewalttat reagiert. Daher rühren auch die strengen Reinigungsrituale im Kontext der Opferung sowie die in vielen primitiven Gesellschaften geltenden Tabus und Verbote. So wird etwa alles außerhalb des Opferrituals vergossene Blut als

211 Girard: *La violence et le sacré* [1972], S. 17.

212 Ebd., S. 14.

213 Ebd., S. 26.

214 Ebd., S. 28.

215 Ebd., S. 10 f.: Girard beruft sich hier großteils auf die 1968 erschienene Studie *Human Aggression* von Anthony Storr.

216 Ebd., S. 11.

217 Ebd., S. 46 und S. 51.

218 Ebd., S. 45.

unrein und den Keim der Gewalt in sich tragend betrachtet, was der Erfahrung geschuldet ist, dass immer dann, wenn Gewalt ausbricht, das Blut sichtbar wird und unaufhaltsam zu fließen beginnt („Blut-Rache“).²¹⁹ Menstruationsblut gilt als ebenso unrein wie der ganze Bereich der Sexualität, da auch diese unweigerlich mit Gewalt verknüpft zu sein scheint: Von blutigen Geburts- und Entjungferungsszenen über Vergewaltigung, Sadismus, Geschlechtskrankheiten bis hin zu Eifersuchtsszenen bietet die Sexualität stets Anlass zu Unordnung, Konflikten und Gewalt.²²⁰ Als rein gilt nur das rituell vergossene Blut. Denn hier wird die „böse“, ansteckende Gewalt durch eine Täuschung gereinigt, die darin besteht, die Gewalt auf ein Opfer zu übertragen, das nicht gerächt werden kann.²²¹

- c) Dies ist das dritte kulturübergreifende Merkmal der Gewalt: Sie kann umgeleitet werden und sucht sich Ersatzopfer (*victimnes de rechange*).²²²

Ein solches Ersatzopfer wird nach bestimmten Kriterien ausgewählt, die es besonders „sacrifiable“²²³ machen: Da es darum geht, weitere Gewalt in der Gemeinschaft zu vermeiden, darf das Substitut keine Rache hervorrufen. Besonders geeignet sind daher Wesen – Girard macht zwischen Menschen- und Tieropfer keinen fundamentalen Unterschied –,²²⁴ die keine feste Verankerung in der Gruppe haben, sondern dieser nur am Rande oder gar nicht angehören, wie z.B. Kriegsgefangene, Sklaven, aber auch Kinder und Jugendliche vor der Initiation, also vor ihrer Integration in die Gemeinschaft,²²⁵ und mitunter sogar der König, dem bei der Thronbesteigung bereits Übertretungen (Gewaltexzesse, Inzest u.ä.) abgenötigt werden,

219 Ebd., S. 55.

220 Ebd., S. 56 f. Themen wie Vergewaltigung und Sadismus werden auch von den beiden Theaterautoren in ihren Stücken aufgegriffen, in denen Sexualität nicht unabhängig von der Gewalt zu existieren scheint.

221 Ebd., S. 59.

222 Ebd., S. 11.

223 Ebd., 24: Wörtlich übersetzt: ‚opferbar‘, d.h. besonders geeignet für die Rolle des Opfers.

224 Ebd., S. 22.

225 Ebd., S. 24.

durch die er Schuld auf sich lädt. So wird der König selbst zu einem potentiellen Opfer, das auf seine Vollstreckung wartet, die nach Ablauf seiner Herrschaft rituell vollzogen wird.²²⁶ Während sich Gefangene und Sklaven am unteren Rand der Gesellschaft bewegen, unterscheidet sich der König vom Rest der Gemeinschaft, da er über ihr steht.²²⁷

In *Le Bouc émissaire* führt Girard die Beschreibung der Opferkategorien weiter aus, indem er bestimmte stereotype Beschuldigungen aufzählt, deren die potentiellen Opfer bezichtigt werden. Stets handelt es sich um Gewaltverbrechen (z.B. Inzest, Vergewaltigung, Bruder- oder Vätermord), die durch die Beschädigung familiärer oder hierarchischer Differenzen die Fundamente der Gesellschaft angreifen.²²⁸ In der in einigen griechischen Quellen zu findenden Bezeichnung *pharmakos*²²⁹ für einen rituell zum religiösen Zwecke eines Reinigungsopfers von der Gemeinschaft Ausgestoßenen klingt das griechische Wort *pharmakon* an, das sich sowohl mit ‚Gift‘ als auch mit ‚Heilmittel‘ übersetzen lässt. Und so ist auch das Opfer des *pharmakos* heilbringend: Er ist der Sündenbock,²³⁰ dem alles Übel,

226 Girard: *La violence et le sacré* [1972], S. 159-161.

227 Ebd., S. 25 f.

228 Ders.: *Le Bouc émissaire*, S. 26 f.

229 Cf. „Pharmakos – Greek religion“, Encyclopædia Britannica, Inc., URL: <http://www.britannica.com/topic/pharmakos> (Abruf 26.02.2017) sowie: Renate Schlesier: „Stichwort „pharmakos““, in: Hans-Dieter Betz u.a. (Hg.): *Religion in Geschichte und Gegenwart – Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft* (Bd. 6), Tübingen: Mohr Siebeck 2003, S. 1264–1266: Die erste überlieferte Erwähnung dieses griechischen Kultermineus findet sich im 6. Jh. v. Chr. bei dem Dichter Hipponax aus Ephesos. Aus den verschiedenen überlieferten Quellen geht hervor, dass der *pharmakos* im ionischen Poliskult während des frühsummerlichen Thargelia-Festes einer bestimmten rituellen Behandlung unterzogen wurde, die der gesamten Stadt als Reinigungsopfer diente. Nur für Abdera und Massalia, in denen dieser Kult ebenfalls verbreitet war, ist belegt, dass dieses Ritual eine gewaltsame Vertreibung des *pharmakos* aus der Stadt oder sogar seine Steinigung implizierte. Die allgemeine Gleichsetzung des *pharmakos*-Rituals mit dem Menschenopfer, die Girard in seiner Interpretation andeutet, ist somit historisch ungenau.

230 Schlesier kritisiert in ihrem Artikel die pauschale Einreihung des vielgestaltigen *pharmakos*-Rituals in ein universales Sündenbockritual-Schema. Im Unterschied zur alttestamentarischen Geschichte vom Sündenbock Asasel (cf. 2.4.5) geht es beim *pharmakos*-Ritual der Thargelia-Feste nicht um die Bestrafung christlicher Sünden, sondern um eine präventive Reinigung, durch die sich die Gemeinschaft vor Seuchen und anderen Übeln schützen will. Zur Rechtfertigung Girards, der zwar das

alles Gift, das sich in der Gemeinschaft angesammelt hat, aufgebürdet wird, um es durch die Opferung loszuwerden und gleichzeitig mit dem Leben des Opfers zu eliminieren.²³¹

Das Opfer hat für Girard also immer die Funktion eines Sündenbocks, dem aufgrund seiner physischen und/oder sozialen Auffälligkeiten, seiner „signes victimaires“,²³² die ihn als Außenseiter markieren, mythische Differenzen angedichtet werden: Diese machen aus ihm ein schuld- und gewaltbeladenes monströses Ungeheuer, von denen die Mythologie zahlreiche Beispiele kennt; auch Ödipus sticht durch seinen Schwellfuß äußerlich aus der Menge heraus.²³³

Das Opfer steht als Einzelner dem Rest der Gemeinschaft gegenüber, die an der rituellen Opferung teilhat und von ihr profitiert. Das Kollektiv trägt die eigentliche Verantwortung für die Gewalt, vertuscht dies jedoch, indem es sie auf einen Sündenbock überträgt. Vertuscht wird außerdem, so René Girard, der Ursprung aller Opferrituale in einem realen Kollektivmord:²³⁴

Le rite est la répétition d'un premier lynchage spontané qui a ramené l'ordre dans la communauté parce qu'il a refait contre la victime émissaire, et autour d'elle, l'unité perdue dans la violence réciproque.²³⁵

Die Opfergewalt ist demnach eine **ritualisierte Mimesis**,²³⁶ die Mimesis eines spontanen Kollektivmords, der als ordnungsstiftend erlebt worden war. Man hatte sich einmütig gegen ein Opfer zusammengetan (*unanimité violente*)²³⁷ und alle aufgestaute Gewalt an

griechische *pharmakos*-Opfer in gleicher Wertigkeit wie die im Buch Leviticus geschilderte Asasel-Episode in seine eigene Theorie eines Sündenbockrituals integriert, muss man jedoch hervorheben, dass auch er vom präventiven Charakter der Opferrituale ausgeht und sie nicht als Sühne-, sondern als Reinigungsoffer betrachtet.

231 Girard: *La violence et le sacré* [1972], S. 430 f.

232 Ders.: *Le Bouc émissaire*, S. 34.

233 Ders.: *La violence et le sacré* [1972], S. 111.

234 Ders.: *Le Bouc émissaire*, S. 147: „La culture humaine est vouée à la dissimulation perpétuelle de ses propres origines dans la violence collective“.

235 Ders.: *La violence et le sacré* [1972], S. 143.

236 Ebd., S. 221: Nur in dieser ritualisierten Form wird die Mimesis zu einer ordnungsstiftenden Kraft, die der spontanen Mimesis der Gewalt entgegenwirken kann.

237 Ebd., S. 124.

ihm ausgelassen. Das kollektive Verbrechen wurde dank seiner Erzeugung von Einmütigkeit im Nachhinein zu einer heiligen Handlung, an die von nun an in mythischen Erzählungen erinnert und die im institutionalisierten Opferritual in regelmäßigen Abständen wiederholt wurde,²³⁸ um bereits bei den geringsten Anzeichen mimetischer Spannungen dem Ausbruch von Gewalt vorzubeugen. Das rituelle Opfer (*victime rituelle*) ist also bereits ein Substitut zweiter Ordnung: Es ersetzt das erste Opfer, das reale Ursprungsoffer (*victime émissaire*), das selbst wiederum das Substitut für die ganze Gruppe war, die aufgrund ihrer mimetischen Rivalitäten zuvor keinerlei Stabilität besaß.²³⁹

Im Unterschied zum kurativen Vorgehen der modernen Justiz, die den Schuldigen nach begangener Tat mit massiver Autorität bestraft und durch ihre Unabhängigkeit und Neutralität jede eventuelle Rache unterbinden kann,²⁴⁰ stellt der Opferritus eine Präventionsmaßnahme im Kampf gegen die Gewalt dar. Die rituelle Opferung unterbricht mit ihrem Substitutionsprinzip die Rachegehalt, weil sie sich vom eigentlich Schuldigen abwendet und stattdessen ein arbiträr ausgewähltes Opfer bestraft, um der reziproken Gewalt keinen weiteren Nährboden zu geben.²⁴¹ Reziprozität gilt den Opferkultgesellschaften als große Gefahr: Sie gibt Anlass zur entdifferenzierten, mimetischen Gewalt und ist das Prinzip, nach dem auch die Rachezyklen funktionieren. Das arbiträre Ersatzopfer, auf das sich alle Gewalt konzentriert, wird daher mit einer mythischen Differenz versehen und als unrein stigmatisiert, damit sich die Gemeinschaft umso besser von ihm abheben kann.

Das präventive Opfersystem bedarf der Ebene der **Transzendenz**, um unangefochten wirksam zu sein. So wird das mit Gewalt beladene Opfer nach seinem rituellen Tod von eben dieser Gewalt rein gewaschen und zum Beschützer der Gemeinschaft umfunktioniert, da es mit seinem heiligen Opfertod die Ordnung wiederhergestellt

238 Girard: *La violence et le sacré* [1972], S. 139.

239 Ebd., S. 154.

240 Ebd., S. 29.

241 Ebd., S. 32-38.

hat. Nicht nur die dem Opfer unterstellte, sondern auch die tatsächliche Gewalt, die die Gemeinschaft im Opferritual ausübt, muss transzendiert werden. Indem die Opfergewalt in eine transzendente Sphäre des Heiligen veräußert wird, verschmilzt die menschliche Gewalt mit dem Heiligen und reiht sich auf diese Weise ein in die den Menschen tatsächlich äußerlichen Kräfte wie Tod, Krankheit, Naturkatastrophen,²⁴² die dem *Absolutismus der Wirklichkeit* angehören. Girard definiert in diesem Kontext das Heilige als all das, was über den Menschen herrscht, auch wenn er glaubt, es unter Kontrolle zu haben: Unwetter und Epidemien ebenso wie die den Menschen innewohnende Gewaltbereitschaft, „la violence posée comme extérieure à l’homme et confondue, désormais, à toutes les autres forces qui pèsent sur l’homme du dehors.“²⁴³ Das mythische Denken ist hier dem magischen Denken gleichzusetzen.²⁴⁴

C’est en cas de désastre, le plus souvent, qu’on recourt à [la pensée magique]. Elle constitue surtout un système d’accusation. C’est toujours l’autre qui joue le rôle du sorcier et qui agit de façon surnaturelle pour faire du mal à son voisin. [...] Les causes naturelles n’intéressent guère ceux qui souffrent. Seule la magie admet ‚une intervention corrective‘ et tout le monde cherche avec ardeur un magicien à corriger.²⁴⁵

Durch den mythischen Opferkult, der nach dem gleichen magischen bzw. mythischen Prinzip funktioniert wie die historischen Hexenjagen und Judenverfolgungen, wird die veräußerlichte Gewalt für die Menschen beherrschbar. Der im Religiösen verankerte Opfermechanismus funktioniert daher aber auch nur, solange das magische Denken nicht hinterfragt wird. Sonst besteht die Gefahr einer Krise, der die Opferkulturen stets ausgesetzt sind und in deren Folge der zuvor überwundene Teufelskreis der spontanen, undifferenzierten Gewalt mit ihren Rachezyklen wieder an die Stelle des funktionierenden Opferkults tritt.

242 Ebd., S. 126.

243 Ebd., S. 51.

244 Ders.: *Le Bouc émissaire*, S. 80.

245 Ebd., S. 78 f.

Das **Kulturmodell Girards**, das auf einem Kreislauf von Gewalt und ihrer Eindämmung beruht, lässt sich im unten abgedruckten Schaubild veranschaulichen (cf. Abb. 2.2). Für die Gewaltdarstellung in den Theatertexten ist vor allem die rot markierte rechte Hälfte des Kreislaufs relevant, in der die Opferrituale nicht mehr reibungslos funktionieren. Denn die Gewalt sucht sich heute – freilich ohne den streng ritualisierten Rahmen – genauso Sündenböcke wie damals, ohne jedoch zu einer Opferkatharsis zu gelangen, welche die Gewalt auf Dauer eindämmen könnte.

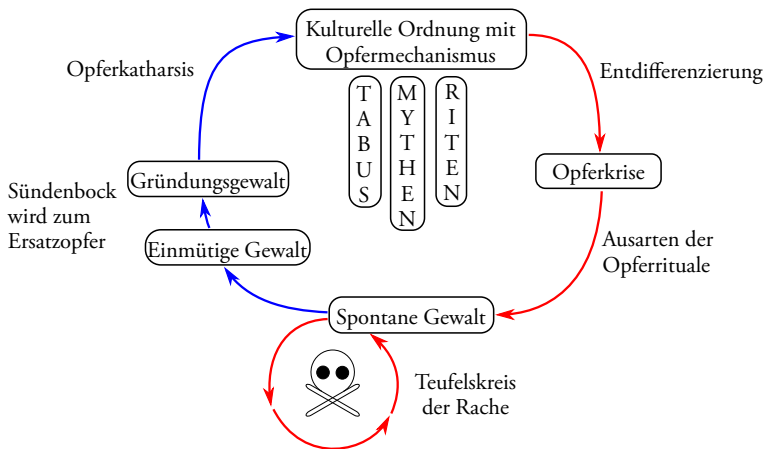


Abbildung 2.2: Kreislauf der Gewalt nach René Girard

2.4.5 *Opferkultkrisis* und die Rolle des Mythos in der griechischen Tragödie

Wenn die Opferkatharsis nicht mehr funktioniert und der Opferitus seine reinigende Wirksamkeit verliert, gerät die Gesellschaft – wie im Schaubild dargestellt – in eine **crisis sacrificielle**. Es kommt zu einem Umsturz der ordnungsstiftenden Gewalt in chaosstiftende Gewalt, also zu einem Rückfall in die reziproke Gewalt. Anstatt ge-

waltsame Kettenreaktionen zu verhindern, löst der Opferritus selbst eine Gewaltspirale aus.²⁴⁶ Die Ursache liegt in der **Instabilität des Opfersystems**. Schon die Auswahl des geeigneten Opfers ist riskant: Ist der Abstand zwischen der Gemeinschaft und dem Opfer zu groß, verliert seine Opferung an Wirksamkeit. Umgekehrt kann eine zu große Nähe der Mitglieder der Gemeinschaft mit dem Opfer bedeuten, dass der heilige Charakter der Opferung verlorengeht und die bei der Opferung ausgeübte Gewalt in den Augen der Teilnehmer unrein, ja zu einem Verbrechen wird.²⁴⁷ Girard führt als Beispiel aus der Mythologie den von Euripides geschilderten Wahnsinn an, in den Herakles gerät, als er die Kontrolle über den Substitutionsmechanismus verliert und das Opferritual in der Ermordung von Frau und Kindern mündet.²⁴⁸ Das Substitutionsprinzip beruht auf Arbitrarität. Daher ist auch die Unterscheidung von heiliger Opfergewalt und essentieller Gewalt arbiträr. Rituelle und nicht-rituelle Gewalt unterscheiden sich nicht wesentlich voneinander, sondern nur in ihrer symbolischen Bewertung durch die Opfergemeinschaft:

Entre la violence sacrificielle et la violence non sacrificielle, la différence est loin d'être absolue, elle comporte même [...] un élément arbitraire ; elle risque donc toujours de s'effacer. Il n'y a pas de violence vraiment pure ; le sacrifice, dans le meilleur des cas, doit se définir comme violence purificatrice.²⁴⁹

Auch rituelle Gewalt ist nie gänzlich rein, nur reinigend. Hinzu kommt ihre zeitlich begrenzte kathartische Wirkung: Das Ritual muss regelmäßig wiederholt werden. Die Gefahr ist also groß, dass rituelle Gewalt irgendwann von spontaner Gewalt kontaminiert wird und außer Kontrolle gerät. Vor diesem Hintergrund entsteht Girards Definition der *Opferkrise* als „crise des différences“:²⁵⁰

La crise sacrificielle, c'est-à-dire la perte du sacrifice, est perte de la différence entre violence impure et violence purificatrice.

246 Girard: *La violence et le sacré* [1972], S. 68 f.

247 Ebd., S. 64.

248 Ebd., S. 65.

249 Ebd., S. 65.

250 Ebd., S. 77.

Quand cette différence est perdue, il n'y a plus de purification possible et la violence impure, contagieuse, c'est-à-dire réciproque, se répand dans la communauté.²⁵¹

In *Le bouc émissaire*, in dem René Girard das Erscheinungsbild von **Krisengesellschaften** und ihre Neigung zur Kollektivbildung sowie zur Suche nach einem Sündenbock intensiv beleuchtet, kristallisiert sich das Phänomen der Entdifferenzierung als Hauptsymptom einer solchen Krise heraus:

Les puissances de ce monde se divisent visiblement en deux groupes non symétriques, d'une part les autorités constituées et de l'autre la foule. En règle générale, les premières l'emportent sur la seconde ; en période de crise, c'est l'inverse. Non seulement la foule l'emporte mais elle est une espèce de creuset où viennent se fondre mêmes les autorités les moins ébranlables en apparence.²⁵²

Durch die Entdifferenzierung sind die sozialen und kulturellen Institutionen, die die Gemeinschaft normalerweise zusammenhalten und einen differenzierten, also klar geregelten Austausch zwischen ihren Mitgliedern garantieren, massiv geschwächt. In einer funktionierenden Gesellschaft gibt es ein „système des échanges qui diffère et par conséquent dissimule les éléments de réciprocité que forcément il comporte“.²⁵³ Wenn sich die Gesellschaft jedoch aufzulösen beginnt, werden die Symmetrien sichtbar und mimetische Spannungen treten zwischen den Menschen auf:

La réciprocité [...] devient visible [...] [et ce] n'est pas celle des bons mais des mauvais procédés, la réciprocité des insultes, des coups, de la vengeance et des symptômes névrotiques. [...] Bien qu'elle oppose les hommes les uns aux autres, cette réciprocité mauvaise uniformise les conduites et c'est elle qui entraîne une prédominance du même [...]. L'expérience d'indifférenciation correspond donc à quelque chose de réel sur le plan des rapports humains mais elle n'en est pas moins mythique. Les hommes, **et c'est ce qui se passe une fois de plus à notre époque**, tendent à la projeter sur l'univers entier et à l'absolutiser.²⁵⁴

251 Girard: *La violence et le sacré* [1972], S. 77.

252 Ders.: *Le Bouc émissaire*, S. 167.

253 Ebd., S. 24.

254 Ebd., S. 25. Hervorhebung von mir.

An die Stelle der klar differenzierenden Institutionen tritt die Menge, die sich in den turbulenten Zeiten einer mimetischen Krise spontan formieren und zum entfesselten Mob werden kann, um ihren ungestillten Gewaltdrang an einem Opfer zu stillen, das für die Krise verantwortlich gemacht wird.²⁵⁵ Diese in Verfolgungswahn ausartende Suche des Kollektivs nach einem Schuldigen bezeichnet René Girard als **Sündenbockmechanismus**, der nach dem Prinzip „alle gegen einen“ funktioniert, also eine kollektive Polarisierung gegen ein wehrloses Opfer zum Inhalt hat:

Bouc émissaire désigne simultanément l'innocence des victimes, la polarisation collective qui s'effectue contre elle et la finalité collective de cette polarisation. Les persécuteurs s'enferment dans la ‚logique‘ de la représentation persécutrice et ils ne peuvent plus en sortir. [...] La polarisation exerce une contrainte telle sur les polarisés qu'il est impossible pour les victimes de se justifier.²⁵⁶

Das Wort „Sündenbock“, in der lateinischen Vulgata mit *capere emissarius*, in der griechischen mit *apopompaios* (dt. ‚der die Plagen fortträgt‘) übersetzt und vermutlich auf eine freie Übertragung aus dem Hebräischen zurückgehend, die auf den Wüstendämon Asasel Bezug nimmt, hat im Laufe der Zeit eine doppelte Bedeutung erlangt:

1. Als rituelle Institution: Als solche wird der jüdische Sündenbock-Ritus im 16. Kapitel des Buches Levitikus geschildert.
2. Als psychologischer Mechanismus, „inconscient et spontané“.²⁵⁷

Aus dem Begriff „Mechanismus“ geht hervor, dass es sich hier nicht um eine zuvor kalkulierte Entscheidung der Menge handelt, die die unerträgliche Krisensituation durch ein arbiträres, aber notwendiges Opfer bewusst beendet. Vielmehr sind die Verfolger von der Schuld

²⁵⁵ Ebd., S. 28.

²⁵⁶ Ebd., S. 60.

²⁵⁷ Ders.: *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, S. 189 f.

des Sündenbocks genauso wie von ihrer eigenen Unschuld überzeugt.²⁵⁸ Girard spricht von einem „inconscient persécuteur“,²⁵⁹ das die Gewalt, die von den Mitgliedern der Krisengesellschaft ausgeht, vertuscht und auf den Sündenbock verlagert. Jan Friedrich liefert eine psychoanalytische Begründung für den von Girard konstatierten Verfolgungswahn. Die prähistorische Fluchtmasse interpretiert in ihrer Angst vor der Bedrohung durch ihren Verfolger das oder die der Flucht zum Opfer fallenden Mitglieder ihres Fluchtkollektivs als symbolische Opfer, die dem Rest der Fluchtmenge zur Rettung verholfen haben.²⁶⁰ In einer diese Ursituation wiederbelebenden Krisensituation gerät die Gemeinschaft durch die steigenden Spannungen erneut unter Druck und rekonstruiert sich eine Bedrohungssituation durch einen äußeren Feind, dem einzelne Individuen geopfert werden müssen.

Girard macht verschiedene stereotype Merkmale aus, die Sündenböcke unabhängig von jedem historischen und geographischen Kontext aufweisen: Es werden ihnen stets Verbrechen zur Last gelegt, welche die Fundamente der kulturellen, sozialen und religiösen Ordnung angreifen: Inzest, Kindsmord, Vatermord, Blasphemie.²⁶¹ Girard bezeichnet sie als *entdifferenzierende Verbrechen*, die das zuvor auf Differenzen beruhende System und die geltenden Hierarchien außer Kraft setzen: „C'est pour rapporter aux victimes l'indifférenciation de la crise qu'on les accuse de crimes, indifférenciateurs.“²⁶² Weiterhin gibt es für die Sündenböcke auch universelle Auswahlkriterien, zu denen extreme äußerliche Auffälligkeiten ebenso gehören wie soziale Anomalität.²⁶³ Physische und moralische **Monstrosität** werden dabei in eine mythische Kausalitätsbeziehung gebracht.²⁶⁴

Texte, in denen die vermeintlichen Gewalttaten der Sündenböcke aus der Perspektive der Menge beschrieben werden, bezeichnet

258 Girard: *Le Bouc émissaire*, S. 61.

259 Ebd., S. 61.

260 Friedrich: „Zivilisationstraum Menschenopfer“, S. 7 f.

261 Girard: *Le Bouc émissaire*, S. 29.

262 Ebd., S. 34.

263 Ebd., S. 30 f.

264 Ebd., S. 29.

Girard als *textes de persécution* (dt. ‚Verfolgungstexte‘). Um einen solchen handelt es sich etwa im Falle der mittelalterlichen Verserzählung *Le Jugement du Roi de Navarre* von Guillaume de Machaut, der für den Ausbruch der Pest die Juden verantwortlich macht, die sie durch Brunnenvergiftungen hervorgerufen hätten.²⁶⁵ Mythen gehören Girard zufolge in die Kategorie der Verfolgungstexte, da auch sie aus der Perspektive der Täter (d.h. der Menge) von einer kollektiven Gewalttat an einem als allein schuldig deklarierten Opfer erzählen. Ein solcher mythischer Sündenbock ist zum Beispiel Ödipus, dem in einer Zeit der Krise – es wütet die Pest in Theben, ein Ungeheuer (die Sphinx) treibt Horden von Menschen in den Tod, die Beziehungen zwischen den Menschen haben sich derart verschlechtert, dass man über eine Lappalie wie die, wer als erster einen Engpass überqueren darf, in Streit gerät und zur Waffe greift – entdifferenzierende Verbrechen wie Vätermord und Inzest mit der Mutter zur Last gelegt werden. Indem Ödipus die Schuld ganz auf sich nimmt, bzw. von der Menge dazu gezwungen wird, wäscht er die Gesellschaft Thebens von dem mythischen Fluch rein, hinter dem sich in Wahrheit der *Absolutismus der Wirklichkeit* verbirgt, der teils als Naturkatastrophe über die Gemeinschaft hereingebrochen und teils von ihrer eigenen Gewalttätigkeit selbst verursacht worden war.²⁶⁶ Girard zufolge verschleiern mythische Erzählungen die mimetische Kollektivgewalt und verschieben sie auf einen Einzelnen: den Sündenbock.²⁶⁷

Es liegt also nahe, dass die mythischen *Verfolgungstexte* in Krisenzeiten entstanden sein müssen und eine Verarbeitung der Krise dar-

265 Ebd., S. 18. Cf. „Guillaume de Machaut“, wikipedia.fr, URL: https://fr.wikipedia.org/wiki/Guillaume_de_Machaut (Abruf 26. 02. 2017).

266 Girard: *La violence et le sacré* [1972], S. 105-134 (Kap. III, „Cedipe et la victime émissaire“).

267 Ders.: *Le Bouc émissaire*, S. 100: „Il faut supposer une manipulation du mythe au détriment moral d'un seul dieu car au bénéfice de tous les autres. La volonté de blanchir les meurtriers originels se trahit [...] à plusieurs indices“. Girard analysiert hier einen skandinavischen Mythos, der wie zahlreiche andere Mythen vom gewaltsamen Tod eines Gottes (hier Baldr) erzählt, wobei die Mitschuld der anderen Götter an der Gewalttat durch die einmütige Beschuldigung des Tricksters Loki verschleiert wird (ebd., S. 97-99).

stellen. Die **griechische Tragödie**, die in der Übergangszeit von der archaischen zur „modernen“ (Polis-)Ordnung entstanden ist,²⁶⁸ ist für Girard Ausdruck einer solchen religiösen Krise. Im Zentrum der Tragödienhandlung steht in der Regel eine mythische Geschichte, in der sich die Opferkrise mit der für sie typischen Auslöschung der Unterschiede und ihrer gesteigerten zwischenmenschlichen Gewalt spiegelt.²⁶⁹ Das persönliche Drama des tragischen Helden ist nur die Spitze des Eisbergs. In der Tragödie steht vielmehr das Schicksal der gesamten Gemeinschaft auf dem Spiel. So wie das Opferritual eine soziale Handlung ist, betreffen auch die Konsequenzen seiner Entartung nicht nur eine individuelle Figur, sondern ein ganzes Kollektiv.²⁷⁰ Im Zuge des tragischen Konflikts können – wie im Fall des wahnsinnigen Herakles – Mord und Opferung oft nicht mehr klar voneinander unterschieden werden. Das Opferritual ist unrein geworden, d.h. es wird von nicht-ritueller Gewalt unterminiert, so dass es seine friedentiftende Wirkung verliert. Die Beziehungen zwischen den Protagonisten der Tragödie verschlechtern sich, die gewaltsame Reziprozität greift mehr und mehr um sich. Die Opferkrise ist in vollem Gange und zerstört nicht nur die religiöse, sondern zugleich auch die auf ihr gründende kulturelle und soziale Ordnung.²⁷¹

Als wesentliches Kennzeichen der literarischen Gattung der Tragödie nennt Girard die **Opposition symmetrischer Elemente**.²⁷² Die Welt der Tragödie zeichnet sich durch eine Vermehrung der Symmetrien aus. Die Gewalt, die rituell nicht mehr kanalisiert werden kann, löscht nach und nach alle Unterschiede zwischen den Fi-

268 Girard: *La violence et le sacré* [1972], S. 68. Cf. Girshausen: *Ursprungszeiten des Theaters*, S. 367: Die Entstehung der Tragödie fällt in die Zeit zwischen dem 6. und 4. Jh. v. Chr. Unter dem Kulturreformer Peisistratos werden die athenischen Dionysos-Feiern Teil des städtischen (Theater-)Lebens – wohl auch mit dem Hintergedanken, die Randkulte der Gesellschaft in die griechische Polis zu integrieren (cf. ebd., S. 216 f. und S. 304). Unter Kleisthenes werden die dionysischen Tragödienfeiern zum Fest der neu geordneten Polis, zum symbolischen Ausdruck der reformierten Sozialordnung (ebd., S. 343).

269 Girard: *La violence et le sacré* [1972], S. 86 und S. 101.

270 Ebd., S. 68.

271 Ebd., S. 190 f.

272 Ebd., S. 71.

guren aus.²⁷³ Eine Situation der *internen Mediation* entsteht, in der die mimetisch begehrenden Protagonisten zu immer gewaltsameren Mitteln greifen, um sich von ihren Gegnern zu differenzieren.²⁷⁴ Doch die Rivalität führt nur zu einer Intensivierung der mimetischen Gewalt und zu einer Vervielfachung der Spiegeleffekte:

Quand les différences se mettent à osciller, plus rien n'est stable dans l'ordre culturel, toutes les positions ne cessent de s'échanger. Entre les antagonistes tragiques, donc, la différence ne disparaît jamais ; elle ne fait que s'inverser. [...] Les deux antagonistes n'occupent jamais les mêmes positions en même temps, [...] mais ils occupent ces mêmes positions successivement. Plus le rythme des représailles s'accélère, [...] plus les coups se précipitent, plus il devient clair qu'il n'y a pas la moindre différence entre ceux qui se les portent, successivement.²⁷⁵

„Alternance tragique“²⁷⁶ nennt Girard diese Art der sukzessiven Reziprozität, die die Tragödienhandlung strukturiert.²⁷⁷ Ein häufiges Motiv der griechischen Tragödien sind daher auch verfeindete Brüderpaare, etwa Eteokles und Polyneikes.²⁷⁸ Die Institution des Königs und auch scheinbar fest verankerte Hierarchien wie die von Vater und Sohn werden im Zuge des tragischen Konflikts ins Wanken gebracht.²⁷⁹

273 Ebd., S. 75.

274 Ebd., S. 229 f. Girard verwendet hierfür den aus der Psychiatrie bekannten Begriff der *Zyklothymie*, löst ihn jedoch aus der Individualpsychologie: „Toute cyclothymie individuelle n'est jamais qu'une moitié d'un rapport à l'autre qui est celui de la différence oscillante.“ (Ebd., S. 229.)

275 Ebd., S. 233.

276 Ebd., S. 226.

277 Für Girard ist die literarische Gattung der Tragödie eine verbale Fortsetzung des physischen Kampfes; ihre Helden kämpfen in erster Linie nicht mit Waffengewalt, sondern tragen in Dialogen Wortgefechte aus (ebd., S. 72).

278 Ebd., S. 71 f.: Zwischen den Brüdern, die eigentlich im Wechsel über Theben herrschen sollten, zeichnet sich in Euripides' Tragödie *Die Phönikierinnen* eine fast schon unheimliche Symmetrie ihres Begehrens und ihrer Handlungen ab, die auch ihren für beide tödlich ausgehenden Zweikampf umfasst. Wenn sich Kreon nach ihrem Tod als provisorischer König Thebens für die Bestattung von Eteokles und gegen die von Polyneikes entscheidet, so handelt es sich dabei um einen arbiträr herbeigeführten Akt der Unterscheidung zur Überwindung der Krise.

279 Ebd., S. 75 und S. 77.

Ein geradezu prototypisches Beispiel hierfür ist **Euripides' Tragödie *Die Bakchen***, der Girard in *La violence et le sacré* ein ganzes Kapitel widmet.²⁸⁰ Im Zentrum der Tragödie steht Dionysos, Namensgeber der Tragödienspiele in Athen, der hier als Gott des Lynchmordes dargestellt wird.²⁸¹ Das Sündenbockopfer ist Pentheus, König von Theben, der mit Dionysos rivalisiert, ihn nicht als Gottheit anerkennen mag und seinen Kult von Theben fernhalten will. Mit seinem in mimetischem Begehren wurzelnden Verhalten trägt Pentheus jedoch selbst ungewollt dazu bei, dass sich der dionysische Kult in seiner unkontrollierten Form immer weiter ausbreitet. In einer orgiastischen Bacchanalien-Feier fällt Pentheus den rasend gewordenen Frauen, die er aus der Stadt getrieben hat, zum Opfer und wird von seiner eigenen Mutter im Wahn getötet.

Die Feier der Bacchantinnen ist ein Fest mit schlechtem Ausgang:

La fête a perdu tous ses caractères rituels et elle tourne mal en ce sens qu'elle retourne à ses origines violentes ; au lieu de tenir la violence en échec, elle amorce un nouveau cycle de vengeance.²⁸²

Auch das Fest hat Girards Ansicht nach wie der Opferritus eine soziale Funktion, die darin besteht, für einen vorher klar umrissenen Zeitraum Tabus und Regeln zu brechen und Verbote zu überschreiten, um auf diese Weise einen Ursprungsmoment zu erzeugen, der die Differenzen auslöscht und das Chaos vor der Errichtung der kulturellen Ordnung feiert.²⁸³ Sinn und Zweck des Festes ist es nämlich, den Übergang von der Opferkrise zu ihrer Lösung darzustellen. Man vergewissert sich der Stabilität der eigenen Ordnung, indem man sie kurzzeitig außer Kraft setzt.²⁸⁴ Wenn ein solches Fest, das im Grunde nichts anderes ist als eine rituelle Gedenkfeier an den Ursprung einer Gemeinschaft, wie im Falle der *Bakchen* nun seinen

280 Girard: *La violence et le sacré* [1972], S. 179-212. Das Kapitel trägt den Namen „Dionysos“.

281 Ebd., S. 200.

282 Ebd., S. 188.

283 Ebd., S. 180.

284 Ebd., S. 181.

rituellen Charakter verliert und, anstatt die Bändigung der Gewalt und die Eintracht der Gemeinschaft zu feiern, einen neuen Rachezyklus begründet und die Gemeinschaft auseinanderbrechen lässt, so liegt der Verdacht einer Opferkultkrise nahe. Tatsächlich lassen sich in den *Bakchen* zahlreiche Symptome ausmachen, die darauf hindeuten, dass sich Theben in einer Krise befindet: Es entsteht große Unruhe durch das Eindringen eines zunächst friedlichen fremden Kultes, der die Gemeinschaft Thebens entzweit und Differenzen – etwa die Hierarchie zwischen Vater und Sohn, König und Untertan oder den Unterschied zwischen Mann und Frau, Mensch und Tier, Gott und Mensch – auflöst.²⁸⁵ Die Krise erreicht ihren Höhepunkt in einem kollektiven Übergriff auf Pentheus. Doch auch dieses Blutopfer reicht nicht aus, eine gründende Einmütigkeit herzustellen. Denn es handelt sich um ein pervertiertes Opfer: Die Mutter tötet den Sohn; Thebanerinnen lynchen einen Thebaner. Anstelle eines außenstehenden Substituts wird ein Familienmitglied und zentrales Glied der Gemeinschaft geopfert. Und so lässt sich der Konflikt nicht anders lösen als durch das Erscheinen eines Gottes, Dionysos, der die Vertreibung der gesamten Königsfamilie verlangt, um durch diesen Ausschluss einer Minderheit, die durch den Mord an Pentheus zur Blutrache geneigt sein könnte, zumindest vorläufig die Ordnung in Theben wiederherzustellen.²⁸⁶

Euripides zeigt in dieser Tragödie, in der das Fest zu seinen gewaltsamen Ursprüngen zurückkehrt, die konfliktreiche Symmetrie hinter dem Mythos auf.²⁸⁷ Die Gewalt, die in den *Bakchen* dargestellt wird, wird als eine reziproke Gewalt entlarvt, die von den

285 Ebd., S. 191 f. Cf. Euripides: *Bakchen*, übers. v. Kurt Steinmann, Frankfurt am Main und Leipzig: Insel Taschenbuch 1999, S. 67 f. (Viertes Epeisodion), bes. v. 917 („Du gleichst einer der Kadmostöchter bis aufs Haar.“) sowie v. 915 („in Weibertracht, im Gewand einer rasenden Bakche“) für Pentheus' Verwandlung in eine Frau; bes. v. 920-924 („Du scheinst als Stier vor mir herzuschreiten, und deinem Haupt, so dünkt's mich, sind Hörner angewachsen. Warst du eigentlich immer schon ein Tier? Jetzt jedenfalls bis du ein Stier.“) für Pentheus' Verwandlung in ein Tier; bes. v. 945 f. („Könnte ich wohl die Schluchten des Kithairons samt allen Bakchen auf meinen Schultern tragen?“) für Pentheus' Einbildung, die Kräfte eines Gottes oder Halbgottes zu besitzen.

286 Girard: *La violence et le sacré* [1972], S. 196.

287 Ebd., S. 191.

Menschen selbst ausgeht. So spricht Dionysos am Ende der Tragödie die Worte: „Ich, ein Gott, habe von euch Gewalt erfahren.“²⁸⁸ Girard gesteht der griechischen Tragödie zumindest teilweise zu, den Opfermechanismus ein Stück weit offenzulegen, indem sie dem aufmerksamen Zuschauer oder Leser die sich als mythische Differenzentarnenden Symmetrien als Symptome der von den Menschen selbst herbeigeführten Opferkrise vor Augen führt.²⁸⁹ In den *Bakchen*, in denen ein Mensch, Pentheus, mit einem Tier verwechselt und geopfert wird, scheint durch, dass das Tieropfer ein bloßes Substitut für die Gewalt der Menschen ist:

Das im Theater dargestellte Opferritual betrifft den Menschen, der in ihr an Stelle des Opfertiers fällt. So reißt der Tragiker das Geheimnis des Opfers aus seiner theologischen Verhüllung heraus.²⁹⁰

Die Tragödie übt Kritik am Schicksal, „das sich die Menschen antun, indem sie dem Verhängniszusammenhang der Welt zu entsprechen und ihn bedingungslos zu reproduzieren suchen.“²⁹¹ Denn die Ironie des Schicksals spiegelt in der Tragödie das Verhängnis der Gewalt wider: „Le destin, toujours ironique [...] ne fait qu'un avec la violence“.²⁹² Herakles tötet Lycos, um seine Familie zu schützen, gerät gerade dadurch aber in einen Bluttausch, dem seine Familie zum Opfer fällt. Pentheus will den dionysischen Kult gewaltsam aus der Stadt entfernen, nur um sich wenig später selbst in Frauenkleider zu werfen und einer Kultfeier beobachtend beizuwohnen, im Zuge derer er mit einem Opfertier verwechselt wird. Und Ödipus fahndet nach dem Mörder des thebanischen Königs Laios, ohne zu wissen, dass er ihn selbst getötet hat.

Drei Fragen, die in der Analyse des dramatischen Werks von Mouawad und Py wichtig werden, schließen sich hier an:

²⁸⁸ Euripides: *Bakchen*, S. 90 (v. 1348).

²⁸⁹ Girard: *La violence et le sacré* [1972], S. 113. Auf S. 129 spricht er von einer „déconstruction partielle du mythe“ durch die Tragödie.

²⁹⁰ Girshausen: *Ursprungszeiten des Theaters*, S. 404.

²⁹¹ Ebd., S. 405.

²⁹² Girard: *La violence et le sacré* [1972], S. 75.

1. Lassen sich die Dramentexte als eine Enthüllung des Gewaltmechanismus lesen, die Girard mit Einschränkungen der griechischen Tragödie, voll und ganz aber nur den neutestamentlichen Texten zuerkennt? Wie ist es mit der Meta-Ebene der Dramentexte beschaffen? Gibt es eine zweite oder dritte Ebene der Mimesis, auf der das Prinzip der Nachahmung und seine Bedeutung für das Verhalten der Menschen reflektiert wird?²⁹³
2. Sehen die Autoren unsere Gesellschaft in einer Krise? Spiegeln die zeitgenössischen Dramentexte also eine moderne Form der Opferkrise wider? Was sind ihre Symptome? Lassen sich Symmetrien im Verhalten konkurrierender Figuren ausmachen?

²⁹³ In diesem Zusammenhang ist auf Karin Peters' kontrastive Zusammenführung der Opfertheorien von Hubert/Mauss und Girard hinzuweisen, die die Autorin in *Der gespenstische Souverän* unternimmt, um den Aspekt der Theatralität der Opferrituale hervorzuheben. So geht sie mit Girard „von der sozialen Wirkmacht ritueller Performanz aus und erklärt [...] diese mit Hubert und Mauss als Theatralität mit einer spezifischen rituellen Pragmatik“ (Karin Peters: *Der gespenstische Souverän – Opfer und Autorschaft im 20. Jahrhundert*, München: Wilhelm Fink Verlag 2013, S. 111); denn der „Inszenierungscharakter des Rituals [den Girard zwar durchaus erwähnt, jedoch nicht ausführlich weiter erläutert] wird bei ihnen mehrfach hervorgehoben und so zum zentralen Merkmal sakrifizieller sozialer Symbolpraxis“ (ebd., S. 104). Ihr Fazit:

„Obwohl also Girard mythische oder fiktionale Quellen heranzieht, schlussfolgert er aus ihnen Aussagen über eine universale *reale Größe*, nämlich kulturelle und soziale Prozesse von Vergemeinschaftung. In einer gespiegelten Bewegung wenden sich Mauss und Hubert Riten statt Texten zu, entwerfen aber die Opferhandlung ihrerseits universalisierend als eine *theatralisierende Größe* mit signifikanten ‚Fiktionsmomenten‘ – der *mise en scène* einer szenischen Darstellung, der Rollenidentität von am Ritual beteiligten Akteuren und nicht zuletzt der Abgeschlossenheit einer dramatischen Handlung, die sich von der *entrée* bis zur *sortie* als kohärente *pièce* präsentiert“ (ebd., S. 102, Hervorhebung im Original).

Peters geht in ihrer Untersuchung von der besonderen Bedeutung der Theatralität des Opfers aus, um vor diesem Hintergrund die Pragmatik der sakrifiziellen Zeugenschaft in den Mittelpunkt zu rücken und in den Texten Valéry's, Batailles und Bioy Casares' literarische Konterdiskurse zu traditionellen Diskursen über das Opfer aufzuzeigen. Einen solchen Konterdiskurs bildet für sie insbesondere das „sacrificium auctoris“, das man mit dem Thema des Selbstopfers auch in den Theaterstücken Mouawads und Pys vorfindet; so etwa das theatralische Selbstopfer des Autors Axel in *Les Vainqueurs*, das im Kontext des Orpheus-Mythems durch das Selbstopfer Ferrares, seines Zeichens eine Geste sublimierter Theatralität, seine triumphierende Fortsetzung findet (cf. 4.4.1).

3. Welchen Stellenwert hat der Mythos im dramatischen Werk der beiden Gegenwartsautoren, deren Texte eher in der Tradition des (Komisches und Alltägliches zur Darstellung bringenden) niederen Stils anzusiedeln sind als in der des Erhabenen, in der Auerbach die Tragödie verortet?²⁹⁴ Olivier Py problematisiert die Frage, ob die Tragödie heute noch zeitgemäß ist, sogar auf explizite und selbstreflexive Weise in seinen Stücken. Haben wir es in den teils sehr karnevalesken Stücken Pys also mit einer Entwertung des Mythos als Stoff nicht mehr des erhabenen, sondern des niederen Stils zu tun? Oder kann der Mythos in der Form, in der er in den Stücken der Gegenwartsautoren präsentiert wird, die das Moment der Selbstreflexivität betonen, im Gegenteil sogar mehr zur Entlarvung der Gewalt beitragen als dies Girards Ansicht nach in den Tragödien der Antike möglich war? In jedem Fall wird deutlich werden, dass die Autoren die Form, in der sie die mythischen Stoffe in ihre Stücke integrieren, an den heutigen Erfahrungshorizont anpassen.²⁹⁵ Und auch wenn unsere Wirklichkeitserfahrung als „postheroisch“ zu bezeichnen ist²⁹⁶ und somit nicht mehr dem Weltbild der Tragödie entspricht, so ist doch die Bedrohung durch Gewalt Teil der alltäglichen Wirklichkeitserfahrung in unserer globalisierten und medial vernetzten Welt.

²⁹⁴ Auerbach: *Mimesis*, S. 25 f. („Die Narbe des Odysseus“).

²⁹⁵ In diesem Kontext gewinnt die Episierung, die von Hans-Thies Lehmann als eine der Tendenzen postdramatischer Texte bezeichnet wird (cf. 2.7.2) und die sich im Werk von Mouawad und Py nachweisen lässt, eine den im Raum des Alltäglichen präsentierten mythischen Stoff aufwertende Bedeutung: Wie im Epos von Homer, das von der sich später durchsetzenden Stiltrennungsregel noch gänzlich unbeeinflusst ist, wie es Auerbach am Beispiel der Episode von Odysseus' Narbe veranschaulicht, in der „die friedlich ausgemalte häusliche Szene der Fußwaschung in die große, bedeutende, erhabene Handlung der Heimkehr eingewoben ist“ (ebd., S. 25), gehen die beiden stilistischen Grundtypen in den Theatertexten der Gegenwartsautoren eine mitunter spannungsreiche Verbindung ein.

²⁹⁶ Herfried Münkler: *Kriegssplitter – Die Evolution der Gewalt im 20. und 21. Jahrhundert*, Berlin: Rowohlt 2015, S. 169 f. und S. 185 f.

2.5 Terror und Spiel – die Stellung des Mythischen in einer Welt der Simulakren: Jean Baudrillards semiotische Gesellschaftstheorie

2.5.1 Hyperrealität in einer entdifferenzierten Gesellschaft

Jean Baudrillards semiotische Kulturtheorie halte ich für besonders geeignet, um der später für die Analyse der zeitgenössischen Theater-
texte zentralen Frage nachzugehen, welches konkrete Erscheinungsbild die Krise der Entdifferenzierung in unserer heutigen Gesellschaft angenommen hat und welche genauen Ursachen für sie auszumachen sind. Jean Baudrillard beschreibt in *L'Echange symbolique et la mort* und in *Le Pacte de lucidité ou l'intelligence du mal* die Welt, in der wir heute leben, als eine **hyperreale Welt**, in der Original und Kopie,²⁹⁷ Realität und Künstlichkeit ununterscheidbar geworden sind:²⁹⁸

Im (post)modernen Zeitalter grenzenloser technischer Reproduzierbarkeit, im Zeitalter der Entdeckung des genetischen Codes, [...] unbegrenzter medialer Repräsentation und digitaler Informationsverarbeitung verlieren für Baudrillard sämtliche [...] kulturelle Deutungs- und Orientierungssysteme ihre Legitimation. Aus dem in der (Post-)Moderne universal gewordenen medialen und digitalen Raum verschwinden alle Inhalte, Identitäten und Präsenzen, die Welt mündet in einen [...] hyperrealen Zustand universeller Simulation.²⁹⁹

Eine hyperreale Gesellschaft zeichnet sich für Baudrillard dadurch aus, dass in ihr die Inhalte, also die Signifikate, verschwinden. Die Kommunikation und das Selbstverständnis der Gesellschaft verändern sich, da sich das Zeichen, so wie es Ferdinand de Saussure

297 Jean Baudrillard: *Le Pacte de lucidité ou l'intelligence du mal*, Paris: Galilée 2004, S. 58.

298 Ders.: *L'Echange symbolique et la mort*, S. 119: „L'artifice est au cœur de la réalité. [...] La réalité elle-même [...] s'est confondue avec sa propre image“.

299 Wiechens: *Bataille zur Einführung*, S. 112 f.

beschrieben hat, auflöst und nur der Signifikant übrig bleibt.³⁰⁰ Gleichzeitig verändert sich dieser Signifikant ständig, reproduziert sich ununterbrochen selbst.³⁰¹ Unsere Gesellschaft hat das Zeitalter der Produktion verlassen und ist in das der Reproduktion eingetreten.³⁰² Die immer enger miteinander vernetzten Bereiche der Gesellschaft gehen zu einer strukturalen Form über, in der das Prinzip der Simulation das frühere Repräsentationsmodell aufgelöst hat:

L'hyperréel [...] est au-delà de la représentation [...] parce qu'il est tout entier dans la simulation.³⁰³ Simulation, au sens où tous les signes s'échangent désormais entre eux sans s'échanger du tout contre du réel.³⁰⁴

In diesem strukturellen Kombinationsspiel verliert das Zeichen seine Stabilität. Es kommt zu einem immer schnelleren Austausch der fluktuierenden Signifikanten, der „signifiant[s] ,flottant[s]‘ [qui se sont] débarrassé[s] de tout signifié (d'une équivalence dans le réel) comme d'un frein à sa prolifération et à son jeu illimité.“³⁰⁵ Die Zirkulation der Bedeutungszuschreibungen wird immer rasanter, so dass keine echten Differenzen mehr auszumachen sind. So genannte **Simulakren** bestimmen die Lebenswelt der Menschen:

Simulakren [...] täuschen durch den Anschein, [die] Wirklichkeit selbst zu sein, das sogenannte Reale vor und generieren so eine hyperreale Welt ohne Realität. [...] [Das Reale geht] in seiner endlosen Simulation [verloren].³⁰⁶

Solche Simulakren gibt es viele in unserer zeitgenössischen Welt. In der Mode, in der Werbung, in den Massenmedien wecken sie ohne Unterlass mimetisches Begehren: „L'équivalent de la neutralisation totale des signifiés par le code, c'est l'instantanéité du verdict de

300 Baudrillard: *L'Echange symbolique et la mort*, S. 179: „Signifiés et valeurs d'usage disparaissent progressivement au seul profit du fonctionnement du code et de la valeur d'échange“.

301 Ebd., S. 116 f.

302 Ebd., S. 49.

303 Ebd., S. 117.

304 Ebd., S. 18.

305 Ebd., S. 40 f.

306 Wiechens: *Bataille zur Einführung*, S. 114.

mode, ou de chaque message publicitaire ou médiatique“.³⁰⁷ Denn sie produzieren immer neue und austauschbare Modelle, die eine Situation *interner* bzw. *doppelter Mediation* hervorrufen³⁰⁸ und das Konkurrenzdenken fördern. Die „commutabilité totale des éléments dans un ensemble fonctionnel, chacun ne prenant de sens que comme terme structurale variable selon le code“,³⁰⁹ von der Baudrillard spricht, beschreibt im Grunde das gleiche Phänomen wie Girard mit seinem Begriff der „Zyklothymie“ und der „altenance tragique“ (cf. 2.4.5): nämlich sich (über seinen Körper, seine Meinungen) immer wieder neu und für alle Welt sichtbar zu positionieren. So wie sich das Kapital reproduziert, gestalten sich auch die sozialen Beziehungen der Menschen.³¹⁰ Mit der „socialisation par le rituel, par les signes“ meint Baudrillard nichts anderes, als dass die Menschen selbst wie ein Zeichen funktionieren müssen.³¹¹ Überall um sich herum sehen sie Modelle, die ihnen suggerieren, wie sie sich verhalten sollen, um als normal betrachtet zu werden und zur Gesellschaft, zur akzeptierten Mehrheit dazuzugehören:

Tous alignés dans leur délire respectif d'identification à des modèles directeurs, à des modèles de simulation orchestrés. Tous commutables comme ces modèles eux-mêmes. C'est l'ère des individus à géométrie variable.³¹²

Auffällig ist, wie stark der **Körper** in dieser hyperrealen Gesellschaft in Szene gesetzt wird. Mode und Werbung suggerieren auf vielfältige Weise, dass und wie man ihn pflegen, ihn verschönern, ihn zur Geltung bringen soll. Die verstärkte Sorge um den eigenen Körper richtet sich dabei jedoch weniger auf den natürlichen, individuellen Körper; vielmehr geht es darum, den Körper und sein Erscheinungs-

307 Baudrillard: *L'Echange symbolique et la mort*, S. 98.

308 Baudrillard hat schon 1976 einen „échange social cybernétisé“ vorhergesehen (ebd., S. 96). Die globale Vernetzung führt seiner Ansicht nach zu einer gefährlichen Situation des Distanzverlusts: „L'interactivité nous menace de partout, partout est abolie la distance“ (ders.: *Le Pacte de lucidité ou l'intelligence du mal*, S. 63).

309 Ders.: *L'Echange symbolique et la mort*, S. 126.

310 Ebd., S. 57.

311 Ebd., S. 24 f.

312 Ebd., S. 126.

bild zu manipulieren.³¹³ Durch die für die Simulationsgesellschaft charakteristischen Vorgehensweisen des „truquage“ und des „montage“³¹⁴ wird auch der Körper zu einem hyperrealen Objekt.³¹⁵ In einer übersexualisierten Gesellschaft ist der Körper, wie auch die Sexualität, zu einem bloßen Signifikanten ohne Differenzierungskraft geworden,³¹⁶ für den das Mannequin mit seiner sexuellen Unbestimmtheit abbildhaft steht: „un corps totalement fonctionnalisé sous la loi de la valeur, [...] comme lieu de production de la valeur/signé“.³¹⁷ Auch der zwangsläufig bevorstehende Tod soll dem manipulierten Körper nicht mehr anzusehen sein. In der hyperrealen Welt herrscht eine Kultur der Hygiene, die Tod und Krankheit verdrängen will³¹⁸ und aus dem Körper eine Biomachine macht, indem sie seinen natürlichen Alterungsprozess aufschiebt und tabuisiert.³¹⁹ Die Biomedizin, die alle Erscheinungen des Körpers rational erklären will und alle Differenzen auf bloße Variationen der DNS reduziert, ist im übertragenen Sinne das Ideal der hyperrealen Gesellschaft: „l'idéal d'un ordre social régi par une sorte de code génétique“.³²⁰

Um die Funktionsweise der hyperrealen Gesellschaft zu beschreiben, greift Baudrillard McLuhans Unterscheidung von *cool* und *hot* auf: „Tant qu'il reste de l'affect et du référentiel, on est dans le hot. Tant qu'il reste du ‚message‘ on est dans le hot. Quand le medium devient message, on entre dans l'ère cool.“³²¹ Die hyperreale Gesellschaft ist eine ‚kalte‘ Gesellschaft, in der das Medium selbst die Botschaft ist. Am Beispiel der Massenmedien, deren Kommunikation

313 Baudrillard: *L'Echange symbolique et la mort*, S. 173.

314 Ebd., S. 119.

315 Ebd., S. 157: „l'organiser en un matériel structural d'échange/signé, à l'égal de la sphère des objets“.

316 Ebd., S. 155: „Le sexe se perd comme différence, mais se généralise comme référence (comme simulation)“.

317 Ebd., S. 177. In diesem strukturalen Spiel der Sexualität ist der zum Fetisch gewordene Phallus ein „équivalent général“ (ebd., S. 165).

318 Ebd., S. 274 und S. 279.

319 Ebd., S. 271.

320 Ebd., S. 92.

321 Ebd., S. 41.

sich einseitig vollzieht, lässt sich das gut vorführen: „La réponse est induite par la question, elle est design-ée d’avance.“³²² Die Funktion der Botschaft ist nicht mehr die zu informieren, sondern zu testen und zu sondieren, ja letzten Endes zu kontrollieren.³²³ Baudrillard kommt hier einer Form der Gewaltausübung auf die Spur, die Žižek als systemisch oder objektiv bezeichnen würde:

Le système fait régner partout sa stratégie de pouvoir, celle du don sans contre-don [...]. Le même rapport social s’institue dans les media et la consommation, où [...] il n’y a pas de réponse, de contre-don possible à la délivrance unilatérale des messages.³²⁴

Diese Art der Gewalt schließt das Symbolische zugunsten des rein Ökonomischen aus, indem sie einen wahren Austausch, eine Gegengabe, verhindert. Außerdem kennzeichnet sie das Streben nach Kalkulierbarkeit, Programmierbarkeit und Vorhersehbarkeit.³²⁵

In *Le pacte de lucidité* führt Baudrillard einen weiteren Begriff ein, der denjenigen der *Hyperrealität* um genau diese nach absoluter Kontrolle strebende Komponente erweitert: die so genannte **Réalité Intégrale** (‘Integrale Realität’), definiert als

perpétration sur le monde d’un projet opérationnel sans limites : que tout devienne réel, [...] visible et transparent, que tout soit ‘libéré’, que tout s’accomplisse et que tout ait un sens (or le propre du sens est que tout n’en a pas).³²⁶

Die Wirklichkeit dieser Welt bemisst sich nach ihrer technischen Möglichkeit: „réaliser le monde, [c’est] de faire qu’il devienne techniquement, intégralement réel.“³²⁷ Doch genauso wenig, wie alles einen Sinn haben kann, lassen sich alle Möglichkeiten zugleich realisieren. Daher ist die *Integrale Realität* eine phantastische, eine künstliche Welt, „un monde construit de toutes pièces, pour lequel nous

322 Ebd., S. 98: Auch die mythische Rede gibt die Antwort vor, ohne Fragen zuzulassen (cf. Jolles).

323 Ebd., S. 100.

324 Ebd., S. 77.

325 Ebd., S. 22.

326 Ders.: *Le Pacte de lucidité ou l’intelligence du mal*, S. 11.

327 Ebd., S. 11.

n'aurons de comptes à rendre à personne“.³²⁸ Hierin besteht die Falle eines solchen Strebens nach totaler Objektivität:³²⁹ das unmerkliche Ableiten in die Virtualität:

Devant l'impuissance de la réalité à **combl**er le vide qui nous **sépare du monde**, et de l'énigme insoluble qu'il nous propose, il a fallu passer à un stade ultérieur, celui du Virtuel, de la **Réalité Virtuelle**, le stade suprême de la simulation, celui d'une solution finale par volatilisation de la substance du monde dans un champ immatériel et dans une stratégie du calcul.³³⁰

Die gleiche Sehnsucht wohnt dem mythischen Denken inne: die Sehnsucht danach, die Leere zu füllen, der wir angesichts unseres Unverständnisses gegenüber dem *Absolutismus der Wirklichkeit* gegenüberstehen.³³¹ In dem Wunsch, einen letzten Grund für die unerklärlichen Phänomene zu finden und die Welt in einer rationalen Ordnung zu verankern, entspringt der unverbrüchliche Glaube an eine scheinbar objektive Wirklichkeit.³³² Doch diese ist nur eine Illusion. Vielmehr geht die Realität gerade durch den Versuch ihrer integralen Reproduktion immer weiter verloren:

Saturation du monde, saturation technique de la vie, excès de possibilités, d'actualisation des besoins et des désirs. [...] La production de la réalité est devenue automatique. Le réel est asphyxié par sa propre accumulation.³³³

Das **Prinzip der Akkumulation** begünstigt mit der Entstehung einer virtuellen Welt, in der alles möglich ist, ein ungezügelt mimetisches Streben nach immer neuen begehrten Objekten. Baudrillard nennt diese Welt der Übersättigung, in der es keine Rätsel und Wunder mehr geben darf, obszön.³³⁴ Anstelle von Transzendenz ist sie

328 Baudrillard: *Le Pacte de lucidité ou l'intelligence du mal*, S. 26.

329 Baudrillard nennt sie „hyperobjectivité“ (ebd., S. 34).

330 Ebd., S. 35. Hervorhebung von mir.

331 René Girard gebraucht hierfür in den Begriff „désir métaphysique“ (Girard: *Mensonge romantique et vérité romanesque*, S. 89).

332 Baudrillard: *Le Pacte de lucidité ou l'intelligence du mal*, S. 39.

333 Ebd., S. 13.

334 Ebd., S. 59.

erfüllt von Transparenz, von einer „visibilité intégrale, où tout est donné à voir“.³³⁵

Da die Strategie universeller Simulation zu einer vollständigen Derealisation führt, verschwindet folgerichtig auch jede Möglichkeit zu einer Unterscheidung zwischen verborgenen Tiefenstrukturen und manifesten Oberflächenphänomenen [...]. Genau diesen Zustand absoluter, hyperrealer Transparenz bezeichnet Baudrillard als obszön.³³⁶

Diese Form der **Obszönität** soll – in Verbindung mit Girards Ausführungen zur theatralischen Komponente sadomasochistischer Verhaltensweisen – im Werk von Py und Mouawad untersucht werden, ebenso wie die Art und Weise, in der die Autoren die beschriebene hyperreale Krisengesellschaft in ihren Texten zur Gestaltung bringen.

2.5.2 Die gewaltsame Rückkehr des Symbolischen: der Terrorismus und die Sehnsucht nach dem absoluten Ereignis

Baudrillard sieht die Ursachen für die heutigen Ausprägungen von Gewalt, deren extremste, aber keineswegs einzige Form für ihn wie für Girard der Terrorismus ist, in der hyperrealen Gesellschaftsform, da diese – so geht es aus seinen Texten hervor –

- a) durch die rasch zirkulierenden virtuellen Simulakren mimetisches Begehren (cf. Girard) fördert,
- b) eine Sehnsucht nach dem Symbolischen weckt, das in der *Integralen Wirklichkeit* keinen Platz mehr hat,
- c) durch ihre integrale Machtstruktur *objektive Gewalt* (cf. Žižek) ausübt, durch die sie von ihr ausgeschlossene und daher gegen sie rebellierende Kräfte auf den Plan ruft.

³³⁵ Ebd., S. 79.

³³⁶ Wiechens: *Bataille zur Einführung*, S. 114 f.

Integraler Wirklichkeit wohnt Baudrillard zufolge ein repressives Element inne. Sie beruht auf Ausschluss (nach außen) und Entdifferenzierung (im Innern): „C’est notre concept indifférencié de l’Homme qui fait surgir la discrimination.“³³⁷ Am Beispiel unseres Umgangs mit Krankheit, Altern und Tod führt Baudrillard seinen Lesern den schleichenden Prozess der virtuellen Gleichmachung und ihrer gewaltsamen Implikationen vor Augen. Die Hyperrealität grenzt den gewaltsamen Tod aus ihrer Wahrnehmung aus. Der Tod existiert in ihr nur noch als „natürlicher Tod“, als eine rational erklärbare Folge der langsamen Zersetzung des rein biomedizinisch betrachteten Körpers,³³⁸ den es so lange wie möglich zu erhalten gilt. Doch auch dieser „natürliche Tod“ wird an den Rand des Bewusstseins der hyperrealen Gesellschaft gedrängt und so lange ignoriert, wie er noch aufgeschoben werden kann: Baudrillard nennt ihn „la mort différée“, den **aufgeschobenen Tod**, der sich fundamental vom gewaltsamen und unmittelbaren Tod, wie er sich etwa im Opfer vollzieht, unterscheidet.³³⁹ In den (Opfer-)Gesellschaften früherer Zeiten war der Tod als soziales Phänomen im öffentlichen Leben der Menschen stets präsent: „Eux n’ont jamais ‚naturalisé‘ la mort, ils savent que la mort (comme le corps, comme l’événement naturel) est un rapport social, que sa définition est sociale.“³⁴⁰ Heute hingegen wird er durch die Segregation der Alten, Kranken und Toten mehr und mehr aus der öffentlichen Wahrnehmung verdrängt. Der Alterungsprozess wird zur gut vertuschten Privatsache, während sich gleichzeitig das virtuelle Konzept der Unsterblichkeit verbreitet.³⁴¹ Die Angst vor dem Sterben wird den Menschen dadurch jedoch nicht genommen. Vielmehr führt die Verinnerlichung des Todes, seine „intérieurisation psychologique“,³⁴² dazu, dass dem Einzelnen die Möglichkeit des symbolischen Austauschs verweigert wird, der den Mitgliedern früherer Gesellschaften zur Akzeptanz des als natürlich betrachteten

337 Baudrillard: *L’Echange symbolique et la mort*, S. 194.

338 Ebd., S. 248.

339 Ebd., S. 68 f.

340 Ebd., S. 202.

341 Ebd., S. 196 f.

342 Ebd., S. 224.

Kreislaufes von Leben und Sterben verhalf.³⁴³ In der Folge kehrt, was in der hyperrealen Gesellschaft verdrängt wird, gewaltsam ins Bewusstsein der Menschen zurück. Sei es als künstlerische Auseinandersetzung mit den im postdramatischen Theater allgegenwärtigen Themen Tod und Gewalt, die das, was aus der Lebenswirklichkeit ausgeschlossen ist, wieder sichtbar machen. Oder aber in Form des oft allzu begierig medial verfolgten gewaltsamen Ereignisses.

In der Tat wird infolge der Ausgrenzung des Todes in der hyperrealen Gesellschaft eine neue **Sehnsucht nach dem Mythischen** geweckt:

Seul dans l'espace infinitésimal du sujet individuel de la conscience la mort prend un sens irréversible. [...] Le sujet a besoin, pour son identité, d'un mythe de sa fin comme il a besoin d'un mythe d'origine.³⁴⁴

Die symbolische Bewältigung des Todes in Form von Ritualen diene als gemeinschaftlich legitimer Umgang mit dem *Absolutismus der Wirklichkeit*, mit dem der Einzelne heute allein gelassen wird. Uns bleibt nur das in die perfektionierte hyperreale Welt einbrechende gewaltsame Ereignis als Abglanz des Symbolischen und Erinnerung an ein Gemeinschaft stiftendes Opfer:

Toute la passion se réfugie alors dans la mort violente, qui seule manifeste quelque chose comme le sacrifice, c'est-à-dire comme une transmutation réelle par la volonté du groupe. [...] Pour

343 Ebd., S. 251. Türcke sieht in den religiösen Riten früherer Gesellschaften eine Art und Weise der Entlastung von einer anders schwer zu ertragenden Schuld. Das Kainsmal im Alten Testament ist in seiner Interpretation ein „Betroffenheitszeichen“, das verrät, dass sich hinter dem vorgeblichen Brudermord eine kollektive rituelle Tat (das Menschenopfer) verbirgt: „Es ist das Zeichen der Betroffenheit der Täter, das Zeichen des Todes, den sie bringen und dem sie entrinnen, das Zeichen ihrer Schuld und ihrer Verschonung, ein erstes Anzeichen für das Keimen eines spezifischen menschlichen Affekts, in dem Scham, Trauer und Erleichterung noch ungeschieden ineinanderliegen“ (Türcke: *Philosophie des Traums*, S. 66). Eben solche Betroffenheitszeichen sind die archaischen Toten- und Bestattungsrituale, deren Symbolik dem Kollektiv dabei hilft, mit ihren gemischten Gefühlen der Trauer, Erleichterung und Schuld umzugehen, nicht einmal zwangsläufig, „weil man selbst Hand angelegt, sondern weil man auf Kosten Einzelner überlebt hat“ (Friedrich: „Zivilisationstraum Menschenopfer“, S. 8).

344 Baudrillard: *L'Echange symbolique et la mort*, S. 244.

nous qui n'avons plus de rite efficace d'absorption de la mort et de son énergie de rupture, il nous reste le phantasme du sacrifice, de l'artifice violent de la mort.³⁴⁵

Die Sehnsucht nach dem symbolisch aufgeladenen Ereignis entsteht also gerade aus dem Überschuss an (Hyper-)Realität, der dazu führt, dass nichts mehr der Eventualität eines Schicksals überlassen und jedes Begehren zumindest virtuell sofort befriedigt wird.³⁴⁶ So ist das Ereignis in unserer durchorganisierten Lebenswelt die einzige Form einer symbolischen Gegen-Gabe („contre-don“),³⁴⁷ mit der der zirkuläre Selbstreproduktionszyklus für eine gewisse Zeit unterbrochen werden kann. Durch das Ereignis des tödlichen Gewaltakts entsteht nämlich eine neue Differenz:

Donner et recevoir [la mort] est un acte symbolique [...] qui ôte à la mort toute la négativité indifférente qu'elle a pour nous dans l'ordre ‚naturel‘ du capital.³⁴⁸

Daher üben Ereignisse wie ein tödlicher Unfall, Gewaltverbrechen, Racheakte oder Geiseldramen jenseits aller Moral zugleich Faszination und Schrecken auf uns aus. Dabei ist die Faszination umso größer, je unschuldiger das Opfer, je irrationaler die Gewalt, d. h. je größer der symbolische Gehalt ist:

L'otage a un rendement symbolique cent fois supérieur à celui de la mort automobile, lui-même déjà cent fois supérieur à la mort naturelle. [...] C'est l'imminence de la mort collectivement attendue – totalement imméritée, donc totalement artificielle donc parfait du point de vue sacrificiel, et dont l'officiant, le ‚criminel‘, accepte généralement de mourir en retour, ce qui est dans la règle de l'échange symbolique.³⁴⁹

Für die hyperreale und integrale Gesellschaft stellt bereits das kleinste Ereignis eine Bedrohung dar,³⁵⁰ da es aus dem Funktionszu-

345 Baudrillard: *L'Echange symbolique et la mort*, S. 251 f.

346 Ders.: *Le Pacte de lucidité ou l'intelligence du mal*, S. 112 f.

347 Ebd., S. 146.

348 Ders.: *L'Echange symbolique et la mort*, S. 253.

349 Ebd., S. 252.

350 Ders.: *Le Pacte de lucidité ou l'intelligence du mal*, S. 99.

sammenhang des Systems ausbricht und dessen reibungslosen Ablauf stört. Es konfrontiert die hyperreale Welt auf einmal mit einer symbolischen Gegen-Gabe und setzt ihre unterschwellig wirkende Machtstruktur außer Kraft:

Le système fait régner partout sa stratégie de pouvoir, celle du don sans contre-don, qui se confond avec la mort différée. Le même rapport social s'institue dans les media et la consommation, où [...] il n'y a pas de réponse, de contre-don possible à la délivrance unilatérale des messages.³⁵¹

Subjektive Gewalt, wie sie im gewaltsamen Ereignis zu Tage tritt, wird von Baudrillard daher als **Reaktion auf ein System objektiver Gewalt** interpretiert, die nur mittels Gleichschaltung und Repression ihr Ziel der totalen Integration erreichen kann:

Mais [l'intégration totale] ne l'est qu'en apparence, car elle est toujours en proie à une désintégration secrète, à cette dissension qui travaille de l'intérieur. C'est la violence mondiale immanente au système-monde lui-même, et qui lui oppose de l'intérieur la forme symbolique la plus pure de défi.³⁵²

Jede Gewalttat ist eine Provokation für das hyperreale System, ein „défi symbolique“,³⁵³ auf das dieses wiederum mit Terror im Innern reagiert. Die dadurch verstärkte *objektive Gewalt* vollzieht sich jedoch weiterhin unter dem Deckmantel der inneren Sicherheit.³⁵⁴ Gleichwohl rufen die verstärkten repressiven Maßnahmen eine Rebellion der ausgeschlossenen, da gleichgeschalteten Kräfte hervor: „Toutes les formes niées, expulsées par ce processus [de mondialisation], et qui deviennent par là les forces du Mal, se rebellent.“³⁵⁵

Mit dem terroristischen Selbstmordattentat kehrt auf diese Weise das aus dem hyperrealen Wirklichkeitsbild ausgeschlossene Böse wieder zurück.³⁵⁶ Es ist ein **Ereignis in Reinform**, das Baudrillard in

351 Ders.: *L'Echange symbolique et la mort*, S. 77.

352 Ders.: *Le Pacte de lucidité ou l'intelligence du mal*, S. 15.

353 Ders.: *L'Echange symbolique et la mort*, S. 67.

354 Ders.: *Le Pacte de lucidité ou l'intelligence du mal*, S. 101.

355 Ebd., S. 16.

356 Ebd., S. 23: „Processus universel d'éradication du Mal. Jadis principe métaphysique ou moral, le Mal est aujourd'hui matériellement traqué jusque dans les gènes.“

Le Pacte de lucidité folgendermaßen definiert: Im Unterschied zum Unfall, der nur eine momentane und vorhersehbare Dysfunktion des Systems ist, die behoben werden kann,³⁵⁷ ist das Ereignis der Einbruch von etwas Unwahrscheinlichem, ja Unvorstellbarem.³⁵⁸ Aufgrund seiner völligen Unvorhersehbarkeit erhält es den Charakter von etwas Fatalem,³⁵⁹ das als historische Zwangsläufigkeit empfunden wird:

Il apparaît d'emblée avec une évidence totale, comme s'il était prédestiné [...]. Il mobilise l'imagination [,] il brise la continuité des choses, et, en même temps, il fait son entrée dans le réel avec une facilité stupéfiante.³⁶⁰

Im Ereignis blitzt die titelgebende ‚Intelligenz des Bösen‘ auf, die in jedem integralen System lauert und als seine Kehrseite doch einer ganz anderen Logik folgt. Denn für das reine Ereignis gibt es im Unterschied zum Unglücksfall keine objektive Erklärung:³⁶¹ „C'est une puissance originelle et pas du tout une dysfonction.“³⁶²

Baudrillard widmet dem Attentat vom 11. September 2001 einen eigenen Aufsatz, in dem er seine Gedanken über die Ursachen und Implikationen der **Gewaltform des Terrorismus** für die westliche Welt ausführt.³⁶³ Das Attentat stellt für ihn ein symbolisches Ereignis von internationaler Tragweite dar, ein „événement absolu“.³⁶⁴ Die auf den ersten Blick provokante These, dass auch wir angesichts der unerträglichen Übermacht Amerikas den Zerstörungswunsch der Terroristen teilen,³⁶⁵ lässt sich mit der Faszination des Terrors erklären, der in seiner Ereignishaftigkeit unmittelbar auf die *Integra-*

357 Baudrillard: *Le Pacte de lucidité ou l'intelligence du mal*, S. 107.

358 Ebd., S. 110.

359 Ebd., S. 110.

360 Ebd., S. 110.

361 Ebd., S. 128.

362 Ebd., S. 117.

363 Ders.: „L'esprit du terrorisme“, Leitartikel der frz. Tageszeitung *Le Monde* vom 02.11.2001, URL: http://www.lemonde.fr/disparitions/article/2007/03/06/l-esprit-du-terrorisme-par-jean-baudrillard_879920_3382.html (Abruf 27. 02. 2017).

364 Ebd.

365 Ebd.: „cette imagination terroriste (sans le savoir) qui nous habite tous“.

le *Wirklichkeit* der westlichen Gesellschaftssysteme reagiert. In dieser Argumentation hat der Terrorismus viel mehr mit uns und dem Globalisierungssystem zu tun, als wir es zugeben, wenn wir ihn einzig dem Fundamentalismus des Islams zuschreiben. Die Faszination des Terrors entsteht Baudrillard zufolge vor allem durch die **Bildgewaltigkeit des Ereignisses**.³⁶⁶ Die Vernetzung und Geschwindigkeit der über die Medien verbreiteten Bilder führen dazu, dass das Ereignis von der Virtualität regelrecht absorbiert wird. Die in Echtzeit übertragenen Bilder erzeugen durch den visuellen Überschuss an Gewalt keinen Anstieg an Realität. Vielmehr geht das Realitätsprinzip durch die einen mythischen Sog entwickelnde Bildgewalt (igkeit) verloren, so dass eine virtuelle Fiktion der Gewalt entsteht, die nur noch den Schauer des Realen an sich hat. Der Terrorismus wird zum brutalen Spektakel,³⁶⁷ zum „Krieg der Bilder“.³⁶⁸

Dieser Krieg zwischen Terroristen und globalisierter Welt, der zum Großteil über die Symbolik der Bilder ausgetragen wird, ist von sehr ungleicher Art. Baudrillard sieht hier wie Münkler eine große Asymmetrie am Werke, die in der ganz anderen Logik des Terrors begründet liegt, die er „l'esprit du terrorisme“ nennt.³⁶⁹ Dieser ganz eigene **Geist des Terrorismus** macht jeden gleichmäßigen Schlagabtausch zunichte, da er den Kampf in die symbolische Sphäre verlagert. So unterläuft der hochsymbolische gewaltsame Opfertod die Funktionslogik eines Systems, das den Tod ausgeschlossen hat. Der Selbstmord wird zur unschlagbaren strategischen Waffe, da er das System durch eine Gabe herausfordert, die dieses nicht erwidern

366 Ebd.: „La fascination de l'attentat est d'abord celle de l'image.“

367 Ebd.

368 Münkler: *Kriegssplitter*, S. 229-253: Im Kapitel „Krieg der Bilder. Die Rolle der Medien in asymmetrischen Kriegen“ analysiert Münkler, wie sich die Rolle der Information über Gewalt und Gewaltandrohung verändert. (Ebd., S. 234.) Der Krieg der Bilder, so wie er im Angesicht des Terrorismus geführt wird, begünstigt Münkler zufolge die Grausamen und Brutalen. (Ebd., S. 240.) Denn „die Nachricht im Video wird zum performativen Akt, zum Angriff, der medial erfolgt. [...] Ein Angriff auf die Kollektivpsyche der westlichen Gesellschaften.“ (Ebd., S. 230.) Daher sind Bilder von Terroranschlägen und Geiselnahmen auch „wichtiger als deren physische Folgen, ja, die physischen Zerstörungen dienen vielfach nur noch dazu, Angst und Schrecken, also psychische Effekte, zu erzeugen.“ (Ebd., S. 238.)

369 Baudrillard: „L'esprit du terrorisme“.

kann.³⁷⁰ Das Eindringen des Symbolischen in die Auseinandersetzung führt nach Richard Kearney, der über den Terrorismus der IRA schreibt, außerdem dazu, dass der Tod jedes ausgeschalteten Terroristen von seinen Glaubensgenossen als Opfer gedeutet wird, das den Gewalteifer weiter antreibt: „Son jeu [= l'enjeu du terrorisme] s'appelle sacrifice et non guerre. Il joue à perdre et non à gagner.“³⁷¹ Das Erleiden von Gewalt verstärkt unter den Terroristen also noch die Kollektivbindung, während der Tod der Attentatsopfer für das System eine vernichtende Niederlage bedeutet.

Entsprechend verzweifelt, so Baudrillard, fiel daher auch die Reaktion Amerikas auf das Attentat aus. Hingerissen von den schrecklichen Bildern der vernichtenden Gewalt war die Antwort auf den symbolisch aufgeladenen terroristischen Akt gleichfalls von symbolischem Charakter, was sich vor allem in der Wortwahl äußerte. Auf einmal beschwor eine **symbolische Sprache** das Böse herauf, das doch eigentlich längst wegrationalisiert worden war. Gleichzeitig mit dem Taumel in ein wahres „délire contre-phobique d'exorcisme du mal“,³⁷² in dem der Terrorismus als das Böse schlechthin verteufelt wird, stellt Baudrillard den Rückfall in ein Denken fest, das ganz der Logik des Duells verfallen sei, die auch von Girard als Ausgangspunkt des Anstiegs der extremen Gewalt (cf. 2.4.3) erörtert wird. Baudrillard spricht von einem „pacte duel avec l'adversaire“, der auf den mimetischen Prinzipien von Schlag und Gegenschlag, Erniedrigung, Ressentiment und Rache beruhe.³⁷³ Dabei, so Baudrillard, nehme die globalisierte Welt selbst Züge einer fundamentalistischen Gesellschaft an:

La mondialisation libérale est en train de se réaliser sous la forme exactement inverse : celle d'une mondialisation policière, d'un contrôle total, d'une terreur sécuritaire.³⁷⁴

370 Baudrillard: „L'esprit du terrorisme“.

371 Richard Kearney: „Terrorisme et Sacrifice – Le Cas de l'Irlande du Nord“, *Esprit* 4 (Apr. 1979), 29–44, hier S. 36.

372 Baudrillard: „L'esprit du terrorisme“.

373 Ebd.

374 Ebd. Cf. Münkler: *Kriegssplitter*: Münklers These ist, dass wir heute in postheroischen Gesellschaften leben, in denen Symbolpraktiken wie Opfer- und Heroenkult

Wenn die Attentäter sich selbst opfern, werden die Ausschlussmechanismen, die in der Gesellschaft wirksam sind, erst auf perverse Weise sichtbar gemacht. Dadurch wird der terroristische Gewaltakt nicht nur zum **Spiegel der systemeigenen Gewalt**, sondern auch zum Modell einer dem System verbotenen radikalen Gewalt in Gestalt des eigenen Todes.³⁷⁵ Zugleich ist die archaische Opferlogik des modernen Terrorismus in den zeitgenössischen, globalen Kontext eingebettet. Seine bedrohliche Überlegenheit rührt gerade daher, dass er den Trumpf des **Selbstmord-Opfers mit einer modernen Organisationsstruktur** verbindet. Die Terroristen sind einerseits durch einen symbolischen Pakt vereint, der ihre Unbestechlichkeit garantiert, da sie ein kollektives Opfer auf Kosten ihres individuellen Lebens vollbringen wollen. Andererseits arbeiten sie mit modernsten Mitteln und eignen sich die Techniken und Waffen des Systems (Technologie, Geld, Medien) zu strategischen Zwecken an.³⁷⁶ Hinzu kommt ihre geschickte Tarnung und Anpassung an

keine Geltung mehr haben, im Zuge der Globalisierung jedoch auf Gemeinschaften (Terroristen, Warlords) treffen, die von der präheroischen gerade in die heroische Phase überwechseln. In dieser „Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen“ (ebd., S. 185) liege die besondere Verwundbarkeit der westlichen Gesellschaften durch den Terrorismus begründet, der sie „an einer Stelle attackiert, an der sie tendenziell wehrlos sind.“ (Ebd., S. 186.) Gesteigerte Opferbereitschaft stehe hier gegen ein gesteigertes Sicherheitsbedürfnis: „Das Problem ist, dass postheroische Gesellschaften extrem verwundbar und erpressbar sind, sobald sie mit heroischen Gesellschaften konfrontiert werden, also mit Gesellschaften, die nach wie vor sowohl Opferfähigkeit als auch Opferbereitschaft besitzen.“ (Ebd., S. 205.) Durch die Strategie des Terrorismus, den Krieg im Raum auszuweiten und in der Zeit auszudehnen, führen sie, so Münklers Argumentation, bewusst eine Asymmetrie herbei (ebd., S. 236), die eine neue Art der Kriegführung zur Folge hat (ebd., S. 210 f.), die auf Seiten der postheroischen Gesellschaften insbesondere die „Verpolizeichung“ des Krieges beinhalte (ebd., S. 218); „an die Stelle des Kriegsparadigmas tritt zunehmend das Kriminalitätsparadigma“ (ebd., S. 211); die Unterscheidung zwischen „Kombattanten und Nonkombattanten“ und damit auch zwischen Soldaten und Zivilisten, geht verloren (ebd., S. 211). Diese asymmetrische Form des Kampfes beinhaltet eine „Konstellation, in der der ‚Verbrecher‘ individualisiert und der Verfolger entindividualisiert ist“ (ebd., S. 195), weswegen Münkler hier auch Armin Krishnans These aus *Gezielte Tötung* bekräftigt, derzufolge heute der Begriff „Krieg“ durch den der „Jagd“ zu ersetzen sei, was eine Tendenz zur Rückkehr zur frühen Form der Jagd- und Opfermeute in den Raum stellt, die auch in den Theaterstücken verhandelt wird.

375 Baudrillard: „L'esprit du terrorisme“.

376 Ebd.

die Alltagswelt des Systems: Die im Untergrund lauende Gefahr des Terrorismus schürt Verdacht und Misstrauen,³⁷⁷ worauf die Gesellschaft mit einer Verstärkung der Repression reagiert. Das gegenseitige Hochschaukeln der Gewalt, die *montée aux extrêmes*, ist die erschreckende Konsequenz dieses Teufelskreises der Gewalt.

2.6 Die strukturalistische Mythos-Theorie von Claude Lévi-Strauss

2.6.1 Mythos und Sprache: die syntaktische Struktur der Mythen

Unter dem strukturalistischen Blickwinkel des Ethnologen Claude Lévi-Strauss lassen sich die von Girard analysierten Opferungsszenen als ein *Mythem* lesen, dem im Kontext der Frage nach der Entstehung von Gewalt eine besondere Bedeutung beigemessen wird. Den Begriff *Mythem* entwickelt Lévi-Strauss in seinem Aufsatz über die Struktur der Mythen,³⁷⁸ in dem er eine Theorie des Mythos entwirft, die diesen in die Nähe der Sprache rückt. Der Mythos ist für ihn ein semiotisches System, das einerseits Bestandteil der Sprache ist und andererseits selbst wie eine Sprache funktioniert, indem er nämlich eine bestimmte Struktur aufweist, die der syntaktischen Struktur der Sprache verwandt ist.³⁷⁹ Der Mythos besteht demzufolge „wie jedes Sprachgebilde aus konstitutiven Einheiten“, die Lévi-Strauss in Anlehnung an die Terminologie der Linguistik „Mytheme“ nennt. Die Bedeutungsfunktion des Mythos ergibt sich erst aus der Kombination dieser *Mytheme*, die auch als „Beziehungsbündel“ bezeichnet werden, da sie eine Struktur erzeugen, die sich als ein Geflecht von Beziehungen darstellt.³⁸⁰ Bei einer strukturalistischen Mythen-

377 Baudrillard: „L'esprit du terrorisme“.

378 Claude Lévi-Strauss: „Die Struktur der Mythen [1955]“, in: Wilfried Barner/Anke Detgen/Jörg Weschke (Hg.): *Texte zur modernen Mythentheorie*, Stuttgart: Reclam 2003, S. 59–74.

379 Ebd., S. 61.

380 Ebd., S. 65.

analyse werden daher verschiedene „Varianten“³⁸¹ eines mythischen Stoffes einem Vergleich unterzogen, der die Herausarbeitung sich auffällig wiederholender Motive und Handlungsstränge ermöglicht, aus denen sich bestimmte Mytheme ableiten und formulieren lassen.³⁸² In der Analyse der Dramen Mouawads und Pys sollen solche *Mytheme* in der Struktur der Theatertexte, die verschiedenste Varianten mythischer Stoffe bereithalten, herausgearbeitet werden, jedoch ohne einen komplizierten Algorithmus nach dem Vorbild von Lévi-Strauss' Ödipus-Analyse zu erstellen. Es wird vielmehr darum gehen, die einzelnen Bestandteile (Motive oder Handlungsstränge), die verschiedenen Mythen entnommen sind, herauszufiltern und die in den Einzelwerken jeweils aktualisierte syntaktische Kombination auf ihre Bedeutungsfunktion hin zu analysieren. Dabei wird ein besonderer Fokus auf den Opferungsszenen sowie auf jenen mythischen Beziehungsbündeln liegen, die mimetische Gewalt oder Entdifferenzierung zum Ausdruck bringen.

2.6.2 Mythen-*bricolage*: die Theaterautoren als Bastler am Mythos

In seinem Werk *La pensée sauvage* stellt Lévi-Strauss die These auf, dass jede neue Variante eines Mythos durch kreative Bastelarbeit entsteht, die aus dem Vorgefundenen eine Struktur entwickelt: „La pensée mythique, cette bricoleuse, élabore des structures en agaçant

381 Ebenso wenig wie Blumenberg, der von „Variationen“ des Mythos spricht, geht Lévi-Strauss von der Existenz eines ursprünglichen, einzig authentischen Mythos aus, im Verhältnis zu dem „alle anderen Kopien oder deformierte Echos wären“ (ebd., S. 74). Vielmehr schlägt er vor, „jeden Mythos durch die Gesamtheit seiner Fassungen zu definieren“ (ebd., S. 71), was Blumenbergs Rezeptionstheorie nahe kommt.

382 Die sich aus der Kombination der Mytheme ergebende tiefere Bedeutung entspricht in etwa dem *Grundmythos* bei Blumenberg: „Der Grundmythos ist nicht das Vorgegebene, sondern das am Ende sichtbar Bleibende, das den Rezeptionen und Erwartungen genügen konnte“ (Blumenberg: *Arbeit am Mythos* [1979], S. 192). Ein solcher verbirgt sich zum Beispiel hinter Orpheus' Blick nach hinten, der auf die Angst vor dem, was außerhalb unseres Blickfeldes liegt, und damit auf unseren Umgang mit dem *Absolutismus der Wirklichkeit* verweist, weshalb er den ahistorischen Kern jedes Orpheus-Mythos bildet (ebd., S. 193).

des événements, ou plutôt des résidus d'événements“.³⁸³ Während die Wissenschaft (der Ingenieur) mit Konzepten arbeitet, bedient sich die mythische Erzählung der Zeichen.³⁸⁴ Diese Zeichen haben die Form von Ereignissen, die – folgt man der Baudrillard'schen Lesart des „événement“ – einschlagend, gewaltsam und symbolisch aufgeladen sind. In der mythischen Erzählung werden die Ereignisse zu symbolischen Zeichen, indem sie durch die Arbeit des *bricolage* auf eine bestimmte Weise zueinander in Beziehung gesetzt werden. Sie sind mythische Signifikanten, deren Bedeutung sich erst durch die Reorganisation des mythischen Materials durch den Bastler ergibt:³⁸⁵

La première démarche pratique est [...] rétrospective : il doit se tourner vers un ensemble déjà constitué, formé d'outils et de matériaux ; [...] enfin et surtout, engager avec lui une sorte de dialogue, pour répertorier, avant de choisir entre elles, les réponses possibles que l'ensemble peut offrir au problème qu'il lui pose.³⁸⁶

Jede neue mythische Erzählung führt zu Strukturveränderungen,³⁸⁷ da sie das heterogene Material neu kombiniert.³⁸⁸ Wenn nun das Bastelspiel von den zeitgenössischen Autoren so weit getrieben wird, dass sich vielzählige mythische Handlungsstränge überlagern oder neu kombiniert werden, während gleichzeitig viele Auslassungen stattfinden, indem etwa nur durch den Figurennamen auf einen Mythos angespielt wird, scheint die Feststellung Karlheinz Stierles gerechtfertigt, der von der „Rätselhaftigkeit moderner Versionen antiker Mythen“ spricht, durch welche sich diese „von der symbolischen

383 Claude Lévi-Strauss: *La pensée sauvage*, Paris: Plon 1962, S 32.

384 Ebd., S. 30.

385 Ebd., S. 30.

386 Ebd., S. 28.

387 Ebd., S. 29.

388 Ebd., 26: „Le propre de la pensée mythique est de s'exprimer à l'aide d'un répertoire dont la composition est hétéroclite et qui, bien qu'étendu, reste tout de même limité“. Außerdem sollte nicht vergessen werden, dass die mythische Bastelarbeit keinesfalls ein Zufallsprodukt ist. Sie beruht auf einer Reflexion darüber, was aus dem mythischen Material selektiert und wie es kombiniert werden soll. Lévi-Strauss spricht daher mehrmals von „bricolage intellectuel“ (ebd., S. 26); cf. ebd., S. 32: „La réflexion mythique apparaît comme une forme intellectuelle de bricolage“.

Durchsichtigkeit vorausliegender Wiederaufnahmen entschieden“ absetzen.³⁸⁹ Er sieht eine „Radikalisierung der mythischen Ambiguität“³⁹⁰ am Werke, die für die Mythenproduktion zur Folge habe, dass

die Bezüge, die sich aufdecken lassen, [...] etwas Zufälliges, Künstliches und Fragwürdiges [behalten, das] selbst [...] eine neue und letzte Möglichkeit des Umgangs mit dem vergangenen Mythos durch den das ganz Andere des modernen Alltags aus dem Mythos und das ganz Andere des Mythos aus dem modernen Alltag als Widerspruch und Kontrast herausspringt.³⁹¹

Ich bin der Ansicht, dass sich aus dem postmodernen *bricolage* dennoch Mytheme herausfiltern lassen, durch welche sich die verschiedenen Mythenkreise, auf die in den zeitgenössischen Theatertexten angespielt wird, zueinander in Beziehung setzen und durch wiederkehrende Motive bündeln lassen. Worin ich Stierle allerdings völlig zustimme, ist der Einfluss der zeitgenössischen Wirklichkeit. Lévi-Strauss selbst hebt die Zeitgebundenheit des *bricolage* hervor: Wenn der Mythos neu erzählt wird, überlagert sich die ahistorische Ebene des Mythos – Blumenbergs *Grundmythos* (cf. 2.2.2) –, die er mit der linguistischen Kategorie der *langue* gleichsetzt, mit seiner historischen Aktualisierung (*parole*), ja er ist untrennbar mit dieser verbunden.³⁹² Jede mythische Erzählung ist „le résultat contingent de toutes les occasions qui se sont présentées de renouveler et d’enrichir le stock“³⁹³ und gibt daher Aufschluss über die Kultur, in der sie entstanden ist, über deren Themen, Ängste und Wünsche. Es wird sich zeigen, dass auch die französischsprachigen Mythenbastler inhaltlich und formal Aspekte des (Post-)Modernen integrieren, die sie in unserer heutigen Welt vorfinden. Neben Versatzstücken alter Mythen verarbeiten sie auch das „ganz Andere des modernen Alltags“: die neuen Formen des (zwischenmenschlichen) Austauschs, Virtualität

389 Stierle: „Mythos als *bricolage* und zwei Endstufen des Prometheus-Mythos“, S. 460.

390 Ebd., S. 461.

391 Ebd., S. 462.

392 Lévi-Strauss: „Die Struktur der Mythen [1955]“, S. 61 f.

393 Ders.: *La pensée sauvage*, S. 27.

und Hyperrealität, so dass zu fragen ist, welche ‚Mythen des Alltags‘³⁹⁴ sie hervorbringen und ob diese in Gestalt von Simulakren erscheinen.

Wenn die französischsprachigen Gegenwartsautoren also mythisches Material in ihre Texte aufnehmen, so betätigen sie sich als Bastler am Mythos, um in der steter Metamorphose ausgesetzten Mythenproduktion etwas Eigenes beizusteuern oder einen neuartigen Zusammenhang aufzudecken: „Sans jamais remplir son projet, le bricoleur y met toujours quelque chose de soi.“³⁹⁵

2.7 Theatralität und postdramatische Strukturen – die Frage nach einer zeitgemäßen Form der Myhendramen

2.7.1 Zum Begriff der Theatralität: Theater als ästhetisches Bewusstsein (Matzat) oder als *performative culture* (Fischer-Lichte)

Baudrillards Gesellschaftstheorie wirft aus literaturwissenschaftlicher Perspektive die Frage auf, ob und wie sich die Postmoderne formal in den Texten Mouawads und Pys manifestiert und inwieweit die Autoren dabei auf Strukturelemente zurückgreifen, die es angebracht erscheinen lassen, den tradierten Begriff des Dramatischen zu hinterfragen und um die in jüngerer Zeit kursierenden Begriffe der Theatralität, Performativität und Postdramatik zu ergänzen. Denn ob das Mythische als Bedrohung oder als symbolstiftende spieleri-

³⁹⁴ Roland Barthes: *Mythologies* [1957], 2. Aufl., Paris: Seuil 1970 (‚Mythen des Alltags‘ ist der Titel der deutschen Übersetzung.): Barthes betreibt in diesem Buch eine Dekonstruktion von Mythen, die in unserer heutigen Gesellschaft unhinterfragt fortexistieren bzw. als Teil des kollektiven Bewusstseins im Zuge semiotischer Prozesse neu entstehen. Das Mythische ist für ihn wie für Lévi-Strauss ein Zeichensystem, eine Sprache, die für die Kultur einer bestimmten Gruppe oder Gesellschaft konstitutiv ist. Dabei verweist Barthes in der Nachfolge Cassirers auch auf die ideologischen Auswirkungen einer derart mit Mythen des Alltags beladenen Sprache: „On trouvera ici deux déterminations : d’une part une critique idéologique portant sur le langage de la culture dite de masse; d’autre part un premier démontage sémiologique de ce langage“ (ebd., S. 7).

³⁹⁵ Lévi-Strauss: *La pensée sauvage*, S. 32.

sche Zeremonie wahrgenommen wird, ist stark von der Form abhängig, in der es sich in den Theaterstücken präsentiert: Wie bringen die Autoren die Ambivalenz von Terror und Spiel zum Ausdruck, als welche sich das lange zurückgedrängte Mythische in der neuen Situation der hyperrealen Gesellschaften wieder bemerkbar macht? Betonen sie mehr das explosive Potential der Hyperrealität, die eine Wiederkehr der gewaltsamen Seite des Mythischen begünstigt? Gibt es formale Hinweise auf eine Entdifferenzierung der Gesellschaft, in der Girard und Baudrillard eine unmittelbare Vorstufe der Gewalt sehen? Oder tritt in den Texten mehr das spielerische Potential der entkoppelten Zeichen in den Vordergrund? Entwerfen die Autoren neue postdramatische Formen der Subversivität?

Um zunächst den mehrdeutigen Begriff der Theatralität näher zu umreißen, werden hier zwei verschiedene begriffliche Ansätze vorgestellt: **a)** der handlungstheoretische und von der Zuschauerperspektive ausgehende Ansatz des Literaturwissenschaftlers Wolfgang Matzat, der die theatralische Perspektive von einer dramatischen sowie einer lebensweltlichen unterscheidet, und **b)** der im Kontext der Performativitätsforschung zu situierende Ansatz der Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte, die das Theater in die sogenannten *performative cultures* einreicht und Theatralität zu Ritualität und Performanz in Beziehung setzt.

a) Wolfgang Matzat betrachtet die Theatersituation als eine „Interaktionssituation, die auf der Polarität von Handelnden und Zuschauern beruht“ und bei der „das Handeln im Nachahmen einer fiktiven Handlung“ besteht.³⁹⁶ Innerhalb dieser mimetisch verstandenen Handlungssituation überlagern sich verschiedene Ebenen und konstituieren die jeweilige Dramenstruktur; je nachdem, welche dieser Ebenen in den Augen der Zuschauer dominiert, kennzeichnet diese Struktur eine dramatische, theatralische oder lebensweltliche Perspektive.³⁹⁷ Die **dramatische Perspektive** präsentiert die Geschichte binnenfiktional, also aus Sicht der Figuren.³⁹⁸ Durch

³⁹⁶ Wolfgang Matzat: *Dramenstruktur und Zuschauerrolle – Theater in der französischen Klassik*, München: Fink 1982, S. 39.

³⁹⁷ Ebd., S. 17.

³⁹⁸ Ebd., S. 17.

Illusion und Identifikation wird dem Zuschauer ein tiefes Eintauchen in die Handlungswelt ermöglicht. Voraussetzung dafür sind ein kohärenter Handlungszusammenhang und die Erzeugung von Spannung, etwa indem der Protagonist in eine Krisensituation gebracht wird, in der er mit Gefahren und Hindernissen konfrontiert wird.³⁹⁹ Dramatisches Theater weist daher immer eine Intrige auf, i.e. „eine perspektivisch an einen Handlungsträger gebundene Situationsfolge mit finaler Orientierung“.⁴⁰⁰ Damit die von Matzat als Symbolkonstitution verstandene Katharsis funktioniert, muss sich der durch die dramatische Handlung gefesselte Zuschauer jedoch wieder ein Stück weit von seinen Emotionen distanzieren, damit er „die gespielte Rolle als deren symbolischen Ausdruck begreifen kann“.⁴⁰¹ Während die Theatersituation im dramatischen Theater fast gänzlich ausgeblendet wird, ist die **theatralische Perspektive** eng „an den Kontext der Theatersituation gebunden“.⁴⁰² Das Sujet entfaltet sich im theatralischen Theater „als Spiel, Schau oder Zeremonie“.⁴⁰³ Die Theatersituation als Veranstaltung im Zeichen des Als-ob soll ins Bewusstsein der Zuschauer rücken,⁴⁰⁴ etwa indem das Rollenspiel als solches gezeigt wird oder der Schauspieler als Darsteller in den Vordergrund tritt.⁴⁰⁵ Ein weiteres Verfahren zur Aktivierung der theatralischen Perspektive ist das *Spiel im Spiel*; denn wenn sich innerhalb der Fiktion die „Theatersituation in Form einer Spiel- oder Veranstaltungssituation wiederholt“, nimmt auch das fiktive Geschehen „einen betont theatralischen Charakter an und [verweist] indirekt auf den theatralischen Kontext“.⁴⁰⁶ Unter Theatralität versteht Matzat also ein ästhetisches Bewusstsein, das sich auf das Wie der Darstellung (mit Genette könnte man von der *narration* sprechen) konzentriert und das im dramatischen Theater, das auf die

399 Matzat: *Dramenstruktur und Zuschauerrolle*, S. 25-29.

400 Ebd., S. 29.

401 Ebd., S. 43.

402 Ebd., S. 44.

403 Ebd., S. 17 f.

404 Ebd., S. 53.

405 Ebd., S. 47.

406 Ebd., S. 49.

Geschichte selbst (Genettes *histoire*) ausgerichtet ist, kaum relevant ist. Die **lebensweltliche Perspektive** schließlich besteht darin, das dargestellte Geschehen durch Verfremdung „auf seine gesellschaftliche Wirklichkeit zu beziehen“. Im *epischen Theater* Brechts etwa, das mit Verfremdungseffekten arbeitet, stellt der Schauspieler seine derart demonstrierte (soziale) Rolle zur Diskussion.⁴⁰⁷

Im Unterschied zu Pys fast durchgehend theatralisch perspektivierten Texten lässt sich in Bezug auf die Texte von Mouawads Te-
tralogie in Anwendung der Theorie Matzats deren dominant dra-
matischer Charakter herausstreichen. Die Kategorie der Identifika-
tion des Zuschauers/Lesers mit den handelnden Protagonisten ist,
soviel soll hier vorgegreifend erwähnt werden, in allen vier Dramen er-
füllt. Die Krisensituation ist jeweils mit genügend Hindernissen an-
gereichert, die Spannung und Mitgefühl hervorrufen. Sogar in *Ciels*,
das in anderer Hinsicht als Mouawads theatralischstes Stück gelten
kann, ist die Handlungssituation durch den spannungsreichen Ver-
such, ein bedrohliches Ereignis zu verhindern, höchst dramatisch
zugespitzt. Die Kategorie der Illusion ist in Mouawads Stücken hin-
gegen weniger konsequent erfüllt. Vor allem in den ersten drei Tex-
ten wird sie immer wieder gebrochen, so dass an zentralen Stellen die
theatralische Perspektive in den Vordergrund rückt. In *Littoral* wird
durch einen solchen perspektivischen Bruch des binnenfiktionalen
Blickwinkels von Beginn an der Wirklichkeitsstatus der Handlungs-
welt in Zweifel gezogen und der Fokus auf die nicht eindeutige Ebe-
ne der Vermittlung gelenkt: Ist die oberste Vermittlungsebene – und
davon ausgehend auch der fiktionale Ausgangspunkt der Handlung
– das intime Geständnis Wilfrids gegenüber der stummen und un-
sichtbaren Rolle des Monsieur le juge, vor dem er die Entwendung
des väterlichen Leichnams rechtfertigt, den er in der libanesischen
Heimat bestatten möchte? Oder ist diese Gesprächssituation nur fik-
tives Material für den Film, den Wilfrid mit einer Filmcrew dreht?
Und wie lassen sich die Begegnungen Wilfrids mit dem jenseitigen
Geist der Mutter und des Vaters einordnen sowie die Szenen, die in
der Vergangenheit spielen? Die Theatralität erzeugende Simultanei-

407 Ebd., S. 57 f.

tät verschiedener Wirklichkeitsebenen dient Mouawad oft dazu, die ansonsten dramatisch vergegenwärtigte Handlung mythisch zu verdichten und auf eine symbolische Ebene zu heben, was Matzat zufolge ja ein gewisses Zurücktreten der dramatischen Perspektive erfordert. Der Zuschauer wird zur Reflexion über die Bedeutung des dargestellten Geschehens animiert. Dies erreicht Mouawad auch, indem er an einzelnen Stellen seiner Dramen eine Meta-Ebene konstruiert, auf der die Darstellung der Geschichte problematisiert und als mimetische Handlung präsentiert wird – ein Verfahren, das Py noch häufiger anwendet und in *Les Vainqueurs* gar zum dominanten Strukturprinzip des Dramas erhebt (cf. 4.5.1.). So wie Victoire in der orphischen Initiationsszene in *Le Visage d'Orphée* ruft Simone in *Littoral* durch die doppelte Gerichtetheit ihrer Äußerung den Zuschauern in Erinnerung, dass sie einer Theatersituation beiwohnen:

On a notre histoire ! Un homme cherche un lieu pour enterrer le corps de son père. A travers cette histoire, chacun racontera la sienne ! Nous raconterons **en redisant** et **en refaisant** ce que nous avons dit et ce que nous avons fait. Sur les places publiques nous irons et nous raconterons notre histoire.⁴⁰⁸

Wenn – wie im Fall von *Ciels*, bei dessen Aufführung die Zuschauer auf Drehstühlen in der Mitte des simultan stattfindenden Bühnengeschehens und verschiedener Videoinstallationen sitzen – durch die Inszenierung eine theatralische Perspektive hervorgerufen wird, so lässt sich diese Art der Theatralität noch besser mit dem Performativitätsgedanken Fischer-Lichtes fassen. Denn im Unterschied zu Matzats allgemeiner Theorie zu einer immer schon existierenden, zum Wesen des Theaters gehörenden Kategorie der Theatralität, die in verschiedenen historischen Situationen unterschiedlich stark markiert ist, bezieht sich Fischer-Lichtes Ansatz auf neue Formen der Theatralität in der Gegenwart, die untrennbar mit dem Begriff der Performanz bzw. der Performance(kunst) verknüpft sind.

408 Mouawad: *Littoral*, S. 120 (37. „Insomnie“). Hervorhebung von mir.

b) Für **Erika Fischer-Lichte** erfüllt Theater „immer zugleich eine referentielle und eine performative Funktion“.⁴⁰⁹ Während die seit dem 17. Jahrhundert dominierende⁴¹⁰ referentielle Funktion auf die Darstellung von Handlungen, Figuren und Situationen sowie auf die Konstitution von Bedeutung abzielt, geht es bei der **performativen Funktion** um den Vollzug von Handlungen vor den Augen von Zuschauern und um die unmittelbare Wirkung, die sie erzielen.⁴¹¹ Im Sinne der von Austin begründeten, von Searle systematisierten und von der Kulturwissenschaft übernommenen Sprechaktheorie⁴¹² meint Performativität auch **Transformation von Wirklichkeit**: Der „geglückte Vollzug der Sprechhandlung schafft eine neue Wirklichkeit“⁴¹³ und ist außerdem eng mit dem Raum der **Ritualität** verbunden, da performative Äußerungen in ihrer Formelhaftigkeit an magische Zauberworte erinnern sowie häufig von rituellen Gesten begleitet werden. Jolles‘ performativer Mythentheorie zufolge ist die – häufig ja auch in performativer mimetischer Darstellung vermittelte – mythische Erzählung ein ebensolcher performativer Sprechakt (cf. 2.3.1). Der besondere Stellenwert, den Versprechen im Theater Mouawads einnehmen, weist auf eine tiefer angesiedelte performative Struktur seiner Dramen hin. In den Theater-texten Olivier Pys wird dem gesprochenen Wort, der *parole*, ebenfalls eine transformierende Wirkung zugestanden, wie es sich vor allem am Beispiel der Orpheus-Figur in *Le Visage d’Orphée* zeigen lässt.

Fischer-Lichte zufolge rückt die performative Funktion des Theaters seit kurzer Zeit wieder stärker in den Vordergrund. Dieser „Per-

409 Erika Fischer-Lichte: „Auf dem Weg zu einer performativen Kultur“, in: Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch (Hg.): *Kulturen des Performativen*, Berlin: Akademie 1998, S. 13–29, hier S. 14.

410 Dies.: „Einleitung“, in: dies. (Hg.): *Theatralität und die Krisen der Repräsentation*, Stuttgart und Weimar: Metzler 2001, S. 1–19, hier S. 6.

411 Dies.: „Auf dem Weg zu einer performativen Kultur“, S. 14.

412 Ekkehard König: „*Performativ* und *Performanz* – Zu neueren Entwicklungen in der Sprechaktheorie“, in: Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch (Hg.): *Kulturen des Performativen*, Berlin: Akademie 1998, S. 59–70, hier S. 60–62.

413 Ebd., S. 63.

formativierungsschub“, der „alle theatralen Gattungen betrifft“,⁴¹⁴ impliziere auch die im Gegenwartstheater zu beobachtende Tendenz, dass sich die Gattungsgrenzen zwischen den Künsten auflösen.⁴¹⁵ Mouawad verfährt so mit dem hochgradig performativen Schluss von *Ciebs*; dort kombiniert er eine höchst dramatische Szene, nämlich die Erkenntnis des Vaters, dass er den Tod seines Sohnes mitzuverantworten hat, mit einer an eine Performance erinnernden Szene, nämlich der Niederkunft seiner unter Schmerzen gebärenden Kollegin, und siedelt beides vor dem Hintergrund einer simultan abgespielten Diashow an: Zum Abschluss des Theaterstücks wird nacheinander eine Reihe von Gemälden an die Wand projiziert, die der getötete Sohn anhand des Kriteriums der Schönheit und des ästhetischen Genusses im Museum von Montréal ausgewählt hat. Im Unterschied zum Avantgardetheater des frühen 20. Jahrhunderts steht die (mit Schock, Gewalt und Körperlichkeit verbundene) Theatralität des gegenwärtigen Theaters jedoch weniger im Dienste der Provokation des in klassischen Theaterformen gefangenen Publikums; vielmehr geht es vor allem darum, Spiel- und Freiräume zu öffnen, „um völlig neue Arten der Wahrnehmung zu erproben“ und den Zuschauer im mimetischen Miterleben eine kreative und subjektive Erfahrung zu ermöglichen.⁴¹⁶ Der von Fischer-Lichte beobachtete und befürwortete „Paradigmenwechsel in den Kulturwissenschaften vom Textmodell zum Performativitätsmodell, zu der Auffassung also, daß sich Kulturen maßgeblich durch performative Prozesse konstituieren“,⁴¹⁷ ist für diese Arbeit zwar eine wichtige Erkenntnis, die neue Aspekte bei der Analyse der Theater Texte Pys und Mouawads zutage fördert, jedoch muss an dieser Stelle betont werden, dass der Text hier immer noch grundlegender Bestandteil dieser literaturwissenschaftlichen Untersuchung ist. Interessant ist Fischer-Lichtes Theorie für das Theater der beiden Autoren gerade dann, wenn man

414 Erika Fischer-Lichte/Jens Roselt: „Attraktion des Augenblicks – Aufführung, Performance, performativ und Performativität als theaterwissenschaftliche Begriffe“, in: *Theorien des Performativen*, Berlin: Akademie 2001, S. 237–252, hier S. 247.

415 Fischer-Lichte: „Auf dem Weg zu einer performativen Kultur“, S. 19.

416 Ebd., S. 18 f.

417 König: „*Performativ und Performanz*“, S. 59.

das Zusammenspiel von referentieller und performativer Funktion auf textlicher Basis unter die Lupe nimmt. Es geht also immer noch darum, herauszufinden, wie durch Sprache und Handeln Bedeutung generiert wird, auch wenn dieser Prozess instabiler bzw. dynamischer geworden ist und insbesondere bei Olivier Py verstärkt von einer theatralischen Perspektive aus beleuchtet wird.

Fischer-Lichtes Theorie ist auch insofern für Py und Mouawad relevant, als sie Theatralität als eine „anthropologische Kategorie“⁴¹⁸ betrachtet. Hier liegt der wesentliche Unterschied zu Matzats Theatralitätsbegriff, der auf das ästhetische Bewusstsein der Zuschauer abzielt, das untrennbar mit dem konventionalisierten Rahmen des Theaters als Raum der (Theater-)Kunst verbunden ist. Fischer-Lichte hingegen verwendet Theatralität als einen „über das Theater hinausgehenden generell auf Kultur zielenden Begriff“⁴¹⁹ und „unter Rekurs auf allgemeine kulturgeschichtlich relevante Faktoren wie Wahrnehmung, Körperverwendung und Bedeutungsproduktion“.⁴²⁰ In Anlehnung an das Theatralitätskonzept Nikolaj Evreinovs versteht sie unter Theatralität ein „allgemein verbindliches Gesetz der schöpferischen Transformation der von uns wahrgenommenen Welt“.⁴²¹ Als *cultural performance* im Sinne des Ethnologen Milton Singer reiht sich das Theater somit ein in andere Formen der Performativität, wie Zeremonien, Feste, Wettkämpfe usw.⁴²² Allen gemeinsam ist die Nähe zum Ritual. Die *cultural performances* des Begräbnisrituals und des öffentlichen Erzählens von Geschichten spielen im Werk beider Autoren eine wichtige Rolle und erscheinen jeweils als mythische und gemeinschaftsstiftende Tätigkeiten.

Theatralität zeichnet sich für Fischer-Lichte auch dadurch aus, dass der im klassischen Theater eher in den Hintergrund gedrängte **Aspekt der Körperlichkeit** an Präsenz gewinnt. Im performativen Theater werden die Körper „nach den Prinzipien der Mobilität und

418 Fischer-Lichte: „Einleitung“, S. 2.

419 Ebd., S. 3.

420 Ebd., S. 3.

421 Ebd., S. 2.

422 Ebd., S. 1.

Polyfunktionalität in theatrale Zeichen verwandelt“,⁴²³ wie sich an den höchst wandlungsfähigen Figuren in Olivier Pys Stücken exemplifizieren lassen wird. Wie Gabriele Brandstetter zum Thema der Körperlichkeit im 20. Jahrhundert bemerkt, sind die „Diskurse um den Körper [...] markiert durch die ‚entzaubernden‘ Fortschritte in der Wissenschaft; und zugleich aber, und im Gegenzug, durch eine Mystifikation des Korporalen“.⁴²⁴ Die von René Girard und Jean Baudrillard konstatierte Sehnsucht unserer Gegenwart nach dem Heiligen, Symbolischen macht sich auch auf diesem Gebiet bemerkbar. Das Opferritual, wie Girard es beschreibt, ist im Grunde nichts anderes als eine „Inszenierung von Körpern im Hinblick auf eine je besondere Art der Wahrnehmung“,⁴²⁵ also ein hochgradig theatraler Vorgang. Die von beiden Autoren verwendeten Gewaltszenen, in denen Körperlichkeit besonders eindringlich dargestellt wird, erfüllen in diesem Sinne den (performativen) Zweck, den Transformationsprozess herauszustellen, da eine körperliche Verletzung ja das sichtbare Ergebnis einer transformierenden Handlung ist. Brandstetter weist außerdem darauf hin, dass das Thema Körper im 20. (und 21.) Jahrhundert häufig ein „ReMembering the Body“ impliziert, also mit der Frage nach dem Körpergedächtnis und der Körperidentität verbunden ist.⁴²⁶ Insbesondere in Mouawads Stück *Forêts* wird der Prozess der „Zergliederung und der Wiederezusammensetzung, [...] [das] Re-Membering der diffusen Körperbilder und -schriften und ihre[] erinnernde[] Aneignung“⁴²⁷ zum Strukturprinzip der Theaterhandlung, in der Loup den im erkrankten Körper ihrer Mutter wiederaufgetauchten Schädelknochen der im KZ ermordeten Ludivine schließlich als Erinnerungs-Zeichen an die nicht verarbeitete Gewalt zu lesen imstande ist. Sieche, geschundene und dionysisch zerstückelte Körper, an der die Gewalt ihre Spuren hinterlassen hat,

423 Fischer-Lichte: „Einleitung“, S. 3.

424 Gabriele Brandstetter: „IV. Körperlichkeit im 20. Jahrhundert: Einführung“, in: Erika Fischer-Lichte (Hg.): *Theatralität und die Krisen der Repräsentation*, Stuttgart und Weimar: Metzler 2001, S. 441–446, hier S. 442.

425 Fischer-Lichte: „Einleitung“, S. 4.

426 Brandstetter: „IV. Körperlichkeit im 20. Jahrhundert: Einführung“, S. 442.

427 Ebd., S. 442.

sind auch im Theater Olivier Pys wichtige theatrale Zeichen, etwa wenn in *Les Vainqueurs* ein Leichnam entführt wird oder wenn die Prostituierte Lavinia in *Le Visage d'Orphée* eine dionysische Performance durchführt. Wie Christoph Wulf betont, dient eine sich in Gesten und Ritualen äußernde Theatralität auch dem Zweck, sich aus der eigenen Körperlichkeit zu befreien, performativ über den Körper zu verfügen und sich damit in ein größeres soziales Gefüge einzugliedern.⁴²⁸ Die „Mimesis der gestischen Inszenierung“ führt, so Wulf, zu einer „Anähnlichung an die Gesten eines anderen“,⁴²⁹ durch die innerhalb einer Gemeinschaft „soziale und kulturelle Differenzen her[gestellt], aus[gedrückt] und [...] erhalten“⁴³⁰ werden. So kann ein Ritual mimetische Rivalität unterdrücken und zur Anerkennung des Anderen beitragen.

Schließlich enthält performatives Theater Fischer-Lichte zufolge immer auch einen „Metakommentar zu unserer Kultur“:⁴³¹

Unsere Gegenwartskultur konstituiert und formuliert sich zunehmend [...] in theatralen Prozessen der Inszenierung und Darstellung, die in vielen Fällen erst durch die Medien zu kulturellen Ereignissen werden.⁴³²

Ähnlich wie im Barock, als die Episteme der Ähnlichkeiten durch die Episteme der arbiträren Zeichen abgelöst wurde, befinden wir uns seit einiger Zeit erneut in einer Krise der Repräsentation,⁴³³ diesmal jedoch ohne ein stabiles Sein hinter dem überall verbreiteten Schein vorauszusetzen. Vielmehr flottieren die Signifikanten frei⁴³⁴ und

428 Christoph Wulf: „Mimesis in Gesten und Ritualen“, in: Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch (Hg.): *Kulturen des Performativen*, Berlin: Akademie 1998, S. 241–263, hier S. 243.

429 Ebd., S. 248.

430 Ebd., S. 247.

431 Fischer-Lichte: „Auf dem Weg zu einer performativen Kultur“, S. 28.

432 Dies.: „Einleitung“, S. 1.

433 Ebd., S. 11 f. sowie S. 17: Fischer-Lichte bezieht sich auf die These Guy Debords, „daß sich unsere zeitgenössische Kultur in mancher Hinsicht als eine Wiedererscheinung oder gar Rückkehr des Barock verstehen lasse“. In diesem Zusammenhang sei bereits auf Pys Interesse für Paul Claudels *Le Soulier de satin*, den Py selbst mit vielen barocken (Schein-und-Sein-)Travestieszenen inszeniert hat, verwiesen (cf. 4.5.2).

434 Ebd., S. 12.

gehen keine dauerhafte Verbindung mehr mit ihren Signifikaten ein. Fischer-Lichte beschreibt die gegenwärtige Wirklichkeitserfahrung der Menschen folgendermaßen:

Medienwirklichkeit absorbiert immer mehr die Lebenswelt. Mediale Simulationen, sogenannte virtuelle Realitäten, konkurrieren als mögliche Welten mit der empirischen Welt. Das Simulakrum wird zum Erfahrungsraum, und der mediale Schein erweist sich als eine der vielen Stufen von Scheinbarkeit, in die sich die traditionell als Gegensatz zum Schein erfahrene [...] Wirklichkeit aufgelöst hat. Die neuen Medien tragen so wesentlich zur Theatralisierung unserer Alltagswelt bei, indem sie nur noch den Zugang zu einer inszenierten Wirklichkeit offenhalten.⁴³⁵

In unserer „Spektakelkultur“,⁴³⁶ in der die „Wirklichkeit mehr und mehr als Darstellung und als Inszenierung erlebt“⁴³⁷ wird, lebt und handelt man fast ununterbrochen wie vor Zuschauern; Selbstinszenierung ist entscheidend in unserem Dasein. Fischer-Lichtes Befund stimmt mit Baudrillards Beschreibung der *Hyperrealität* überein, in der sich die zirkulierenden Signifikanten selbständig gemacht haben und das substanzlose und ganz auf den Schein bezogene Simulakrum das Symbol verdrängt hat. Wulf setzt das Simulakrum im Übrigen auch der von ihm positiv verstandenen Mimesis entgegen, da es im Unterschied zu dieser eine bloße Kopie sei, während mimetische Nachahmung einen Spielraum zur kreativen Abänderung bereithalte und zur Transformation führe.⁴³⁸ Im Sinne der flottierenden Signifikanten bedeutet Theatralität für Fischer-Lichte auch einen „Zustand permanenter Dynamisierung“ sowie der „Liminalität“.⁴³⁹

In Bezug auf die besonders im Theater von Olivier Py wichtige Frage der **Darstellung von Liminalität** möchte ich noch auf den Unterschied zwischen Symbol erzeugenden Ritualen einerseits und Übergangsritualen auf der anderen Seite hinweisen. Übergangsrituale, so genannte *rites de passage*, weisen eine hohe Affinität zur

435 Fischer-Lichte: „Einleitung“, S. 14.

436 Dies.: „Auf dem Weg zu einer performativen Kultur“, S. 24.

437 Ebd., S. 24.

438 Wulf: „Mimesis in Gesten und Ritualen“, S. 254.

439 Fischer-Lichte: „Auf dem Weg zu einer performativen Kultur“, S. 28.

Gewalt auf; körperliche Torturen und Erniedrigungen dienen hier zur Vorbereitung und als Voraussetzung einer späteren Statuserhöhung.⁴⁴⁰ Liminalität bezeichnet dabei den Schwellenzustand, in dem sich der Einzelne vor seiner erfolgreichen Initiation befindet, bzw. im weiteren Sinne den von Gewalt geprägten krisenartigen Zustand, in dem sich eine Gruppe oder Gesellschaft vor dem erlösenden Ritual befindet. Mit Girard gesprochen handelt es sich hierbei um die Situation der Opferkrise bzw. um die Krise der Entdifferenzierung. Je nachdem, wie solche liminalen Rituale in der dramatischen Handlung dargestellt werden, entscheidet sich, ob die Krise darin lediglich reproduziert wird und gewaltsame Schwellenzustände offengelegt werden oder ob sich darüber hinaus die Möglichkeit einer Überwindung der (mimetischen) Gewalt andeutet.

Aus Fischer-Lichtes Ansatz lässt sich in dieser Arbeit also die Frage entwickeln, ob und in welchem Grad die Texte der beiden Autoren Theatralität im Sinne von Performativität enthalten und inwiefern sie dadurch auch die unsere gegenwärtige Kultur kennzeichnende theatrale Wirklichkeitserfahrung widerspiegeln bzw. entlarven.

2.7.2 Selbstreferentielles Spiel und Episierung: Versuch einer (Ein-)Ordnung der von Hans-Thies Lehmann katalogisierten Merkmale des „postdramatischen Theaters“

Hans-Thies Lehmann vertritt in seinem 1999 erschienenen Werk die These, dass es „im Zuge der Verbreitung und dann Allgegenwart der Medien im Alltagsleben seit den 1970er Jahren zum Auftreten einer neuen vielgestaltigen theatralen Diskursform [kommt],⁴⁴¹ die er – mit einem Begriff, den er gemeinsam mit Andrzej Wirth geprägt hat – als „postdramatisch“ bezeichnet. Während das dramatische Theater von der Vorherrschaft des Textes geprägt war und für eine Illusi-

440 Wulf: „Mimesis in Gesten und Ritualen“, S. 254 f.

441 Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main: Verl. der Autoren 1999, S. 22 f.

onsbildung auf der Bühne sorgte,⁴⁴² sieht Lehmann die Ausbildung des postdramatischen Diskurses als „Folge von Etappen der Selbstreflexion, Dekomposition und Trennung der Elemente des dramatischen Theaters“.⁴⁴³ Die von Baudrillard beschriebene Krise der Realität schlägt sich auch in der Ausdrucksweise der Kunst nieder: Lehmann schreibt, „daß die Realität mehr aus instabilen Systemen als aus geschlossenen Kreisläufen besteht [und] daß die Künste darauf mit Uneindeutigkeit, Polyvalenz und Simultaneität antworten“.⁴⁴⁴ In postdramatischen Theaterstücken wird der „Status scheinhafter Realität“⁴⁴⁵ problematisiert und die mimetische Illusion verabschiedet.⁴⁴⁶ Durch das „Umschlagen von realer Kontiguität [...] und inszeniertem Konstrukt“⁴⁴⁷ werden die Zuschauer verunsichert und zum Hinterfragen der Wirklichkeit animiert.

Als wichtiges Merkmal des Postdramatischen bezeichnet Lehmann daher seinen Hang zur **Selbstreflexion** und Selbstthematisierung.⁴⁴⁸ Durch Verfahren wie *Theater-im-Theater*-Szenen wird „das Beobachten von Szenen – das Zuschauen – [...] [zum] konstitutive[n] Element des Spiels“⁴⁴⁹ wie sich insbesondere in den Stücken Olivier Pys nachweisen lassen wird. Wenn aber die sichere Distanz nicht mehr gegeben ist, sondern mit der Grenze zwischen Fiktion und Wirklichkeit gespielt wird, so entsteht Lehmann zufolge „eine Situation [...], in welcher der Zuschauer mit der abgründigen

442 Lehmann: *Postdramatisches Theater*, S. 21 f.

443 Ebd., S. 77.

444 Ebd., S. 141.

445 Ebd., S. 13.

446 Ebd., S. 14.

447 Ebd., S. 176.

448 Ebd., S. 176: „Nicht das Vorkommen von Realem als solchem, sondern seine selbstreflexive Verwendung kennzeichnet die Ästhetik des postdramatischen Theaters.“ Selbstreflexivität ist jedoch im Sinne Matzats ganz allgemein ein wesentliches Merkmal des Theatralischen im Gegensatz zum Dramatischen (cf. 2.7.1) und daher noch nicht per se ein exklusives Definitionsmerkmal des von Lehmann postulierten postdramatischen Gegenwartstheaters, das seinerseits in den Avantgarden wichtige historische Vorläufer hat.

449 Ebd., S. 297.

Angst, der Scham, auch dem Aufsteigen der Aggressivität [und Gewalt] konfrontiert wird.“⁴⁵⁰

Auf die veränderte Form der Realität reagiert das postdramatische Theater mit einem „tiefgreifend veränderte[n] Modus des theatralen Zeichengebrauch[s]“. ⁴⁵¹ Auf die „Kultur der Überfülle“⁴⁵² – also auf das, was Baudrillard als Akkumulation und Übersättigung der hyperrealen Welt bezeichnet – antwortet es entweder in Form eines Spiels mit der Dichte der Zeichen,⁴⁵³ oder aber mit der entgegengesetzten **Strategie des Refus**, die es „angesichts des Zeichenbombardements im Alltag“ entwickelt.⁴⁵⁴ Diese besteht darin, durch Verfahren der Langsamkeit, Repetition und des Schweigens den Zuschauer aus der Lähmung, in die er durch die seine Lebenswirklichkeit prägende Informations- und Bilderflut versetzt ist, herauszureißen und zu aktivieren.⁴⁵⁵ An die Stelle der Dialoge treten im postdramatischen Theater häufig „gegeneinandergesetzte Sprachflächen“. ⁴⁵⁶ Es geht darum, im Spiel mit der Dichte der Zeichen eine „Pluralität von Stimmen“⁴⁵⁷ zu erzeugen, die der Virtualität der hyperrealen Welt eher gerecht wird als das klassische Kommunikationsmodell.

Es wird sich zeigen, dass die Texte von Mouawad und Py in Bezug auf die bisher erläuterten Merkmale, die man unter dem Oberbegriff des selbstreferentiellen Spiels zusammenfassen kann, nur im eingeschränkten Sinne postdramatisch zu nennen sind. Im Werk beider Autoren, die freilich in der Integration postdramatischer Elemen-

450 Ebd., S. 473.

451 Ebd., S. 13.

452 Ebd., S. 152.

453 Ebd., S. 151.

454 Ebd., S. 153.

455 Ebd., S. 153. Dies geschieht auch dadurch, dass im postdramatischen Theater „das Modell der ‚Ansprache‘ zur Grundstruktur des Dramas wird und an die Stelle des Konversationsdialogs tritt.“ (Ebd., S. 44 f.) Wenn etwa verstärkt Monologe und chorisches Sprechen in den Text eingebaut werden, so haben diese Passagen im Allgemeinen den Charakter einer Apostrophe ans Publikum (ebd., S. 231-233), das sich dann stärker angesprochen fühlt, als wenn die Figuren untereinander Dialoge führen.

456 Ebd., S. 14.

457 Ebd., S. 68.

te in ihre Theatertexte unterschiedlich weit gehen, gibt es immer noch Dialoge, Figuren und Handlung, wenngleich diese sich auf eine etwas andere Art und Weise gestalten als im klassischen (Regel-) Drama. Die Entfesselung der Zeichen bleibt an die im Rahmen des Theaters stattfindende Erzählung einer Geschichte gebunden. Was daher aber auf alle Texte zutrifft, ist ein zweiter Aspekt des Postdramatischen nach Lehmann, nämlich die große Bedeutung, die das Prinzip der Narration in ihnen einnimmt.⁴⁵⁸ Unter dem Begriff der Episierung des Theaters, die auch an den zahlreichen dramatischen Bearbeitungen großer epischer Erzählungen und Romane in jüngerer Zeit manifest wird,⁴⁵⁹ lassen sich somit eine Reihe weiterer Elemente aus Lehmanns Katalog der Postdramatik zusammenfassen.

Wo die Grenzen von Roman und Theater durchlässig werden und dem Theaterstück epische Formen eingeschrieben werden, entsteht eine neue, postdramatische Erzählweise: Die ohnehin meist fragmentierte Handlung wird mit anderen Materialien (Gesang, Tanz, Monologe, Zeremonien) durchsetzt, so dass das rein Dramatische schwindet und man von einem „**Theater [der] postepischen Narration**“ sprechen kann.⁴⁶⁰ Jedoch finden dabei auch frühere Formen Verwendung. Lehmann hebt die Vielfalt des postdramatischen Theaters hervor, die in seinen unterschiedlichen Realisierungen und seiner Bezugnahme auf verschiedene Kontexte sowie Vorformen des Theaters zum Ausdruck komme.⁴⁶¹ So werden im postdramatischen Theater neben dem in der Theatergeschichte nie ganz verschwundenen Mythos auch das Ritual, der Tanz und oratorienähnliche For-

458 Lehmann: *Postdramatisches Theater*, S. 196 f.: „Ein wesentlicher Zug postdramatischen Theaters ist das Prinzip der Narration; das Theater wird zum Ort eines Erzählakts. [...] Das Erzählen, das in der Medienwelt verloren geht, findet eine neue Stätte im Theater. Daß dabei die Darbietung der Märchen [und Mythen] wiederentdeckt wird, liegt nahe.“

459 Erwa Célines *Voyage au bout de la nuit* 2013 am Münchner Residenztheater in der Regie von Frank Castorf oder *Die Brüder Karamasov* 2016 beim Festival d'Avignon in der Regie von Jean Bellorini.

460 Lehmann: *Postdramatisches Theater*, S. 195.

461 Ebd., S. 31: „Postdramatisches Theater schließt also die Gegenwart / die Wiederaufnahme / das Weiterwirken älterer Ästhetiken ein [...]. Kunst kann sich gar nicht entwickeln ohne Bezugnahme auf frühere Formen“.

men wiederentdeckt.⁴⁶² Die dramatische Handlung wird bisweilen durch die **Zeremonie** ersetzt.⁴⁶³ Das Zeremonielle, Rituelle trägt die (der Strategie des Refus folgende) Zeitstruktur der Erinnerung und Wiederholung bereits in sich. Auch die Konfrontation mit Verlust und Tod ist in dieser zeremoniellen und in der Folge auch symbolischen Form eine andere als in der hyperrealen Rationalisierungs- und Verdrängungsgesellschaft.⁴⁶⁴ Auf diese Weise nähert sich das Theater der „prä rationalen Logik mythischer Bildwelten“⁴⁶⁵ an, die in der rationalen, biomedizinischen Erklärungslogik keinen Raum haben. Lehmann bezeichnet ein solches Theater als „neomythisch“: Der Mythos taucht darin in Form von „Bildern [auf], die Handlung nur als virtuelle Phantasie in sich tragen“.⁴⁶⁶

In diesem Kontext ist mit der Analogie zu archaischen Ritualen ein dritter wichtiger Aspekt der Postdramatik hervorzuheben, der in den (Opfer-)Texten der beiden Gegenwartsautoren von Bedeutung ist. Die Figuren, die auf der Bühne performen, nehmen Lehmann zufolge die Rolle von Opfern ein, das Publikum wird zur Opfergemeinschaft, die an einem Opferritual teilhat.⁴⁶⁷ Mit der postdramatischen **Performance**, die gewaltsame, schockierende Handlungen auf der Bühne zeigt, gewinnt die alte griechische Idee der Katharsis wieder an Bedeutung, wodurch sich hier der Kreis der jüngeren Theatertheorien schließt, die an den theatralischen und performativen Ursprüngen des Dramas anknüpfen:

Die Ethik der Katharsis – zivilisatorisch verdrängte Aggressivität wird wieder in den Raum des Bewußtseins und der Erfahrbarkeit zurückgeholt – erfordert Teilnahme, übertritt qua Erweckung unkontrollierbarer Affektreaktionen (Angst, Ekel, Schrecken) die Splendid Isolation des Publikums.⁴⁶⁸

462 Ebd., S. 74.

463 Ebd., S. 116.

464 Ebd., S. 119.

465 Ebd., S. 135.

466 Ebd., S. 135.

467 Ebd., S. 247.

468 Ebd., S. 249.

Entsprechend großen Raum nimmt daher im postdramatischen Theater die Darstellung von **Körperlichkeit** ein, die Fische-Lichte zufolge auch ein wesentliches Merkmal performativer Theatralität ist. Auffällig ist besonders die „Anwesenheit des devianten Körpers, der durch Krankheit, Behinderung, Entstellung von der Norm abweicht und ‚unmoralische Faszination‘, Unbehagen und Angst auslöst“.⁴⁶⁹ Der Körper manifestiert sich im Theater als das Störende, das, was den reibungslosen Ablauf unseres durchorganisierten, sozialisierten Alltags durcheinanderbringt. Auch die Verabsolutisierung des Körpers, seine Fetischisierung, ist ein Thema des postdramatischen Theaters. Die Objekt gewordene Körperlichkeit saugt alle Themen des Sozialen in sich auf: „Liebe kommt als sexuelle Präsenz vor, Tod als Aids, Schönheit als Körperperfektion“.⁴⁷⁰ Der Körper wird zum autosuffizienten Zeichen, das sich dem Signifikantendienst verweigert.⁴⁷¹ Eine neue Funktion bekommt der Körper im postdramatischen Theater als „Körpergedächtnis“, d.h. wenn er zum „Einschreibungsort kollektiver Geschichten“ wird.⁴⁷² Ein sich exponierender, leidender Körper ruft die Erinnerung an vergangene Gewalt wach, setzt sich den Blicken der Zuschauer aus und trifft sie mit seinem Klagelaut direkt ins Herz.⁴⁷³

469 Lehmann: *Postdramatisches Theater*, S. 163.

470 Ebd., S. 164 f.

471 Ebd., S. 163.

472 Ebd., S. 166 f.

473 Ebd., S. 127.

3 Konstruktion und Dekonstruktion mythischer Gewalt in den Theatertexten von Wajdi Mouawad

3.1 *Le Soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face*: die Geschichte von Kadmos als mythischer Auftakt zur Tetralogie *Le Sang des promesses*

3.1.1 Die Anagnorisis des blinden Ödipus

Der dreiteilige Theatertext *Le Soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face* (2008) wird im Folgenden als Auftakt der Tetralogie *Le Sang des promesses* (2009) gelesen. Das heißt, es werden in der mythischen Geschichte über Kadmos, der bei der Suche nach seiner entführten Schwester Europa die Stadt Theben und mit ihr ein Geschlecht begründet, das sich über Generationen hinweg der Gewalt nicht entziehen kann, zentrale Mytheme herausgefiltert, die in den vier Texten des Zyklus *Le Sang des promesses* signifikant wiederkehren. Zwar ist *Le Soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face* unabhängig von der Tetralogie auf Anregung von Dominique Pitoiset, Regisseur und künstlerischer Leiter am Nationaltheater Bordeaux, entstanden, der eine Montage der griechischen Tragödien rund um das Schicksal der Stadt Theben im Sinn hatte.¹ Dennoch reiht sich dieser Text in Mouawads variierende Bearbeitung mythischer Stoffe ein, zu denen neben der Tetralogie, in der die fortwährende Existenz eines mythischen Bewusstseins in der Gegenwart untersucht wird, in jüngster Zeit auch die Regiearbeit an einem Sophokles-Projekt gehörte, einer Neuinszenierung der sieben erhaltenen Tragödien des antiken Dichters in drei Etappen.²

1 Mouawad: *Le Soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face*, Vorwort des Autors, S. 7.

2 „Wajdi Mouawad – Biographie“: Mouawad sortiert Sophokles’ Tragödien in drei über Frauen (*Des Femmes*), zwei über Heroen (*Des héros*) und zwei über Sterbende (*Des mourants*).

Ausgangspunkt der Handlung von *Le Soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face* ist mit dem Raub Europas von ihrem Heimatstrand das phönizische Sidon im heutigen Libanon, so dass Mouawad bei seiner *bricolage*-Arbeit am Mythos hier (wie auch in den Texten der Tetralogie) die eigene Herkunft als Antrieb seines Schreibens verwendet.³ Was den Mythos mit Mouawads Biographie und der Gegenwart verbindet, sind die Themen Gewalt und Krieg, die zu Zerstörung, Exil und einem Teufelskreis der Rache führen.⁴

Der Theatertext beginnt mit einer Rahmenhandlung, die mit „Avant les noms“ übertitelt ist. Ein blinder Greis, der nicht näher benannt ist, irrt an einem zerstörten Ort am Meer umher und rezitiert düstere, geheimnisvolle Verse über eine mythische Urzeit. Erst die letzte Szene des Theaterstückes, in der sich die Rahmenhandlung fortsetzt, enthüllt dem Rezipienten, dass es sich bei dem blinden Mann um Ödipus handelt.⁵ Diese beiden Szenen der Rahmenhandlung schildern in zwei langen, fast lyrischen Monologen die Herausbildung und die Fragilität eines sozialen Gefüges und stellen die Be-

3 Mouawad: *Le Soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face*, Vorwort des Autors, S. 8 f. Gleichwohl will Mouawad kein politisches Theater machen. Sein Schreiben versteht er als Verwandlung einer Geste des Zorns in Poesie, durch die er eine poetische Distanz herstelle, die politischem Aktionismus fremd sei. Siehe hierzu: „Entretien avec Wajdi Mouawad sur *Le Sang des promesses*, propos recueillis par Jean-François Perrier pour le Festival d'Avignon 2009“, theatre-contemporain.net, CRIS (Centre de ressources internationales de la scène), 1, rue Gay Lussac, 25000 Besançon, URL: <http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Littoral-Incendies-Forets/ensavoirplus> (Abruf 26.02.2017).

4 Mouawad: *Le Soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face*, Vorwort des Autors, S. 9.

5 Das mythologische Vorbild dieser alten Ödipus-Figur, die in Mouawads Theaterstück in die Gewaltgeschichte des Kadmos-Geschlechts einführt, ist Sophokles' *Ödipus auf Kolonos*, der sich in den einleitenden Versen als greiser, dem Tod naher Mann vorstellt, der mit seiner Tochter Antigone weit gewandert ist: Sophokles: *Ödipus auf Kolonos*, in: *Tragödien und Fragmente – Griechisch und Deutsch*, hrsg. und übers. v. Wilhelm Willige, München: Heimeran 1966, S. 642–751, S. 642 f. (v. 1-4). Mouawads Stück, das den alten und den jungen Ödipus zeigt, greift ein im Spätwerk des griechischen Dichters wiederkehrendes Thema auf, nämlich den „Wechsel“, so paraphrasiert Wilhelm Willige in seinen Erläuterungen zum *Ödipus auf Kolonos* den Altphilologen Karl Reinhardt, „zwischen Oidipus' Absage an die Welt des unweisen und unheiligen Machtkampfes, des Hasses und der Gewalttätigkeit und der Hinwendung zur Weihe, Heiligung und Vergöttlichung“; Ebd., S. 1041.

deutung und Permanenz der Opfergewalt für das Zusammenleben der Menschen heraus.

Am Anfang steht der metaphysische Schauer des Einzelnen. Er wird umschrieben mit den Begriffen der Einsamkeit, Dunkelheit und der unheimlichen Präsenz eines unbekanntes Anderen, die dem Menschen Angst einjagt:

L'impression grandit sans s'éclaircir :
 « Quelque chose me regarde. »
 [...]
 « Il y a une ombre à ma fenêtre !
 Sa présence fait naître en moi insatisfaction mélancolie
 Solitude inquiétude
 Soif insatiable d'infini. [...] »⁶

Der verängstigte Mensch schart Gleichgesinnte um sich, die alle die Frage teilen: „Qu'est-ce qui nous regarde?“⁷ Alle empfinden sie ein Gefühl der Abhängigkeit von einer numinosen Gewalt, das dem „Kreaturgefühl“ Rudolf Ottos entspricht, welches das Gefühl eines „mysterium tremendum“ erzeuge, das den Ursprung jeder religionsgeschichtlichen Entwicklung des Menschen bilde.⁸ Da somit alle das Gefühl haben, eine fremde Gewalt erwarte etwas von ihnen im Austausch gegen das Leben und die ersehnte Offenbarung ihrer Existenz, beginnt die Gruppe, Opferrituale zu praktizieren. Zu den Opfergaben zählen Tiere, Libationen und sogar Kinder: „Donner ce qu'il y a de plus précieux: Un enfant. Son sang le faire se répandre!“⁹ Der symbolische Tausch kann nur funktionieren, wenn die Gabe annähernd so wertvoll ist wie die erwartete Gegengabe. Stürme und Unwetter versucht man mit Sonnwendopfern und Orgien zu überstehen, in denen Sexualität, Blut und Tod in die Sphäre des Heiligen gerückt werden.¹⁰ Zu den Opferritualen gehört auch die Benennung einer Gottheit, die für die Welt, in der die Menschen leben, verantwortlich ist:

6 Mouawad: *Le Soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face*, S. 12.

7 Ebd., S. 12.

8 Rudolf Otto: *Das Heilige – Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen* [1917], München: Beck 2014, S. 11-16.

9 Mouawad: *Le Soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face*, S. 12.

10 Ebd., S. 12 f.

Quelque chose de plus grand que [...] la tribu
 Plus grand que tout
 Auquel je donne le nom de Grand est là :
 Le grand Grand nous regarde.¹¹

Denn erst mit dem Namen beginnt die Gewaltenteilung, von der Blumenberg spricht: Zu Namen lassen sich Geschichten erzählen, wie die vom Fluch der von stierköpfigen Männern entführten phönizischen Jungfrau Europa.¹²

Allerdings gerät die so etablierte soziale Ordnung bald in eine Krise: „On ne pouvait plus vivre ensemble.“¹³ Das Zusammenleben der Menschen innerhalb der Gruppe gestaltet sich schwierig. Es werden vereinzelt erste weitsichtige Stimmen laut, die einen leisen Verdacht hegen und das Scheitern der religiösen Opferrituale darauf zurückführen, dass die angenommene Transzendenz nur eine Illusion der Menschen sei, auf die nichts als metaphysische Leere warte:

Rien ne nous regarde.
 Illusion impression folie.
 Que du vide : le vide nous regarde.¹⁴

Das Unheimliche und Furchteinflößende kommt nicht von außen, sondern entsteht im Innern der Gruppe:

Quelque chose nous regarde
 Qui n'est pas en dehors de notre tribu :
 La tribu la tribu nous regarde.¹⁵

Doch diese ersten Hinweise darauf, dass die Gewalt nicht von einer irrationalen Macht ausgelöst wird, sondern in den Beziehungen der Menschen untereinander lauert, werden übertönt von der übermäßigen Sehnsucht der Gruppe nach Transzendenz: „Je ne peux pas me résoudre à me séparer de ce regard.“¹⁶

11 Mouawad: *Le Soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face*, S.13.

12 Ebd., S. 15.

13 Ebd., S. 13.

14 Ebd., S. 13.

15 Ebd., S. 13.

16 Ebd., S. 13.

Wenn man den Mythos wie Mouawad kritisch liest, gelangt man jedoch zu einer Erkenntnis, die in der lyrisch-monologischen Rahmenhandlung von der Figur des Ödipus hervorgebracht wird und die man mit der im theoretischen Teil herausgearbeiteten These vom *Absolutismus der menschlich verursachten gewaltsamen Wirklichkeit* gleichsetzen kann. Der Blinde wird im übertragenen Sinne endlich sehend. Seine Erkenntnis besteht darin, dass die Gewalt von den Menschen selber ausgeht. Das gewaltsam vergossene Blut ist der rote Faden, der sich durch die gesamte Geschichte der Menschheit zieht: „Le sang nous regarde car le sang est sur nous!“¹⁷ Indem Mouawads Ödipus dies durchschaut, kann er das Rätsel der Sphinx lösen. Denn die Antwort auf ihre kaum zu entziffernde Frage, die schon so viele Menschen das Leben gekostet hat, ist der Mensch –

L'homme en réponse.
C'est l'homme Sphinge [...].
L'homme monstre
L'homme!¹⁸

– und zwar der Mensch als Monster, der Mensch als das eigentliche Ungeheuer, von dem die schlimmsten Gewalthandlungen ausgehen. Mit Ödipus wird diese Erkenntnis gerade einer Figur zuteil, die sowohl Gewalt erlitten als auch ausgeübt hat und deren Mythos daher auch eine zentrale Stellung in mehreren von Mouawads Dramen einnimmt.

In der Schlusszene zählt Ödipus verschiedene Manifestationen des *Absolutismus der Wirklichkeit* auf und unterscheidet dabei nicht zwischen Naturkatastrophen und der von Menschen hervorgerufenen Gewalt, wie sie etwa in Kriegen zum Ausbruch kommt:

Je tremble :
Guerres nouvelles
Villes englouties
Mouvement des mers
Hécatombes de tous les animaux
Famines et sécheresses.¹⁹

17 Ebd., S. 14.

18 Ebd., S. 112 (21. „Sphinge“).

19 Ebd., S. 115 (22. „Révélation“).

Doch diese Extrapolation aller Katastrophen in ein von außen hereinbrechendes unabänderliches Schicksal ist genauso eine Einbildung der Menschen wie die Hoffnung darauf, im Blut (der Opfertoten und Gründungskämpfe) dauerhaft Frieden und Trost zu finden:

Le sang le sang des malheurs et des prophéties !
Comme si dans le sang
On allait trouver paix et consolation
Assurance et tranquillité.²⁰

Die Spirale der blutigen Gründungskriege und Gewaltopfer, die Mouawad am Beispiel der mythischen Genealogie von Kadmos bis Ödipus in episodenhaft aneinandergereihten Szenen symbolisch verdichtet, kann nur von den Menschen selbst unterbrochen werden. Die Botschaft der Ödipusfigur in *Le soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face*, die sich selbst „à la croisée des temps anciens et nouveaux“²¹ verortet, wendet sich an die Rezipienten von heute.²² Sie sollen wachgerüttelt werden, damit sie auf Gewalt und Katastrophen anders reagieren als mit schicksalsergebener Indifferenz. Anstatt die Gewalt über Generationen hinweg weiterzuerben, ist es existentiell zu erkennen, welche der Katastrophen von den Menschen selbst verursacht sind.²³

Cadmos arraché à sa cité
Laios arraché à l'enfance
Œdipe arraché à la lumière.²⁴

Der Mythos erzählt, wie Kadmos seine Heimat verlässt, Laios seine Kindheit im Asyl verbringt und Ödipus sein Augenlicht ver-

20 Mouawad: *Le Soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face*, S. 14.

21 Ebd., S. 116 (22. Révélation).

22 Ebd., S. 113 (22. „Révélation“). Hier wird mit dem Hinweis auf Menschenmassen, laute Autos und riesige Gebäude mit Glasfenstern deutlich die heutige Gegenwart evoziert, in der Ödipus – ähnlich wie Pys Orphée in *Le Visage d'Orphée* (cf. 4.2.2) – nun seiner Aufgabe nachgeht, den alten Mythos seiner Geschichte weiter zu tradieren.

23 Im Durchschauen der (Opfer-)Gewalt kommt die auf die griechische Tragödie zurückgehende Anagnorisis in Mouawads Theatertexten zum Einsatz. Wie diese ist die Erkenntnis bei Mouawad jedesmal mit Schmerzen verbunden. So besagt schon der Titel des Theaterstücks, dass man Sonne und Tod nicht in die Augen sehen kann.

24 Mouawad: *Le Soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face*, S. 115 (22. „Révélation“).

liert. Mouawads Ödipus-Figur liegt daran, dass diese mythischen Geschichten weitererzählt werden, so dass die (noch) auf der Sonnenseite lebenden Menschen von den Erfahrungen der Schattenseite profitieren und ihr in der Erinnerung zugleich die gebührende Achtung verleihen können:

Eux [qui n'auront connu nul chagrin]
 Sauront fêter pour nous qui n'avons pas su.
 Ils répéteront nos noms
 Se souviendront de nos corps
 Leur joie sera notre seul tombeau.²⁵

3.1.2 Opfergewalt und mimetisches Begehren in *Le Soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face*

Wie oben beschrieben, erhält die Rahmenhandlung bereits eine kleine Opfertheorie, der zufolge eine Gemeinschaft versucht, angesichts des als übermächtig empfundenen *Absolutismus der Wirklichkeit* eine Gewaltenteilung einzurichten, indem sie Opfer darbringt und gewisse Tabus (der Sexualität und des Blutvergießens) rituell überschreitet, um die Kommunion mit der Gottheit zu feiern. Doch wie es aus der Rahmenhandlung auch hervorgeht, ist das Opfer mehr als nur Ausdruck eines religiösen Naturverhältnisses. Genauso ist es Ausdruck eines Blutrausches, von dem sich die Menschen nur schwer freimachen können.

Die Binnenhandlung erzählt am Beispiel der dialoghaft dargestellten Episoden aus den drei Generationen „Cadmos“, „Laios“, „Edipe“ von den (scheiternden) Versuchen, aus der Teufelsspirale der Gewalt auszubrechen. Um die Genealogie der Gewalt in Mouawads Stück besser nachvollziehen zu können, kann der hier abgebildete Kasten zur Orientierung herangezogen werden (cf. Abb. 3.1).

Während die in der Rahmenhandlung geschilderten Opferhandlungen in die Nähe von Girards Gründungsgewalt gerückt werden können, da sie dazu dienen, ein soziales Gebilde zu stabilisieren, gibt es in den Episoden der Haupthandlung keine funktionierenden Op-

²⁵ Ebd., S. 116 (22. „Révélation“).

Genealogie des Kadmos:

Agenor → Kadmos (+ Harmonia) → Polydoros (+ Nykteis) → Labdakos
 → Laios (+ Iokaste) → Ödipus (+ Iokaste)

Genealogie des Pelops (Tantaliden):

Tantalus → Pelops (+ Hippodameia) → Atreus und Thyestes (Halbbruder
 Chrysippos)

Herrscherfolge in Theben:

Kadmos → Pentheus → Polydoros → Nykteus / Lykos → Labdakos → Lykos
 → Amphion und Zhetos → Laios → (Kreon →) Ödipus

Abbildung 3.1: Mythische Genealogien in *Le soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face*

fer. Vielmehr sind alle Gewalthandlungen, die Ähnlichkeit mit Opfern haben, Symptome einer Opferkrise.

Athene vertraut Kadmos zu Beginn seiner Reise ein Opferrmesser an, das Generationen später durch die Hand von Ödipus zum Einsatz kommt, der damit seinen eigenen Vater tötet. Sie verheißt ihm eine Zukunft als Gründer einer berühmten Stadt und weist auf den ewigen Kreislauf von Leben und Tod, Erneuerung und Zerstörung hin, an dem diese Stadt und ihre Kinder teilhaben werden.²⁶ Doch Kadmos erkennt sie nicht. Er hat den Ausspruch seines Vaters und seiner Brüder verinnerlicht, ohne ihn voll zu erfassen, was erst seinem Urahn Ödipus durch seinen Sieg über die Sphinx gelingen wird: „Pas de dieux / Que des hommes que des hommes!“²⁷

26 Bei Ovid tritt Pallas Athene dem Kadmos nach seinem Sieg über den Drachen in Erscheinung, um ihm die Anweisung zu geben, die Zähne des getöteten Ungeheuers in der Erde zu vergraben: „ecce viri fautrix superas delapsa per auras / Pallas adest motaeque iubet supponere terrae / vipereos dentes, populi incrementa futuri.“ (Ovid: *Metamorphosen*, S. 150 f. (3. Buch, v. 101-103).) Das aus der Drachensaat entsprungene Geschlecht, aus dem mit Echion, dem einzigen Überlebenden der so genannten Spartoi, die sich in einem Bruderkrieg gegenseitig zerfleischen, ein späterer Urvater der Thebaner hervorgehen wird, steht am Beginn der Gewaltgeschichte Thebens, das Kadmos begründen soll: „exemploque pari furit omnis turba, suoque / Marte cadunt subiti per mutua vulnera fratres“ (ebd., S. 152 f. (3. Buch, v. 122 f.)).

27 Mouawad: *Le Soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face*, S. 36 (6. „Femme au couteau“). Zwar ist die Gesellschaft, in der sich die Protagonisten bewegen, noch eine transzendente Gesellschaft, doch die Protagonisten selbst nehmen bereits Abstand vom Götterglauben. Doch der zweite Schritt nach dem Übergang zur säkula-

Einen weiteren Hinweis auf den Hintergrund einer aus den Fugen geratenen Opfergesellschaft stellen die stierköpfigen Krieger dar, die in Phönizien, in der Stadt des Agenor, ihr Unwesen treiben. Der Stier ist in der Antike ein beliebtes Opfertier.²⁸ Doch von einem die Gewalt katalysierenden Opferritual kann hier nicht die Rede sein. Die 20 nackten Stiermänner treten als eine wild gewordene Jagd- oder Kriegsmeute auf, die alles menschliche Leben vernichten, das ihnen in den Weg kommt. Sie hinterlassen eine grausame Blutspur am phönizischen Strand, ehe sie mit ihrer Beute Europa wieder von der Masse des Meeres, das sie hervorgebracht hat, verschluckt werden:

Servantes décapitées
 Enfants écorchés
 Soldats empalés²⁹

Es fällt auf, wie entscheidend Mouawad den antiken Mythos von Europa, die von Zeus in Gestalt eines anmutigen Stieres entführt wird, verändert hat: Kein einzelner göttlicher Stier verlangt hier das Opfer einer Jungfrau, das ihrem Stamm Glück bescheren wird;³⁰ vielmehr wird eine Stadt von einem fremden Stamm, der als anonymes, Gewalt säendes Kollektiv agiert, fast dem Erdboden gleichgemacht. Die

ren Idee, nämlich die Verantwortung der Menschen an die Stelle des Schicksals zu setzen, fällt vor allem Laios schwer.

28 Walter Burkert: *Wilder Ursprung – Opferritual und Mythos bei den Griechen*, Berlin: Wagenbach 1990, S. 29.

29 Mouawad: *Le Soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face*, S. 17 (1. "Frères").

30 Cf. Ovid: *Metamorphosen*, S. 136-139 (2. Buch, v. 840-875): Der verliebte Zeus dringt hier in eine geradezu idyllische Szenerie inmitten einer Herde friedlicher Jungtiere spielender Mädchen ein. In der Gestalt eines schönen, sanftmütigen jungen Stieres gewinnt er das Vertrauen Europas: „induitur faciem tauri mixtusque iuvenis / mugit et in teneris formosus obambulat herbis“ (v. 850 f.) sowie: „nullae in fronte minae nec formidabile lumen: pacem vultus habet“ (v. 857 f.). Trotzdem bekommt das junge Mädchen auch in Ovids Variante des Mythos Angst, als der Stier sie aus ihrer vertrauten Umgebung entführt; sie wirft einen verzweifelten Blick zurück auf die Heimat, die sie für ein langes Exil verlassen muss. Mouawad verleiht nun der bei Ovid passiven Jungstierherde die Kollektivgewalt, die Girard zufolge im Mythos gerne verschleiert wird. Während bei Ovid der Gott alleine für die Gewalt am Raub des Mädchens verantwortlich ist, wird Europa von einer mit Stiermasken verkleideten Männerhorde entführt, die an Freuds Darwin'sche Urhorde oder auch an Canettis Jagdmeute erinnert: Ein menschliches Kollektiv hat die Gottheit als gewaltsamen Akteur abgelöst.

Entführung der Jungfrau ist in diesem Theatertext kein Privileg für die Stadt. Denn die Suche ihrer Brüder hat nicht die Ausbreitung des phönizischen Stammes durch Koloniegründung zur Folge, wie dies bei Apollodor erzählt wird, sondern nur Tod und Vernichtung.³¹ Die Leichen der Brüder werden später an den Strand gespült, wo sie in der Sonne verwesen. Der Vater begeht Selbstmord.³² Der Rachezug für die Entführung der Königstochter, der auf grausamste Weise die spontane Gewalt der Stiermänner nachahmt oder sogar übertrifft, zeigt, dass sich die Gesellschaft hier im Teufelskreis der reziproken Gewalt verfangen hat, die in Opposition zu einer stabilen Ordnung steht (cf. Abb. 2.2). Die Verben, mit denen der Rachezug geschildert wird, bilden eine Klimax der Gewalt, der die Dynamik der Reziprozität eingeschrieben ist, die für die Ideologie der Rache typisch ist:

Attaquer [...] punir [...] saccager
 Quelle civilisation faut-il brûler raser embraser
 Pour rendre disparition pour disparition
 Néant pour néant.³³

Eine Gesellschaft, die an diesem Punkt angelangt ist, wird Girards Theorie zufolge nicht lange bestehen. Tatsächlich ist auch in *Le Soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face* spätestens zu dem Zeitpunkt, als mit Kadmos der letzte Sprössling des Königsgeschlechts die Vaterstadt verlässt, dort nichts mehr außer Ruinen und einem Friedhof übriggeblieben.

Ein weiteres Indiz dafür, dass in diesem Theaterstück das Stadium der Opferkrise erreicht ist, besteht darin, dass in den verschiedenen Episoden immer wieder (Bluts-)Verwandte der (spontanen) Gewalt geopfert werden. So opfert Agenor seine Söhne, indem er sie in

31 Edward Tripp: *Reclams Lexikon der antiken Mythologie* [engl. 1970], 8., bibl. aktual. Aufl., Stuttgart: Reclam 2012, S.275, Stichwort „Kadmos“. Man könnte sie allenfalls zu den oft als „Vorpfer“ fungierenden Jungfrauenopfern in Beziehung setzen, die vor dem Auszug zur Jagd oder in den Krieg dargebracht wurden und mit dem Mythos vom Raub der Kore durch Hades in Verbindung stehen. Cf. Burkert: *Homo necans*, S. 77 und S. 286.

32 Mouawad: *Le Soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face*, S.25 f. (3. „Peine“).

33 Ebd., S. 18 (1. „Frères“).

den fast sicheren Tod schickt. Auch die Opfer an die Sphinx sind Ausdruck der Opferkrise, hier symbolisch durch ein Ungeheuer dargestellt, das die Gesellschaft dezimiert, indem es nacheinander alle mutigen Männer vernichtet. Laios und seine Frau opfern ihren neugeborenen Sohn Ödipus, um das Orakel zu überlisten, das an den Fluch des Pelops erinnert. Dabei hat Pelops damals den Tod seines Lieblingssohnes ebenso in Kauf genommen wie Laios den seines Geliebten. Auf Kosten des Lebens des von beiden geliebten Chrysispos sowie auf Kosten des Friedens, führten die beiden Könige vorgeblich zum Schutz und zum Erhalt der Einheit der Stadt einen Krieg gegeneinander, den Mouawad – wie im Folgenden erläutert wird – jedoch als eine in mimetischem Begehren wurzelnde Machtdemonstration entlarvt.

Am Beispiel des Opfers von Chrysispos lässt sich veranschaulichen, wie mimetisches Begehren eine Situation der *internen Mediation* herbeiführen kann, die in einen Krieg mündet und eine ganze Gesellschaft in die Krise stürzt. Chrysispos ist in Mouawads Text ein Sündenbock. Er geht „freiwillig“ in den Tod, indem er sich aus dem Fenster stürzt, so wie der antike *pharmakos*, von der Masse gedrängt, „selbständig“ von der Klippe in seinen Tod gesprungen ist.³⁴ Und so wie bei vielen Opferritualen die Schuld des Opfers eigens inszeniert wird, ehe es dafür „bestraft“ werden kann,³⁵ wird auch Chrysispos‘ von außen eine Schuld auferlegt: die Schande seiner homoerotischen Beziehung zu Laios. Zudem ist er eine Halbwaise; seine Mutter ist tot, seine Stiefmutter Hippodameia will ihn so schnell wie möglich loswerden, um ihre eigenen Söhne in Elis auf dem Thron zu sehen. Die Eifersucht auf die bei der Geburt ihres Sohnes verstorbene Geliebte ihres Mannes Pelops entzündet in Hippodameia einen unstillbaren Hass auf den Rivalen ihrer Söhne. Die Psychose seiner Stiefmutter löst denn auch eine Dynamik des mimetischen Begehrens aus, die sich in Kombination mit Laios‘ eigener Psychose als besonders gefährlich erweist.

34 Girard: *Le Bouc émissaire*, S.248. Diese tödliche Variante des *Pharmakos*-Kultes ist für Massalia, das heutige Marseille, belegt.

35 Burkert: *Homo necans*, S.23.

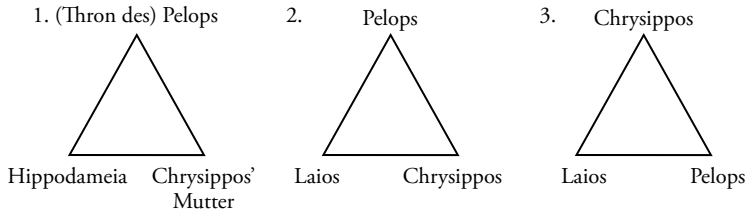


Abbildung 3.2: Mimetische Dreiecksstrukturen in *Le soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face*

Das erste Dreiecksmodell in Abb. 3.2 zeigt das mimetische Begehren Hippodameias, das auf Pelops und die Thronfolge gerichtet ist. Obwohl Chrysispos' Mutter längst tot ist, handelt es sich um eine *interne Mediation*. Hippodameia rivalisiert mit einer Toten um die Liebe ihres Mannes Pelops. Die Angst, dass ihre eigenen Kinder Atreus und Thyestes, die als Zwillinge bereits symbolisch die mimetische Reziprozität widerspiegeln, bei der Nachfolge des Vaters zu kurz kommen, wird nach dem Tod der Rivalin neurotisch. Sie überträgt ihre ins Imaginäre gesteigerte mimetische Rivalität auf Chrysispos, den Sohn von Pelops' Geliebter:

Il [Chrysispe] est né du ventre d'une femme
 Que Pélops a aimée avant moi plus que moi !
 Depuis toujours
 Pélops ne regarde que Chrysispe
 Car Chrysispe a le visage de la mort adorée
 Nul regard pour Atrée et Thyeste
 Les enfants jumeaux
 Nés de mon ventre
 Ses fils.³⁶

Wie zerstörerisch und blindwütig die *interne Mediation* das Subjekt machen kann, zeigt sich daran, dass Hippodameia mit der geplanten Entführung von Chrysispos nicht nur das Ziel verfolgt, einen Thronrivalen zu beseitigen, sondern durch diese Trennung von Vater und Sohn gerade dem Mann, dessen Liebe ursprünglich das Objekt

³⁶ Mouawad: *Le Soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face*, S. 70 (13. „Hippodameie“).

ihres Begehrens war, einen kummervollen Tod zu bereiten: „Il en mourra de chagrin et je veux sa mort !“³⁷ Ihre Gewaltbereitschaft steigt drastisch an; so würde sie den Jungen sogar notfalls töten, um ihr mimetisches Begehren durchzusetzen:

Je tueraï Chrysispe de mes propres mains
S'il le faut !
S'il le faut oui
Plonger mes ongles dans sa gorge
Par amour pour mes fils !
Par amour pour eux
Toucher la folie
L'aveuglement !³⁸

Da auch Laios an einem ins Psychotische gesteigerten mimetischen Begehren leidet, das seinen Ursprung in den Gewalterfahrungen seiner Kindheit hat, lässt er sich von Hippodameia manipulieren. Sie hat die homoerotische Liebe, die Laios heimlich für den Lieblingssohn seines Adoptivvaters Pelops hegt und mit aller Kraft versucht zu unterdrücken, längst durchschaut:

Toi et moi voulons
A l'inverse l'un de l'autre
Le même objet :
Chrysispe !³⁹

Hippodameia kann Laios erpressen, weil sie erkennt, dass er genau wie sie ein unstillbares Verlangen in sich trägt:

Peine peur chagrin et douleur
Rage colère passion
Désir inassouvi
Et feu fer folie
Comme rocher dans la gorge !
Pourquoi sommes-nous éveillés si ce n'est le manque ?
Et si ce qui te manque est au creux de ma main
Me donneras-tu ce qu'il y a au creux de ta main
Et qui me manque ?⁴⁰

37 Ebd., S. 70 (13. „Hippodamie“).

38 Ebd., S. 71 (13. „Hippodamie“).

39 Ebd., S. 70 (13. „Hippodamie“).

40 Ebd., S. 64 (13. „Hippodamie“).

Das verbotene Begehren, das Laios Chrysispos gegenüber empfindet, ist jedoch aus einem anderen mimetischen Konflikt hervorgegangen: Laios musste als Kind aus Theben fliehen, als die Stadt von Amphion und Zethos, mit denen Laios über seine Großmutter Nykteis verwandt ist,⁴¹ brutal erobert wird. In *Le Soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face* wird dargestellt, wie Laios um sein Leben rennt, während sein väterlicher Freund Lykos von den Feinden ermordet wird.⁴² Schon zuvor hatte Laios seinen Vater Labdakos im Krieg verloren. Nach dem Tod seines Ersatzvaters Lykos findet er in Elis Asyl und mit Pelops einen neuen Ersatzvater. Das zweite Dreiecksmodell (cf. Abb. 3.2) bildet daher die reziproke Beziehung von Laios und Chrysispos ab, deren Symmetrie im Theatertext herausgestellt wird:

Sa mère [celle de Chrysispe] fut au rivage de sa vie
Comme le cheval fut avec toi au rivage de cette île :
Elle mourut en donnant vie sauve !
[...] Chrysispe naquit dans la mort de sa mère.⁴³

Laios ist wie Chrysispos ein Königssohn, dem der Thron von Rivalen streitig gemacht wird; und auch seine Mutter ist wie die von Chrysispos bei seiner Geburt gestorben.⁴⁴ Auf diese Weise wird Chrysispos für Laios wenn auch nicht zum eifersüchtig gehassten Rivalen, so doch immerhin zum Modell und Mittler seines Verlangens nach Vaterliebe. Und Laios interessiert sich in der Folge so sehr für den Pelopsohn, an dessen Stelle er am liebsten treten würde, dass er ein homoerotisches Gefühl für ihn entwickelt. Girard interpretiert die unterschwelligsten homosexuellen Neigungen einiger Figuren Dostojewskis im Sinne seines mimetischen Modells dergestalt, dass sich ihr mimetisches Begehren so verselbständigt, dass es

41 Tripp: *Reclams Lexikon der antiken Mythologie* [engl. 1970], S. 45 f., Stichwort „Amphion und Zethos“, sowie S. 306, Stichwort „Labdakos“.

42 Mouawad: *Le Soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face*, Szene 9: „Lycos parle“ und Szene 10: „Laios court“.

43 Ebd., S. 60 (12. „Iliens“).

44 Ebd., S. 65 (13. „Hippodamie“).

sich vom begehrten Objekt zum Rivalen hin verschiebt.⁴⁵ Genau das geschieht hier mit Laios, der gar nicht begreifen kann, wie dieses verbotene, ja beinahe inzestuöse Verlangen in ihm entstanden ist:

Pourquoi je désire ce que je ne veux pas désirer?⁴⁶
 [...] Chrysisse fils de Pélops
 Mon second père !
 Traître et lâche !
 Monstre oui monstre
 Monstre !
 Je suis tout cela
 Je ne suis que cela
 Entre dégoût et bonheur
 Douleur et extase !⁴⁷

Die Positionen des Mittlers und des begehrten Objekts sind hier so instabil, dass sie zwischen Pelops und Chrysisse hin- und herschwanken, die für Laios abwechselnd die eine oder die andere Funktion einnehmen. Nach der Entführung verfestigt sich schließlich das dritte Modell, in dem Pelops und Laios um Chrysisse konkurrieren, da Laios als Herrscher von Theben nun mehr Symmetrien mit Chrysisse's Vater aufweist (cf. 3.2). Doch ist die unbeugsame Haltung von Laios, mit der er Pelops' Feldzug gegen Theben herausfordert und mit der er das Leben nicht nur von Chrysisse, sondern von so vielen Thebanern riskiert, wirklich in der Notwendigkeit eines Opferrituals begründet, das er mit dem Krieg der gesamten Stadt abverlangt, um das vergossene Blut seiner Familie zu rächen⁴⁸ und gleichzeitig die mühsam wiedererlangte Einheit Thebens unter seiner Führung zu besiegeln?

Pour réconcilier une cité
 Il faut plus !

45 Girard: *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, S. 455: „L'homosexualité [...] est souvent l'erotisation d'une rivalité mimétique. Le désir portant sur l'objet de cette rivalité [...] se déplace vers le rival lui-même.“

46 Mouawad: *Le Soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face*, S.65 (13. „Hippodamie“.)

47 Ebd., S. 68 (13. „Hippodamie“.)

48 Ebd., S. 50 (10. „Laios court“): „Je saignerai le bleu pour faire sacrifice aux dieux / En souvenir du sang versé des miens.“

La guerre
 Unira la ville
 Car mourir côte à côte
 Et mêler son sang dans la mort
 Pour défendre sa terre
 [...] Fonde une cité.
 Les hommes ont besoin du sang pour se détester
 Comme pour s'aimer.⁴⁹

Als Pelops ihm einst Asyl gewährte, schilderte Laios ihm das grausame Massaker an seiner Familie sowie die Ängste und Gefahren, die er auf seiner Flucht durchstehen musste.⁵⁰ Pelops legte ihm daraufhin das Prinzip der Gewaltlosigkeit und des Verzichts auf Rache ans Herz, das in seiner Stadt als heiliges Gesetz gelte:

Une loi ancienne et sacrée [...] :
 Ici le sang ne fait pas couler le sang.
 [...] On ne tue pas.⁵¹

Doch die *interne Mediation* hat dieses Prinzip zunichtegemacht. In Laios überlagern sich viele Motivationen, Krieg gegen Pelops zu führen: das nicht überwundene Gewalttrauma seiner Kindheit, sein mimetisches Begehren und der Wunsch des Herrschers nach Festigung des städtischen Zusammenhalts. Von einem reinen Ritual, das die Gewalt katalysieren würde, kann aufgrund dieser verschiedenen Antriebe keine Rede sein. Der Kampf zwischen Theben und Elis stellt vielmehr eine Steigerung der Gewalt ins Extreme dar. Pelops charakterisiert Laios' Kriegsankündigung daher auch als Wahnsinnstat: „Je crois que tu es fou / Et dans ta folie tu veux entraîner ta cité.“⁵²

Ein Opfer etwas anderer und bei Mouawad wirksamerer Art ist das Selbstopfer von Harmonia. Ihre Liebe zu dem fremden Jüngling Kadmos wird zwar anfangs überschattet vom Auftreten ihrer Zwillingschwester, die mit Kadmos zwangsverheiratet werden soll und dies als grausames Opfer empfindet:

49 Mouawad: *Le Soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face*, S. 75 f. (14. „Laios roi“).

50 Ebd., S. 57 f. (12. „Iliens“).

51 Ebd., S. 59 (12. „Iliens“).

52 Ebd., S. 77 (14. „Laios roi“).

Ma mère me désigna du doigt.
 Ma mère me jette aux orties du chemin
 Elle me cède à un inconnu
 Un menteur
 Un bonimenteur
 Qui n'a rien à offrir.⁵³

Doch Harmonia bietet sich aus freien Stücken als Ersatzopfer für ihre Zwillingschwester an. Und dieses Opfer gelingt, da zwischen ihr und Kadmos stellvertretend für den neuen Bund zwischen den Ureinwohnern und dem Stadtgründer Thebens ein symbolischer Austausch stattfindet:

Vous m'avez fait don de l'amour
 M'offrant Harmonie
 Harmonie s'offrant à moi
 Moi à elle
 Dans l'incandescence de notre jeunesse.

Laissez-moi répondre à votre générosité
 Et offrir à mon tour ce que j'ai de plus précieux
 En cadeau à ma rencontre avec Harmonie. [...]
 Voici les trente lettres de l'alphabète.⁵⁴

Das Hochzeitsfest besiegelt den Zusammenhalt der Gemeinschaft, was durch die Kommunion mit den Göttern, die am Tisch der versammelten Hochzeitsgesellschaft Platz nehmen, bekräftigt wird:

Fêtons les premières noces de notre jeune histoire
 Celles qui verront l'union de l'étranger
 Avec le natif de ce pays.
 Cadmos et Harmonie !⁵⁵

Ein weiteres Selbstopfer ist das von Lycos, der seinen eigenen Tod in Kauf nimmt, damit Laios fliehen und Theben eines Tages zurückerobern kann.⁵⁶ An diesem Opfer haftet das Blut des Krieges; Laios ist sich dessen bewusst und sieht sich in der Pflicht, als erwachsener Mann für die Stadt seiner Väter zu kämpfen:

53 Ebd., S. 37 (7. „Harmonie“).

54 Ebd., S. 44 f. (8. „Noces“).

55 Ebd., S. 46 (8. „Noces“).

56 Ebd., S. 49 (10. „Laios court“): „Le temps que mon sang se vide de mes veines / C'est le temps que tu auras pour fuir.“

Lycos est mort
 Érée son fils est mort
 Leur sang dans la poussière pour que je vive
 Moi !⁵⁷

Wieviel Zwang Selbstopfern innewohnt oder aber welcher Freiheit sie Ausdruck verleihen, wird in den Texten der Tetralogie, wo es mehrere solcher Opfer gibt, von Fall zu Fall geklärt werden müssen.

Die im Folgenden beschriebenen Mytheme sind Beziehungs- oder Motivbündel, die alle auf irgendeine Art und Weise mit dem Opfer-Mythem in Verbindung stehen, das mit Recht im Zentrum der Analyse steht. Die Vater-Sohn-Konflikte etwa führen oft dazu, dass Söhne der Genealogie der Gewalt geopfert werden; die Orakel tragen zur Fortexistenz des Opferwillens einer Gemeinschaft bei usw.

3.1.3 Weitere wiederkehrende Mytheme

Mythem der gewaltsamen Trennung (von Familie / Heimat)

Ein Mythem, das in allen Texten der Tetralogie eine wichtige Rolle spielt, ist das der gewaltsamen Trennung. In *Le Soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face* stellt die Entführung Europas, ihre Trennung von Familie und Heimat, das Ausgangsmotiv der Handlung dar. Es wiederholt sich in vielen der folgenden Episoden des Stückes, zum Beispiel in der Entführung des Jünglings Chrysispos oder in der Flucht des Laios ins Exil in Elis. Die verschiedenen Beziehungsstränge des Mythems bilden auch die Auswirkungen solcher gewaltsamen Trennungen ab. Durch sie werden familiäre Beziehungen zerrüttet, bei den Hinterbliebenen wie bei den Entführten Traumata verursacht und Rachege Gedanken geschürt – was natürlich auch die Gewaltbereitschaft der Menschen erhöht.

Außer Raub, Entführung, Flucht und Verbannung ist auch das Verstoßenwerden von der eigenen Familie Teil dieses Beziehungsbündels. Hier ist die Gewalt schon in den Kern der familiären Beziehungen eingedrungen: Ödipus wird gleich nach seiner Geburt

⁵⁷ Mouawad: *Le Soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face*, S. 53 (11. „Tirésias“).

von seinen eigenen Eltern dem sicheren Tod in der Wildnis ausgesetzt⁵⁸ und überlebt nur dank der Barmherzigkeit eines Hirten. Dieser prangert die Unmenschlichkeit der Tat seiner Eltern an, die sich mit ihr dem Zwang der Gewaltspirale unterwerfen, und hält es für eine Selbstverständlichkeit, einzugreifen:

Quel homme
Laisserait le chemin
A celui qui le lui demande
Quand une âme hurle à la mort ? [...]
Nous sommes bergers.
Quand une bête est prise au piège
Nous passons la nuit à la sauver.
Un enfant hurle !
Ses cris font saigner la lune ! [...]
Comment continuer
Quand cette voix se sera éteinte !
Quelle conscience encore pour toi
Comme pour moi ?⁵⁹

Ähnlich verhält es sich mit der grausamen Entscheidung von Agenor, seine Söhne nach der Entführung von Europa in einen Rachefeldzug zu schicken, durch den sie für immer von Heimat und Familie getrennt werden. Das Opfer seiner Söhne für die Ehre der Familie und der Stadt vollzieht er im Wahn. Die letzten Worte, die er an seine Söhne richtet, zeugen von einem regelrechten Blutrausch:

Retrouve ta sœur !
[...] Viole à ton tour s'il le faut

58 Ebd., S. 88 (16. „Rencontre“). Ödipus soll wie ein wehrloses Opfertier dem Appetit einer Horde von Wildtieren ausgesetzt werden: „le clouer par les pieds / Aux arbres morts du Cithéron / En proie aux chiens / Aux aigles / A tous les oiseaux !“ Dieses Bild eines besonders grausamen Todes (cf. *Anima*) verweist im Kontext der Opferkrise jedoch auf den Blutdurst menschlicher Kollektive, der an einzelnen Individuen stellvertretend gestillt wird, ohne dass sich ein Einzelner die Hände schmutzig machen muss.

59 Ebd., S. 87-91 (16. „Rencontre“). Hervorhebung von mir: Das schreiende Kind verweist auf den Opferschrei, den das Kollektiv ausstößt, um den Todesschrei des Opfers nicht hören zu müssen, der sie in der Durchführung des Rituals verunsichern würde. In diesem Fall entgeht das Kollektiv dem Todesschrei, indem es das Opfer in Stich lässt. Freilich handelt es sich hierbei auch nicht um ein sanktioniertes Ritual im heiligen Kontext, sondern um ein mehr oder weniger spontanes Opfer. Da der Hirte den Opferschrei mitanhört, sieht er sich zum Handeln gezwungen.

Tue
 Egorge
 Verse le sang sans te soucier de sa couleur de son innocence
 Pour faire parler
 Frappe !
 [...] Pour faire parler la fille
 Fracasse sa mère
 Pour faire parler la mère
 Viole sa fille tue son fils !
 Perds ta raison
 Ne crains rien
 Pas de dieux
 Que des hommes que des hommes !⁶⁰

Für Kadmos' Brüder bedeutet der Verstoß aus der friedlichen Ordnung ihrer Heimatstadt den Tod. Ihre verstümmelten Leichen werden an der Küste des väterlichen Strandes angeschwemmt. Der entsetzte Vater begreift endlich das Ausmaß der reziproken Gewalt, die er selbst geschürt hat,⁶¹ und setzt auch seinem Leben ein Ende. Die Änderungen, die Mouawad an der antiken Variante des Mythos, wie er von Apollodor überliefert wird,⁶² vornimmt, dienen dazu, zu demonstrieren, dass die reziproke Gewaltlogik der Rache stets zu Tod und Vernichtung führt.

In Mouawads Text findet sich jedoch auch ein Gegenmodell zum Exil und zur Aufspaltung der Familie, das am Beispiel der Beziehung zwischen Laios und Pelops erprobt wird. Pelops gewährt dem flüchtigen Laios Asyl.⁶³ Diese Geste und die Freundschaft, mit der er Laios begegnet, können der Dynamik der Gewalt Einhalt gebieten. Sie entsprechen dem Prinzip der Gewaltfreiheit, das Pelops in seiner Stadt erhalten will:

60 Mouawad: *Le Soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face*, S. 20 (1. „Frères“).

61 Ebd., S. 25 (3. „Peine“): „Fils rejetés par les vagues / Décapités / Atrophiés / Je ressens un malheur / [...] Dans mon corps le déclin de ma civilisation“.

62 Tripp: *Reclams Lexikon der antiken Mythologie* [engl. 1970], S. 275, Stichwort „Kadmos“: Agenors Söhne kehren zwar nicht in die Heimat zurück, doch werden sie zu Gründern neuer Kolonien.

63 Mouawad: *Le Soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face*, S. 59 f. (12. „Iliens“): „Je suis Laïos / Je demande refuge en ton île. / Accepteras-tu ou me tueras-tu ? – [...] Laïos fils de cheval nageur / Je t'embrasse comme j'embrasse un fils. / Je t'ouvre ma porte / Je t'ouvre ma table / Je t'ouvre mon cœur. / Sois bien accueilli en ma maison.“

Ici le sang ne fait pas couler le sang
 Ici les hommes ne meurent pas avant terme.
 Ici la vie ne précipite pas la mort.
 On ne tue pas.⁶⁴

Mit einer Feier wird der Freundschaftsbund besiegelt. Sie dient wie Kadmos' Hochzeitsfest dazu, sich der nun um ein Glied gewachsenen Gemeinschaft und ihres Zusammenhaltes zu versichern. Jedoch bedarf dieses gewaltfreie zwischenmenschliche Verhältnis des Vertrauens, das im Falle von Laios und Pelops schließlich von mimetischem Begehren unterwandert wird.

Ein anderer Beziehungsstrang, der zum Mythem der gewaltsamen Trennung gehört, ist die Leerstelle der Mutter, die in Mouawads Theatertexten immer wiederkehrt. Laios' Mutter ist wie die des Chrysis bei der Geburt gestorben. Der Tod symbolisiert die gewaltsame Trennung schlechthin; hier schlägt der *Absolutismus der Wirklichkeit* am radikalsten zu. Doch muss man auch hier jedes Mal genau hinsehen, um die Implikation der menschlichen Gewalt zu erkennen. Bei Ödipus ist die neues Leben gebärende Mutter ohnmächtig gegenüber dem auf der Macht des Orakels fußenden Willen des Vaters, das Neugeborene zu töten.⁶⁵ Auch in *Incendies* wird die gewaltsame Trennung von der Mutter den kleinen Waisenjungen Nihad sein Leben lang nicht loslassen. Vielmehr wird er die Leerstelle der Mutter schließlich dadurch füllen, sich in den brutalen Kerkermeister Abou Tarek zu verwandeln (cf. 3.3.1).

Mythem des Vater-Sohn-Konflikts

Alle drei Protagonisten von *Le Soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face* sind Waisenkinder. Auffällig ist, dass die fehlende oder

64 Ebd., S. 59 (12. „Iliens“).

65 Ebd., S. 89 (16. „Rencontre“): „Elle [Jocaste, la mère] hurlait quand on le lui a arraché ! / La pauvre / Raison perdue quand elle m'a vu m'éloigner avec son enfant !“ Die Doppeldeutigkeit des ersten Verses impliziert, dass der Eintritt ins Leben notwendig mit Schmerz und Gewalt verbunden ist. Sowohl die Mutter als auch das Kind erleben die Geburt, in der sich das Kind vom Körper der Mutter löst, als eine schmerzhaft Trennung. Inwieweit die Mutter bei Mouawad für Geburt und Leben, der Vater hingegen für Tod und Gewalt steht, wird auch in den anderen Theatertexten zu untersuchen sein.

kriselnde Vater-Sohn-Beziehung in den Vordergrund gestellt wird. Da sich Agenor das Leben nimmt, als er begreift, dass er seine Söhne umsonst in den Tod geschickt hat, verliert Kadmos nach dem gewaltsamen Tod seiner Brüder auch noch seinen Vater. Doch die Beziehung von Vater und Sohn war ohnehin keine gute. Wenn damals Kadmos' Brüder nicht eingegriffen hätten, hätte Agenor auch seinen jüngsten Sohn skrupellos in den Krieg geschickt. Die Vater-Sohn-Beziehung leidet darunter, dass Agenor in der Gewaltlogik der Rache gefangen ist, die von seinem Denken Besitz ergriffen hat. Anstatt väterliche Gefühle und Verhaltensweisen wie Verantwortung und Sorge um das Wohl und die Moral seiner Kinder an den Tag zu legen, ruft der Vater seine Söhne zu Mord und Vergewaltigung auf. Er empört sich sogar darüber, dass sie nicht längst losgezogen sind, das vergossene Stammesblut und die Ehre ihrer Schwester zu rächen. Er glaubt dabei der Tradition der Ahnen zu folgen, doch in Wahrheit folgt er nur der Genealogie der Gewalt. Bildlich gemacht wird das im Text durch die lange Aufzählung der Waffen, die als das einzige Erbe der Ahnen erscheinen und die auch im ideellen Sinn das einzige Vermächtnis des Vaters Agenor an seine Söhne sein werden:

Arc des ancêtres
 Glaives javelots javelines casques jambières et boucliers.
 L'arc de Malak
 Qui a défait les Perses
 Sa lance son glaive et son bouclier :
 Ces armes maintenant sont à toi. [Etc.]⁶⁶

Als Agenor erkennt, dass die heroische Welt seiner Vorfahren an der ins Äußerste gesteigerten Gewalt zugrunde gegangen ist, verpasst er seine zweite Chance, wie ein guter Vater zu handeln. Anstatt sich um seinen traumatisierten jüngsten Sohn zu kümmern, überlässt er diesen sich selbst und ergreift die Flucht aus dem Leben.

Damit erscheint er als das genaue Gegenteil des väterlichen Herrschers Pelops, der seine Kinder so wie alle Glieder der Gemeinschaft, deren Oberhaupt er ist, vor Gewalt bewahren möchte. Laios, der seinen Vater im Krieg verloren hat und aus seiner Vaterstadt flüchten

66 Mouawad: *Le Soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face*, S. 20 (1. „Frères“).

muss, findet in Pelops daher auch einen guten Adoptivvater. Doch die Beziehung zerbricht am mimetischen Begehren (cf. 2.4.3). Daran ist auch Pelops nicht ganz unbeteiligt, der Chrysispos mit einer fast übergroßen Vaterliebe beschenkt, die er den anderen Söhnen, insbesondere denen, die ihm Hippodameia geboren hat, vorenthält. Schließlich stehen sich Adoptivsohn und Adoptivvater in einem Krieg gegenüber. Pelops' Trauer und Wut angesichts von Chrysispos' Tod und seine Enttäuschung über Laios sind so groß, dass er seinem ehemaligen Adoptivsohn mit einem Fluch die eigene Vaterschaft zunichtemacht.

Trotzdem zeugt Laios Ödipus und macht aus ihm das dritte Waisenkind des Theaterstücks. Kurz nach seiner Geburt überlässt er seinen Sohn wie ein Opfertier dem Hunger der wilden Tiere. Wer sein Kind solcher Gewalt ausliefert, provoziert geradezu den Gegenschlag des Kindes. Und so tötet Ödipus seinen Vater, dessen Angesicht er nicht kennt, an einer Engstelle im Gebirge in Folge eines Streits, wer sie als erster passieren darf. Dies geschieht bei Mouawad nicht mit einem Stock, wie normalerweise in der Erzählung dieses Mythos,⁶⁷ sondern mit genau dem Messer, das Athene Kadmos einst anvertraut hat. Das Messer symbolisiert für Mouawad den Schnitt, die gewaltsame Trennung zweier Menschen, so wie hier diejenige von Vater und Sohn.⁶⁸ Es steht hier auch als Symbol dafür, wie die Gewalt von einer Generation an die nächste weitervererbt wird. Ausgesprochen wird das im Mythos fatale Vater-Sohn-Mythem vom ältesten Sohn des Agenor: „Depuis la nuit du temps / Les pères s'entêtent à verser le sang des fils“.⁶⁹ Die Söhne, die sich von der Gewalt ihrer Väter freizumachen versuchen und ihnen auf keinen Fall ähneln wollen, handeln aufgrund eines kleinen Irrtums schließlich doch wieder genau wie sie; weil die Fatalität des Orakels ihnen Angst einjagt und weil sie vor der Wahrheit fliehen anstatt ihr entgegenzusehen:

Ne tolérer nul obstacle !
Passer au corps à corps !

67 Tripp: *Reclams Lexikon der antiken Mythologie* [engl. 1970], S. 307, Stichwort „Laios“.

68 Mouawad: *Le Sang des promesses*, S.8.

69 Ders.: *Le Soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face*, S. 19 (1. „Frères“).

[...] En avant en avant !
 Mon père est Polybe
 Jamais je ne l'ai vu courir
 Alors courir
 Pour ne pas être mon père.⁷⁰

Wieviel Gewaltsamkeit die Beziehung zwischen Mutter und Kind (Tochter/Sohn) enthält, wird in der Analyse der Tetralogie noch eine Rolle spielen. Das Extrem ist hier sicher in *Ciels* zu finden, wo Dolorosa als moderne Verkörperung der mythischen Medea ihre eigenen Kinder tötet.

Mythem der Kollektivbindung

Gemäß Girards Theorie entfaltet sich die (Opfer-)Gewalt dort am meisten, wo sich Menschen zu Gruppen zusammenschließen. Opfergewalt wird auf Druck des Kollektivs ausgeübt, das den quantitativen Vorteil der Übermacht der Masse aufweist. Der Raubzug, der die Entführung Europas begleitet, wird von einem solchen Kollektiv durchgeführt, das wie eine Gewitterfront über die phönizische Stadt hereinbricht, doch keineswegs eine Naturgewalt ist, sondern eine entfesselte Kriegsmeute.⁷¹ Diese setzt sich aus 20 Männern zusammen, die sich Stiermasken über die Köpfe gezogen haben, so dass keine Individuen zu erkennen sind. Die Meute bleibt anonym und tritt als ein Ganzes auf, von dem äußerste Gewalt ausgeht und das gleichzeitig durch seine Geschlossenheit selbst so gut wie immun gegen Angriffe ist. Canetti definiert die Kriegs- bzw. Jagdmeute als eine ältere Vorstufe der Hetzmasse, die jedoch im Gegensatz zur Masse nicht wächst, sondern aus einer Gruppe erregter Menschen besteht, die gerne mehr wären, weshalb sie sich plündernd und mordend auf ein Opfer stürzen.⁷² Außerdem werden die Krieger in *Le Soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face* mit dem Meer assoziiert. Das Meer

70 Mouawad: *Le Soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face*, S. 101 (19. „Chemin creux“).

71 Im antiken Mythos wird Europa durch den in Gestalt eines Stiers erscheinenden Zeus verführt und übers Meer davon gelockt. Durch das kollektive Element der Gewalt verändert Mouawad also bewusst den Mythos in seinem Sinne. Cf. Fußnote 30.

72 Elias Canetti: *Masse und Macht*, Hamburg: Claassen 1960, S. 50 f. sowie S. 103.

ist laut Canetti ein beliebtes Massensymbol, da es in der Beständigkeit und Zähigkeit, den der Rhythmus des Wellenganges suggeriert, der sich wie eine einförmige Welle zielgerichtet bewegenden Masse gleicht. Tatsächlich erscheint bei Mouawad das Meer als eine Masse, die das Grauen hervorbringt und wieder in sich aufnimmt:

Ils se [...] sont retournés vers les flots
 Se sont avancés dans la mer
 S'y sont enfoncés.⁷³

Die Kriegsmeute verschwindet nach ihrem mörderischen Raubzug wieder in den Wellen des endlosen Meeres. Dafür bringen die Wellen später wieder Grausames zum Vorschein, als sie die toten Söhne des Agenor an den Strand spülen.⁷⁴ Das Auftreten der Kriegsmeute markiert in Mouawads Stück den Beginn der Handlung und kann daher auch als mythisches Symbol für den Ursprung der Gewalt überhaupt gelesen werden. Am Anfang steht laut Girard das mordende Kollektiv. Wenn es keine konsolidierte Gemeinschaft gibt, dann löst eine solche Gewalttat Rache aus. Genau dies ist hier der Fall: Der Herrscher des verwüsteten und in Auflösung begriffenen Gemeinwesens ist Agenor, der seinerseits eine namenlose Meute auf den Weg schickt, um die ermordeten Stammesmitglieder zu rächen.

Die Nacktheit der Kriegsmeute und ihre Stiermasken verweisen auf das Animalische der Kollektivgewalt. Auch an anderen Stellen des Theatertextes setzt Mouawad das menschliche Verhalten in Bezug zur Wildnis. Tiere, darunter besonders häufig Raubvögel, die in *Anima* oder in *Une Chienne*, einem seiner jüngsten Theaterstücke, der den Mythos von Phädra neu erzählt,⁷⁵ auffällig oft und in Schwärmen vorkommen, erinnern daran, dass der Mensch das ihn bis heute prägende Jagdverhalten wohl in Anpassung an die Verhaltensweisen von Raubtieren gelernt hat, die ebenfalls im Rudel auftreten. In *Le Soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face* soll Ödipus den Tieren zum Fraß vorgesetzt werden. Kadmos rettet die bereits verwesenden

73 Mouawad: *Le Soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face*, S. 17 (1. „Frères“).

74 Ebd., S. 25 (3. „Peine“).

75 Ders.: *Une Chienne*, Arles und Montréal: Actes Sud und Leméac 2016.

Leichen seiner Brüder durch ihre Bestattung davor, als Aas von Vögeln gefressen zu werden. Auch Laios erinnert bei seiner Flucht an ein gehetztes Tier und überlebt im ungeschützten und von Kriegsgewalt geprägten Raum außerhalb seiner zerstörten Vaterstadt nur deshalb, weil er sich in eine Masse einfügen kann, in der er das Risiko minimiert, als Einzelwesen aufzufallen und zur Beute zu werden.⁷⁶

Das Mythem der Kollektivbindung taucht auch im Zusammenhang mit der Problematik der Gründung einer neuen Ordnung auf. In *Le Soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face* wird die Frage verhandelt, ob Staatsgründungen zwangsläufig ein Blutopfer erfordern. Das Geschlecht des Kadmos steht nicht nur am Anfang einer Genealogie der Gewalt, sondern auch einer Genealogie des Bauens und Begründens:

Laïos
Fils de Labdakos monteur de portes
Du vieux Polydore constructeur de murailles
De l'ancien Cadmos bâtisseur de ville.⁷⁷

Kadmos, Polydoros, Labdakos und Laios versuchen alle mehr oder weniger gewaltsam, die Einheit Thebens zu begründen oder zu erhalten. Kadmos gilt in der Mythologie als Gründer der Stadt. Als solcher wird er auch in Mouawads Text mehrfach bezeichnet. Athene ordnet seine Bestimmung in einen kosmologischen Kreislauf ein, in dem Blüte und Verfall einer Stadt einander in bestimmten Rhythmen abwechseln. Der Kreislauf gleicht dem der sozialen Ordnungen, den Girard in *La Violence et le sacré* (cf. 2.4.4) beschreibt, da auch Athene im Miteinander der Menschen zugleich die Ursache von Konflikten und die Bedingung ihrer Überwindung sieht:

La loi du plus grand nombre.
Elle sera source de joie et de chagrin

⁷⁶ Mouawad: *Le Soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face*, S. 58 (12. „Iliens“): „J’ai fui au milieu d’une horde de chevaux sauvages. / On m’a cerné avec le jour cernant les bêtes furieuses ! / Tombant à ma place sous le coup des flèches / Elles m’ont protégé !“ Hier bietet das Kollektiv dem Einzelnen, den es in seiner Mitte aufgenommen hat, Schutz.

⁷⁷ Ebd., S. 52 (11. „Tirésias“).

De paix et de discorde l'une succédant à l'autre. [...]
 Les hommes toujours veulent le bonheur
 Mais dans la route minutieuse qu'ils tentent de suivre
 Une erreur se glisse
 Toujours la même
 Et ils terminent dans le sang.
 Et toujours ils se relèvent de leur chute
 Et reconstruisent [...]
 Mais mystère des mystères
 L'erreur les précipite encore.⁷⁸

Als Symbol für den ‚kleinen Fehler‘, der sich in Form der zwischenmenschlichen Rivalität in die sozialen Gemeinschaften Einlass verschafft, gibt Athene Kadmos das Messer mit auf den Weg. Mouawad konfrontiert in seiner Gestaltung des Kadmos-Mythos den Wunsch nach Harmonie (bzw. Harmonia) mit der unterschwellig immer präsenten Gefahr der Gewalteskalation. Den blutigen Strang des Mythos, der vom Drachen des Ares erzählt, der das Quellwasser des Kriegsgottes bewacht, den Kadmos besiegt und aus dessen Zähnen er Krieger schafft, die sogenannten Spartoi, lässt Mouawad aus.⁷⁹ Stattdessen wird die Versöhnung nach den Kriegen dargestellt, die der Gründung Thebens vorausgegangen sind:

Une douloureuse guerre s'achève.
 Nous avons enterré nos morts
 Nous avons fait la paix entre nous.⁸⁰

Kadmos hält nach der Beendigung der Kriegshandlungen eine lange Rede an die Bewohner der neu gegründeten Stadt, die daran erinnert, dass die Staatsgründung erst nach viel Blutvergießen vollzogen werden konnte:

Nous avons abreuvé notre colère
 Dans le sang
 Jusqu'à épuiser nos larmes
 Dans la fatigue et l'accablement
 Jusqu'à la défaite de tous

78 Ebd., S. 34 f. (6. „Femme au couteau“).

79 Cf. Fußnote 26.

80 Mouawad: *Le Soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face*, S. 42 (8. „Noces“).

Puisque vivants ou morts
 Nous étions comme des morts qui enterrent des morts.

Ecoutez ma voix :
 Sur les ruines de nos discordes
 Nous reconstruirons les lois d'un monde nouveau.⁸¹

Doch appelliert Kadmos in seiner Rede gleichermaßen daran, dass die Gewalt überwunden ist und von nun an eine neue soziale Umgangform gilt. In diesem Teil der Rede setzt er die Erwartungen seines einstigen Vertrauten, des Verwalters der Vaterstadt, um, der aus Kadmos den Begründer eines neuen, gewaltfreien Geschlechts machen wollte: „Un bâtisseur de cité. / Tu pars sans arme à la main / Et c'est déjà la marche de l'esprit.“⁸² Um ein Gemeinwesen zu konsolidieren, ist es gemäß Girards Modell unerlässlich, Differenzen einzurichten, um die in allzu großen Symmetrien wurzelnde mimetische Rivalität zu verringern. Dies ist auch Kadmos' Ansinnen, das in Mouawads Variante des Mythos mit einem sehr aktuellen Gedanken verbunden wird: Anstatt von Hierarchien zu sprechen, geht es Kadmos um die Differenz der Toleranz. Er möchte Fremdes und Autochthones miteinander verbinden, weshalb er sich auch symbolträchtig mit einem einheimischen Mädchen namens Harmonia vermählt. Im Zuge einer Öffnung auf den Anderen sollen von nun an die Indifferenzen und Rivalitäten der Krise der Vergangenheit angehören. Er ruft seinen Zuhörern ins Gedächtnis, dass früher mit der Bezeichnung *étranger* („Ausländer“) eine künstliche Differenz geschaffen wurde, die barbarische Handlungen in einer Kette reziproker Gewalt hervorrufen konnte:

C'est ce mot barbare qui vous a levés
 Les uns contre les autres
 Les frères contre les frères
 Les pères contre les pères
 Les fils contre leurs pères
 Les pères contre leurs fils.⁸³

81 Mouawad: *Le Soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face*, S. 43 (8. „Noces“).

82 Ebd., S. 31 (5. „Départ“).

83 Ebd., S. 42 (8. „Noces“).

Daher legt Kadmos so viel Wert darauf, Diskriminierungen zu ächten und für gegenseitige Toleranz in seinem Staat zu sorgen. Für diese schafft er – eine Anspielung an den biblischen Bund Gottes mit den Menschen nach der Sintflut – das neue Symbol des Regenbogens, deren sieben Farben er mit den sieben Toren der Stadt in Verbindung bringt, die bei den antiken Tragödienautoren nur mit Krieg und Gewalt assoziiert werden.⁸⁴ Auf diese Weise nimmt er eine symbolische Umwertung des Mythos vor:

Cette ville aura sept portes
Ouvertes chacune vers une des couleurs du ciel
Et nous serons ainsi tournés
[...] Vers les mouvements de ce qui est autre et différent.⁸⁵

Das Andere wird nicht verteufelt, gefürchtet und gehasst, nicht zum mythischen Monster des Barbaren, sondern lebendiger Teil der Gemeinschaft. Um diese zu bestärken, führt Kadmos Gemeinschaftsrituale ein, wie Bestattungen und Trauerfeiern:

Nous ne sommes pas du même sang
Pourtant nous avons porté ensemble le deuil de nos morts
Nous les avons ensevelis
Et ceux qui ont guerroyé hier
Ont pleuré ensemble soixante-dix jours durant.⁸⁶

Auch Kadmos' Hochzeit ist ein Gemeinschaftsfest, das den Zusammenhalt der verschiedenen nun in Theben zusammenlebenden Geschlechter feiert, ähnlich dem Fest anlässlich der Eingliederung des Asylanten Laios in die elische Gemeinschaft des Pelops.

84 Aischylos behandelt den mythologischen Stoff des Bruderzwistes von Eteokles und Polyneikes, der dazu führt, dass sieben feindliche Heerführer Theben an seinen sieben Stadttoren angreifen, im zweiten Teil seiner thebanischen Trilogie, cf. Aischylos: *Sieben gegen Theben*, in: *Tragödien und Fragmente – Griechisch und Deutsch*, hrsg. und übers. v. Oskar Werner, München: Heimeran 1959, S. 337–403, S. 342 f. (v. 39–56), Euripides thematisiert die Gewalt, die sich an den sieben Toren der Kadmos-Burg ereignet (hat), in den *Phönizierinnen* (cf. Gustav Adolf Seeck: *Die griechische Tragödie*, Stuttgart: Reclam 2014, S. 151–153) sowie in den *Hiketiden*, in denen die Mütter der sieben gefallenen Heerführer darum bitten, ihre Söhne bestatten zu dürfen, cf. Euripides: *Die bittflehenden Mütter*, in: *Sämtliche Tragödien und Fragmente – Griechisch und deutsch*, hrsg. v. Gustav Adolf Seeck, übers. v. Ernst Buschor (Band 3), München: Heimeran 1972, S. 5–93, S. 6 f. (v. 7–15).

85 Mouawad: *Le Soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face*, S. 43 (8. „Noces“).

86 Ebd., S. 44 (8. „Noces“).

Während Kadmos und Pelops auf die Kraft der Rituale vertrauen, hält Laios bei seiner Rückkehr in das lange Zeit von den Tyrannen Amphion und Zethos regierte Theben ein gemeinsames Blutvergießen in einem gegen einen gemeinsamen Feind geführten Krieg für unausweichlich, um ein festes Bündnis unter den verschiedenen thebanischen Familien zu schmieden:

Pour réconcilier une cité
 Il faut plus [qu'un mariage]
 La guerre
 Unira la ville
 Car mourir côte à côte
 Et mêler son sang dans la mort
 Pour défendre sa terre
 Cela
 [...] Fonde une cité.⁸⁷

Sein Schwager und Minister Kreon hingegen warnt Laios vor einer „guerre inutile“.⁸⁸ Seiner Ansicht nach ist der Weg des Blutes falsch, genauso wie auch die Motive, die Laios zum Krieg bewegen, die falschen sind, da er sich in seinem staatspolitischen Handeln von persönlichen Gefühlen leiten lasse, die Kreon als Wahn bezeichnet und die sich mit Girard als Folge mimetischen Begehrens erklären lassen.⁸⁹

Mythem der Zwillinge

Wenn in mythologischen Erzählungen Zwillinge vorkommen, so ist das in Girards Theorie ein starkes Indiz dafür, dass die Gesellschaft anfällig für reziproke Gewalt geworden ist. Als visuelle Doppelgänger sind sie ein Symbol für die gefährliche Entdifferenzierung, die zur sozialen Krise führt. In *Le Soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face* gibt es gleich mehrere Zwillingspaare.

Amphion und Zethos, die Söhne von Zeus und Antiope, sind über die Nymphe Nykteis, ihre Tante und Laios' Großmutter, entfernt mit diesem verwandt. Die antike Mythologie erzählt, wie

87 Mouawad: *Le Soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face*, S. 75 (14. „Laios roi“).

88 Ebd., S. 74 (14. „Laios roi“).

89 Ebd., S. 76 f. (14. „Laios roi“).

Lycos seine Nichte Antiope in Theben gefangen hält. Antiopes Kinder werden ausgesetzt und wie Ödipus von Hirten aufgezogen. Als junge Erwachsene kehren sie zurück, um sich blutig zu rächen.⁹⁰ In Mouawads Text bezeichnet Laios sie als

Mes cousins
 Qui m'ont chassé
 Pris ma terre
 Mon règne
 Les tyrans!⁹¹

Sie sind seine Rivalen auf dem Thron von Theben. Als Minderjähriger kann Laios gerade noch rechtzeitig fliehen, als sie ein Massaker unter den Thebanern anrichten, dem auch Lycos zum Opfer fällt.

Auch der Mythos von Atreus und Thyestes, den Zwillingssöhnen von Hippodameia, Pelops rechtmäßiger Ehefrau, enthält blutige Gewalt. Der mythologischen Überlieferung zufolge töten sie Chrysippos, um ihrer Mutter einen Gefallen zu tun.⁹² In *Le Soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face* machen sie sich dessen nicht schuldig, doch sind sie als „enfants jumeaux / Nés de mon ventre“⁹³ symbolischer Ausdruck und Ausgeburt des übertriebenen mimetischen Begehrens ihrer Mutter (cf. 3.1.2).

Von Harmonia, der Frau des Kadmos, ist in der antiken Mythologie keine Zwillingsschwester bekannt. Wenn Mouawad auch in diesem Fall das Zwillingssmotiv verwendet, so hat das einen bestimmten Grund. Am Beispiel der beiden weiblichen Zwillinge zeigt sich nämlich, dass ein mimetisches Verhältnis nicht zwangsläufig zu einem gewaltsamen Konflikt führen muss. Bei den beiden Schwestern funktioniert die Mediation. Der reziproke Austausch ruft keine Eifersucht hervor. Sie sind „jumelles en tout / Dans le toucher et dans

90 Tripp: *Reclams Lexikon der antiken Mythologie* [engl. 1970], S. 45 f., Stichwort „Amphion und Zethos“.

91 Mouawad: *Le Soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face*, S. 54 (11. „Tirésias“).

92 Tripp: *Reclams Lexikon der antiken Mythologie* [engl. 1970], S. 119, Stichwort „Atreus“.

93 Mouawad: *Le Soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face*, S. 70 (13. „Hippodamie“).

l'odorat / Dans la vue l'ouïe et le goût des choses“,⁹⁴ doch Rivalität ist ihnen fremd:

De nous deux
 Tu es celle qui aura toujours gagné à nos jeux d'enfants
 Tu es celle que l'on regarde avec toujours plus d'admiration
 Pour tout
 Et sur tout
 Sur moi toujours tu as eu le dessus
 Et jamais mon cœur ne fut gagné ni par l'envie
 Ni par la jalousie.⁹⁵

Die Zwillingsschwester ist das Modell, das Vorbild für Harmonie, die darüber nicht verbittert ist, weil sie weiß, dass sie und ihre Schwester trotz ihrer Ähnlichkeit zu Verschiedenem berufen sind. So wartet sie geduldig, bis mit Kadmos ihre Stunde des Glücks geschlagen hat.

Die harmonische Lösung von Harmonia wurde oben als erfolgreiches Selbstopfer bezeichnet. Diesem Selbstopfer wohnt auch ein Element der Substitution und der Girard'schen *méconnaissance* inne, da Kadmos sich wohl nicht darüber im Klaren ist, dass er die Zwillingsschwester der ursprünglich für ihn Bestimmten heiratet.

Mythem des Fluchs / des Orakels

Als Kadmos seine Heimat verlässt, begegnet ihm bald eine Frau mit einem Messer in der Hand, die er im ersten Moment für seine Schwester Europa hält. Wie bereits erwähnt, handelt es sich um Athene, die ihm sein Schicksal und das von Theben verheißt. Kadmos erkennt in ihr keine Gottheit, da er nach den Gewaltexzessen in seiner Vaterstadt an keine Götter mehr glaubt. Trotzdem lauscht er ihren Prophezeiungen und nimmt nach ihrem Verschwinden das Messer an sich, das sie (mit Absicht) wie eine Versuchung der Gewalt liegen gelassen hat. Einerseits tritt Athene hier als Schutzgotttheit der ins Exil Verbannten und Flüchtigen auf. Sie spricht Kadmos im Namen aller, die ihm noch folgen werden, als „premier hom-

⁹⁴ Mouawad: *Le Soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face*, S. 40 (7. „Harmonie“).

⁹⁵ Ebd., S. 40 (7. „Harmonie“).

me à être parti“⁹⁶ Mut zu, sein Schicksal in die Hand zu nehmen und nach vorne zu schauen. So wird er zum Begründer eines neuen Geschlechts werden. Andererseits deutet sie an, dass auch Kadmos die gewaltsame Teufelsspirale, in der sich die Menschheit befindet, nicht endgültig überwinden wird, selbst wenn er darauf verzichtet seine Schwester zu rächen. Athene flicht in ihre orakelhafte Rede viele rätselhafte Worte; sie deutet ein „mystère“ an und verweist auf ein „terrible énigme“.⁹⁷ Sie gibt auch bereits einen Vorverweis auf die Sphinx, den Kadmos nicht verstehen kann, wohl aber der Zuschauer oder Leser des Theaterstückes. Außerdem rezitiert sie hier zum ersten Mal den im Verlauf der Handlung noch mehrmals wiederholten Mythos von Dionysos-Zagreus, den sie Kadmos als eine Art Gründungsmythos mit auf den Weg gibt: Dionysos wird mit einem Spiegel in die Falle gelockt. Denn während er in die Betrachtung seines Spiegelbilds versunken ist, zerstückeln ihn die Titanen. Athene rettet das Herz und Dionysos kann ein zweites Mal geboren werden – und zwar in Theben als Sohn der Semele, deren Mutter Nykteis Kadmos‘ Schwiegertochter ist.⁹⁸

Mouawads dramatische Gestaltung des Textes verläuft somit auf zwei Ebenen: Während die mythische Symbolsprache seines Dramas die Verlockung und Dynamik der Gewalt für den Rezipienten in verständlichen Bildern konkretisiert – ein Beispiel wäre die Geste von Kadmos, der nach dem Messer greift, ein anderes seine Hochzeit mit Harmonia, durch die er für Harmonie unter den Menschen sorgen will – und auf diese Weise sowohl auf die Gefahr hinweist, die vom Gewalttrieb der Menschen ausgeht, als auch Lösungswege vorschlägt, mit denen die Genealogie der Gewalt durchbrochen werden kann, schürt die mystische Sprache des Orakels, die Mouawad ebenfalls in seinen Text integriert, Angst durch Ungewissheit. Auf der dramatischen Ebene ist sie daher eine der Ursachen für die Genealogie der Gewalt.

96 Ebd., S. 33 (6. „Femme au couteau“).

97 Ebd., S. 35 (6. „Femme au couteau“).

98 Tripp: *Reclams Lexikon der antiken Mythologie* [engl. 1970], S. 156 f., Stichwort „Dionysos“.

Auch in der Szene, in der Laios auf Tiresias trifft, zeigt sich die angsteinflößende Wirkung der nicht aufklärenden, sondern mystifizierenden Worte des Sehers. Diese kennzeichnet eine fast schon manipulative Performativität, die durch die menschliche Angst vor dem *Absolutismus der Wirklichkeit* hervorgerufen wird. Der Gewalt prophezeiende Orakelspruch erfüllt sich gerade dadurch, dass man vor ihm flieht. Bereits mit seinen ersten Worten zeichnet Tiresias das monströse Antlitz der scheinbaren Unausweichlichkeit des Fatums:

Aux branches des figuiers sientent les serpents
 Dans la bouche des serpents les mots sont âcres.
 Cours ou marche
 Tu ne dégrafferai ni ne grefferas
 Une seule seconde à l'arbre de ta vie.⁹⁹

Zwar unternimmt er einen Versuch, Laios daran zu hindern, blind dem Weg der Gewalt zu folgen. Angeblich hat Laios die Freiheit zu wählen:

Deux voies s'offrent à toi :
 Le Cithéron et tu soulageras le cercle de sa déformation.
 Le hasard et tu seras le destructeur de ta cité.¹⁰⁰

Doch in Wahrheit bedeuten beide Alternativen den Tod. Der einzige Ausweg aus der Genealogie der Gewalt, in die das thebanische Geschlecht verwickelt ist, besteht darin, dass Laios sich selbst mit dem Messer tötet,¹⁰¹ um so das Ausmaß der Gewalt zu begrenzen. In jedem Fall wird ihn der *Absolutismus der Wirklichkeit* früher oder später einholen. Es ist klar, dass Laios sich für die zweite Alternative entscheidet, da die erste ihm noch viel furchterregender erscheint. Nur der Zuschauer oder Leser kann aus seiner übergeordneten Position abschätzen, dass Laios sich zumindest nicht selbst an der Ausübung von Gewalt beteiligt hätte, wenn er den ersten Weg gewählt hätte.

99 Mouawad: *Le Soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face*, S. 51 (11. „Tirésias“).

100 Ebd., S. 55 (11. „Tirésias“).

101 Ebd., S. 53 (11. „Tirésias“): „Jette ton cœur sur le poignard du dieu. / Il n'existe que pour ta mort.“

Auch die Verwünschung gehört zur Sprache der Gewalt. In *Le Soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face* verflucht Pelops seinen einstigen Adoptivsohn Laios. Dies ist seine Art, sich dafür zu rächen, dass Laios ihm seinen Lieblingssohn geraubt hat. Er ruft Apollo an, den „dieu oblique / Celui qui frappe de loin“.¹⁰² Sein Fluch lautet: „Nul descendant pour retrouver Europe !“¹⁰³ Durch die Übertragung der Rache auf das Orakel überlässt Pelops, der auf jede weitere subjektive Gewalthandlung gegenüber den Thebanern verzichtet, es Laios selbst, sich weiter in die Gewalt zu verstricken. Außerdem dient Mouawad dieser Fluch als eine weitere genealogische Verbindung, mit der die Gewalt der einen Generation mit der Gewalt der nächsten verknüpft wird. Tatsächlich zeugt Laios nämlich trotz der Verwünschung ein Kind, Ödipus, dem er aus Angst vor dem Orakel seinerseits Gewalt antut, indem er es aussetzt. Als Ödipus ein junger Mann ist, lässt auch er sich wie sein Vater von den Worten des Orakels verunsichern, nachdem Gerüchte über seine zwielichtige Herkunft in ihm Ungewissheit und Angst geschürt haben: „Tu es celui qui ne devait pas être.“¹⁰⁴ lautet der radikale Satz des Orakels. Außerdem wird Ödipus prophezeit, die zwei Sakrilege zu begehen, die als Ausdruck mythischer Urgewalt in fast allen Gesellschaften tabuisiert sind: Inzest und Vatermord: „Un couteau / Un lit.“¹⁰⁵ Doch die elliptische Sprache des Orakels verführt Ödipus dazu, den Weg der Gewalt weiter zu beschreiten. Schon bevor er das Orakel befragt, legt er eine große Aggressivität anderen Menschen gegenüber an den Tag.¹⁰⁶ Er lebt in einer Gesellschaft, die Gewalt gewohnt ist, ja sie in bestimmten Situationen geradezu erwartet.¹⁰⁷ Das Orakel ist daher im Grunde nichts anderes als das Sprachrohr der gewaltbereiten Masse. Seine unvollständige, mehrdeutige und

102 Ebd., S. 85 (15. „Malédiction“).

103 Ebd., S. 85 (15. „Malédiction“).

104 Ebd., S. 98 (18. „Oblique“).

105 Ebd., S. 97 (18. „Oblique“).

106 Ebd., S. 93 (17. „Rumeur“). Hier bedroht er einen Mann, der ihm von den Gerüchten über seine zweifelhafte Herkunft berichtet.

107 Ebd., S. 81 (15. „Malédiction“). Die Masse („Tous attendent que...“) erwartet von Pelops, dass er nach dem Tod seines Sohnes Laios brutal ermordet und in der Stadt Theben ein Massaker veranstaltet.

gewaltsame Sprache ist ein Abbild der Gerüchte, die über Ödipus verbreitet werden. Die empörten und Schuld zuweisenden Ausrufe, die das Orakel Ödipus an den Kopf wirft, könnten genauso gut von einem wild gewordenen Mob stammen, der sein Opfer immer weiter einkreist und sich in Rage schreit. Die von blutiger und grenzüberschreitender Sexualität triefende Rede des Orakels gipfelt schließlich in der Triade von Blut, Sperma und Zorn: „Sang et semence / Rage rage !“¹⁰⁸ Wohl liegt hier die Wahrheit, nach der Ödipus sucht, nämlich die Ursache der Gewalt, die Menschen einander antun, verborgen, doch noch errät Ödipus sie nicht.

Einer der wenigen, der sich der Fatalität des Orakels entgegenstellt, ist der Hirte, der Ödipus vor dem Tod rettet. Die Zivilcourage, mit der er dem Diener mit dem schreienden Baby auf dem Arm begegnet, besteht zunächst darin, dass er sich nicht mit der vagen Begründung eines Orakels zufriedengibt, sondern genauer nachfragt. Dem blinden Gehorsam der objektiven Gewalt setzt er die Kategorie des Gewissen entgegen, mit der sich hier ein weiterer Ausweg aus einem auf Gewalt und Rache beruhenden System abzeichnet.¹⁰⁹

Am Ende des Theatertextes steht die Begegnung von Ödipus mit der Sphinx. Diese wird als ein Männer verschlingendes Ungeheuer dargestellt, das die Gesellschaft bedroht. Bevor die Sphinx selbst zu sehen ist, beschreibt eine Gruppe von Kindern, deren Väter ihr bereits zum Opfer gefallen sind, ihre unheimliche und monströse Erscheinung. Sie treibt die mystifizierende Sprache des Orakels auf die Spitze, indem ihr hysterisches Lachen selbst die Frage unverständlich macht:

Aux sages du pays elle se tait
Ne s'adresse à eux que par le rire.
[Ils] ne peuvent résoudre une énigme
Qui ne se pose pas.¹¹⁰

Wie beim Orakel verhält es sich auch bei der Sphinx so, dass die Menschen die Frage selbst formulieren und bei der Antwort auf

108 Mouawad: *Le Soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face*, S. 98 f (18. „Oblique“).

109 Ebd., 16. Szene („Rencontre“).

110 Ebd., S. 105 (20. „Enfants“).

sich selbst zurückfallen. Doch diesen Mechanismus durchschaut erst Ödipus: „Je suis ta réponse.“¹¹¹ Die Sphinx ist ein mythologisches Ungeheuer, das die Krise symbolisiert. Sie verkörpert die Gewalt und Entdifferenzierung, die von den Menschen selbst ausgeht. Formal geschieht dies in Mouawads Theatertext durch die riesige und fast indifferente Textmasse, mit der die Sphinx Ödipus konfrontiert. Die Schreibweise ist hier am Ende des Stückes postdramatisch: Mehrere Seiten lang dauert die Sprachverwirrung, die das Ungeheuer produziert. Seitenweise stehen die immergleichen Wörter „je sais pas“ aneinandergereiht: die einzige Antwort, die die Sphinx bisher erhalten hat. Die eigentliche Frage ist dann in einen partizipienreichen, satzzeichenlosen Kettentext eingestreut. Doch Ödipus erkennt die klitzekleinen Unterschiede in der entdifferenzierten Textmasse. Die Sprache, also das Alphabet des Kadmos, zu beherrschen und sie auf diese Weise dem Blut zu entreißen – auch das ist eine Botschaft, die *Le Soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face* mit dem Mythos von Kadmos bis Ödipus vermitteln möchte.¹¹² Die gleiche Funktion hat im Übrigen auch die Episodenform der Handlung: Der Parallelismus der drei mythischen Lebensläufe von Kadmos, Laios und Ödipus wird immer wieder von kleinen aber bedeutsamen Unterschieden unterbrochen, die zeigen, dass man das Schicksal durchaus in die eine oder andere Richtung bewegen kann.

Mythem der Initiation

Mouawads Theaterstück erzählt am Beispiel des Kadmos-, Laios- und Ödipusmythos auch drei Initiationsgeschichten von verwaiseten Kindern. Der Weg der Initiation führt bei allen von einer traumatischen Gewalterfahrung im Kindesalter hin zur Eroberung des Königsthrones und zur Gründung und Eingliederung in eine neue Gemeinschaft als junger Erwachsener.

111 Ebd., S. 112 (21. „Sphinge“).

112 Ebd., S. 110 (21. „Sphinge“): Denn auch die Sphinx und alle anderen – menschlichen – Ungeheuer nähren sich von der Sprache, aber von einer Sprache der Gewalt: „je dévore le sang des mots des lettres qui saignent“.

Walter Burkert sieht in der Initiation eine Jugendweihe oder Pubertätsweihe, durch die sich die soziale Gemeinschaft generationell erneuert. Dabei unterscheidet er zwischen mehreren Etappen, die dabei durchlaufen werden:¹¹³

– Trennung von der bisherigen Lebensgemeinschaft

[Kadmos verlässt nach dem Tod seiner Brüder und seines Vaters die Heimat, Laios nach dem Massaker, das Amphion und Zethos in Theben anrichten, Ödipus wird als Baby aus der Gemeinschaft verstoßen, als junger Erwachsener verlässt er selbst die neue Gemeinschaft, in die er durch Adoption Eingang gefunden hatte.]

– Leben in Absonderung

[Kadmos macht die Erfahrung, als Fremder durch die Welt zu gehen, Laios lebt im Asyl bei König Pelops, Ödipus macht sich alleine auf den Weg, das Orakel aufzusuchen und auch das Rätsel der Sphinx bewältigt er ganz auf sich allein gestellt.]

– Rückgliederung in die neue Gemeinschaft

[Kadmos heiratet Harmonia, die Tochter des Ares, schließt Frieden und gründet Theben, Laios erobert den thebanischen Thron durch Krieg, Heirat und geschickte Innenpolitik zurück, Ödipus wird zum König von Theben, nachdem er die Prüfung der Sphinx bestanden hat.]

Weiterhin hebt Burkert die Symbolik von Tod und Wiedergeburt hervor, die Initiationsriten- und -mythen begleiten. Wie das Opfer ist auch die Initiation notwendig zur Überwindung von gesellschaftlichen Krisen.¹¹⁴ Die Todesdimension des Lebens wird dabei häufig als Schockerlebnis erfahren, das im Ritus inszeniert, im Mythos erzählt wird.¹¹⁵ Zwei der drei jungen mythologischen Figuren aus *Le Soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face* machen ihre traumatischen Erfahrungen in der äußerst gewaltsamen Situation des

113 Burkert: *Wilder Ursprung*, S. 47 f.

114 Ebd., S. 10.

115 Ders.: *Homo necans*, S. 100: Burkert erläutert hier das Schockerlebnis, Menschenfleisch gegessen zu haben, das beim Opferfest des Zeus Lykaion in Szene gesetzt wird. Die jungen Männer verwandeln sich bei dieser Initiation in Wölfe, die eine Zeitlang abgeschieden in der Wildnis leben, ehe sie wieder als erwachsene Männer in die Gesellschaft aufgenommen werden.

Krieges, der ihnen den bisher genossenen Schutz der familiären Gemeinschaft raubt und ihnen ein erstes Mal die Konsequenzen des Eintritts ins Erwachsenenalter vor Augen führt:¹¹⁶

Ces êtres
 [...] Appelés enfants
 Que j'appelle chimères du temps.
 [...] Ils sont
 Pour moi
 Presqu'île de rêve et de beauté
 Au continent adulte des laideurs!¹¹⁷

Auch Ödipus kommt als kleines Kind auf traumatische Weise mit der Gewalt in Berührung, als seine Füße misshandelt werden und er in der Wildnis ausgesetzt wird.

Der Ansteckungsgefahr der Gewalt sind somit alle drei Protagonisten ausgesetzt. Wesentlich ist jedoch der Umgang mit der Gewalterfahrung. Gelingt es den dreien, nach dem Einblick in das Reich des Todes für sie selbst und ihre Gemeinschaft das Leben wiederherzustellen? Während Kadmos auf Rituale vertraut, um die Erinnerung an die Gewalt vom Wunsch nach Rache rein zu halten,¹¹⁸ wiederholt Laios als Erwachsener sein Kindheitstrauma in der Rolle des Täters, indem er einen kleinen Jungen aus seiner Heimat entführt und seine Stadt in einen blutigen Krieg verwickelt.

Am positiven Beispiel des Kadmos zeigt Mouawad noch mehr Möglichkeiten, die Gewalt einzudämmen: Man kann sie mit den Stichworten Freundschaft, Offenheit und Bildung zusammenfassen. Der Verwalter Agenors ist Kadmos' Lehrer und Vorbild, der ihm schon früh ein Gegenmodell zur Gewalt offenbart: „Je t'ai montré à apprivoiser les bêtes / Je t'ai montré à aimer chaque chose“.¹¹⁹ Als

116 Ebd., cf. S. 59: „Krieg ist Ritual, Selbstdarstellung und Selbstbestätigung der Männergesellschaft, die sich in der Todesbegegnung, im Trotz der Todesbereitschaft und im Rausch des Überlebens stabilisiert.“

117 Mouawad: *Le Soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face*, S. 67 (13. „Hippodamie“).

118 Vor seinem Aufbruch in die Fremde bestattet Kadmos seine Brüder und seinen Vater; in Theben veranstaltet er ein Gründungs- und ein Hochzeitsfest und ruft die Gemeinschaft dazu auf, die Geschichte der Stadt in schriftlicher Form festzuhalten.

119 Mouawad: *Le Soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face*, S. 29 (5. „Départ“).

Kadmos klein war, erzählte er ihm Mythen und Heldengeschichten. Als Abschiedsgeschenk gibt er ihm keine Waffe mit, sondern ein Kästchen mit den holzgeschnitzten Buchstaben des Alphabets:

Il y en a trente.
 Ils fracasseront l'obscurité au creux des crânes
 Ils feront la lumière
 Seront mythologie nouvelle.
 Trente dieux et déesses.¹²⁰

Nach der Gründung Thebens begreift Kadmos die Bedeutung des Geschenks und vermacht es zusammen mit einem Appell an die Toleranz des Anderen seinen Untertanen: „Pour inscrire notre mémoire / Sur la stèle du temps.“¹²¹

Mythem des (gebrochenen) Versprechens

Die Form der Gewaltenteilung, die Kadmos nach seiner Initiationsreise in Theben errichtet und die auch Pelops in Elis praktiziert, gründet auf der Harmonie zwischen ihren Mitgliedern und auf der immer wieder neuen Bewusstmachung der gewaltsamen Geschichte, die man hinter sich gelassen hat.¹²² Sie bedarf des Vertrauens der Menschen untereinander. Die gegebenen (und gebrochenen) Versprechen sind so vielzählig in Mouawads Theater texts, dass man sie als eigenes Mythem bezeichnen kann. In allen Teilen von *Le Sang des promesses* kämpfen die Figuren hart darum, ihre einst gegebenen Versprechen zu erfüllen. Der Titel der Tetralogie klingt aber schon in *Le Soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face* an, als Pelops Laios den Vorwurf macht: „Tu viens d'un sang qui ne tient jamais ses promesses“.¹²³

Einerseits sind die Versprechen Ausdruck des Vertrauens und einer Beziehung zwischen den Menschen, die der *internen Mediation*

120 Mouawad: *Le Soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face*, S. 31 (5. „Départ“).

121 Ebd., S. 45 (8. „Noces“).

122 Ebd., S. 63 (13. „Hippodamie“): „Alphabet de Cadmos! / Grâce à toi / Nos histoires graves / Se gravent aux frontons de nos temples!“

123 Ebd., S. 84 (15. „Malédiction“). Pelops bezieht sich damit auf Europa, die keiner der Brüder gefunden hat.

entgegengesetzt ist.¹²⁴ Andererseits binden sie die Menschen auch mit der Kraft des Blutes, das dann im verzweifelten Versuch vergossen wird, das Versprechen einzuhalten: Ödipus verspricht sich selbst, alles daran zu setzen, dass sich das Orakel nicht erfüllt – und erfüllt das Orakel in seinem gewaltsamen Überschwang in allen Punkten.¹²⁵ Gefährlich wird es auch, wenn mimetisches Begehren ein Versprechen initiiert. So erpresst Hippodameia Laios ein Versprechen ab, das er eigentlich nicht geben will und das nicht auf gegenseitigem Vertrauen, sondern auf einem Pakt des Begehrens beruht, der mit dem Bruch zwischen Laios und Pelops und Chrysipos‘ Selbstmord eine Katastrophe für alle Beteiligten herbeiführt.

3.2 Woher kommt die Gewalt? – Entwurf einer mythisch verdichteten Genealogie der Gewalt in *Forêts*

3.2.1 Die Genealogie der Familie Keller vor dem Hintergrund der Konflikte des 19./20. Jahrhunderts

In *Forêts*, dem dritten Teil der Tetralogie, entwirft Mouawad eine Genealogie, die durch das ganze zwanzigste Jahrhundert reicht. Der jüngste Sprössling des Geschlechts ist das kanadische Teenager-Mädchen Loup, das vier Jahre nach dem Tod ihrer Mutter die Geschichte ihrer Vorfahren rekonstruiert und den tödlichen Zwillingenknochentumor ihrer Mutter schließlich als symbolisches Relikt vergangener Gewalt einordnen kann.

Den blutigen Hintergrund, vor dem sich die Genealogie der Familie Keller abspielt, bildet der von Menschen verursachte *Absolutismus der gewaltsamen Wirklichkeit* der mitteleuropäischen Kriege. Die **Gründung der Firma Keller** in Straßburg im Jahr 1850 mar-

124 Ebd., S. 22 (2. „Cadmos pleure“): „Promets au sang condamné de tes frères / Que tu n'abandonneras pas nos rivages.“ Kadmos hält dieses Versprechen nicht ein, das ihm ein friedliches Leben beschert hätte, sondern beschreitet zunächst selbst den Weg des Blutes auf den Spuren seiner Brüder. Harmonie verspricht ihrer Schwester beim Abschied, die Erinnerung an sie und ihre Heimat im Herzen zu bewahren.

125 Ebd., S. 100 f. (19. „Chemin creux“).

kiert den Ausgangspunkt des scheinbar verfluchten Geschlechts.¹²⁶ Die erfolgreiche Industriellenfamilie baut ihre Minen und Fabriken dank menschenverachtender Ausnutzung ihrer Arbeiter, unter denen mehr als 5000 Kinder sind,¹²⁷ und vorausschauender Investition in Rüstungs- und Kriegsmaterial zu einem bedeutenden Unternehmen aus, das von den Kriegen 1870/71, 1914-18 und 1939-45 profitiert. Im Zweiten Weltkrieg liefert es die Güterzüge, mit denen massenweise unschuldige Menschen ins KZ deportiert werden.¹²⁸ Auch die im Widerstand aktive Ludivine, selbst eine Keller, wird wohl mit einem solchen Zug ins Todeslager Treblinka gebracht.¹²⁹

Nach dem deutsch-französischen Krieg, der die Familie Keller zum Wechsel der Nationalität veranlasst, kommt es zum Bruch zwischen dem Industriellen Alexandre Keller und seinem Sohn, dem Veterinär Albert, der aus Protest gegen die unmenschlichen Ausbeutungsmethoden seines Vaters die angeblich von einem Vergewaltiger geschwängerte Odette – in Wahrheit die Geliebte seines Vaters – zur Frau nimmt. Das Mythem des Vater-Sohn-Konflikts, von dem weiter unten noch die Rede sein wird, ist auch in diesem Theatertext schon ganz am Anfang der Genealogie angelegt.

Der Erste Weltkrieg erscheint in *Forêts* als **Bruderkrieg**¹³⁰ und stellt eine weitere Initialzündung des Generationen dauernden Konflikts dar. Denn die im ersten Teil des Stücks („Le cerveau d’Aimée“) dargestellten epileptischen Anfälle der an einem Hirntumor erkrankten Aimée enthalten Visionen, die bis ins Jahr 1917 zurückreichen und blitzartige Einblicke in die traumatische Kriegserfahrung eines jungen Soldaten namens Lucien Blondel geben, der seinen Bruder Louis im Kriegsgefecht tötet und in die Ardennen flieht, wo sich sein Schicksal mit dem der Familie Keller kreuzt.

126 Mouawad: *Forêts*, S. 144 (20. „Samuel Cohen“).

127 Ebd., S. 85 (11. „Père et fils“).

128 Ebd., S. 144 f. (20. „Samuel Cohen“).

129 Ebd., S. 80 (10. „Luce“).

130 Ebd., S. 45 (7. „Zoo“): Léonie erfährt von dem Soldaten Lucien, welch grausamer Krieg jenseits ihrer im Urwald der Ardennen gelegenen Enklave geführt wird: „Ce doit être une mauvaise guerre pour laisser un homme tuer son frère.“

Die nächste entscheidende Etappe der Genealogie Keller ist der Zweite Weltkrieg. Hier ist das Unternehmen Keller auf der Seite des Gewalt verbreitenden Systems und daher mitverantwortlich für all die Deportationen und Morde, die Ludivine Keller in ihrem Freundeskreis miterlebt: Samuel, der Mann ihrer besten Freundin Sarah, wird deportiert und umgebracht,¹³¹ die neugeborene Luce (Loups Großmutter) von ihrer Mutter getrennt und von einem kanadischen Flieger, der 1944 bei den Kämpfen in der Normandie ums Leben kommt, von Europa nach Québec gebracht.¹³² Ludivine Keller selbst wird im KZ Treblinka brutal ermordet; die Regieanweisung sieht hier eine schockierende Visualisierung der Gewalt vor: „Crâne fracassé à coup de marteau.“¹³³ Doch ihr Tod ist nicht nur Ausdruck extremer Gewalt, sondern macht Ludivine durch ihre Stellvertretung zugleich zu einer Heiligen. Dank ihr überlebt ihre jüdische Freundin Sarah, die schwanger ist und mit Ludivine die Identität getauscht hat. Inmitten des jüdischen Genozids, in dem der europäische Bruderkrieg gipfelt, durchbricht ein Abkömmling der Familie Keller durch ein **Selbstopfer** die Kette der Gewalt, an die sich die Familie mehrere Generationen hinweg gebunden hat. Ludivine schafft durch ihren radikalen Verzicht auf das eigene Leben, dem als Akt der Freundschaft jedes mimetische Bestreben fremd ist, eine unerwartete Gegengabe. Sie opfert ihr Leben für ein noch ungeborenes Kind: „vie sauvée, vie perdue, vie donnée“.¹³⁴ Die Tat hat einen stark symbolischen Charakter, da sich ein Individuum hier stellvertretend für das Weiterleben eines Anderen opfert und dabei die strenge Linie der Blutsverwandtschaft zerreißt bzw. der Verbindung durch das Blut eine neue Bedeutung verleiht: Ludivine stellt ihre Individualität zurück und handelt im Sinne einer Solidarität, die

131 Ebd., S. 151 (21. „Sarah Cohen“): „Il a été arrêté, déporté et assassiné comme tous ceux qui se trouvent sur cette photo.“

132 Ebd., S. 68 (9. „Achille Volant“).

133 Ebd., S. 156 (22. „Ludivine Davre“).

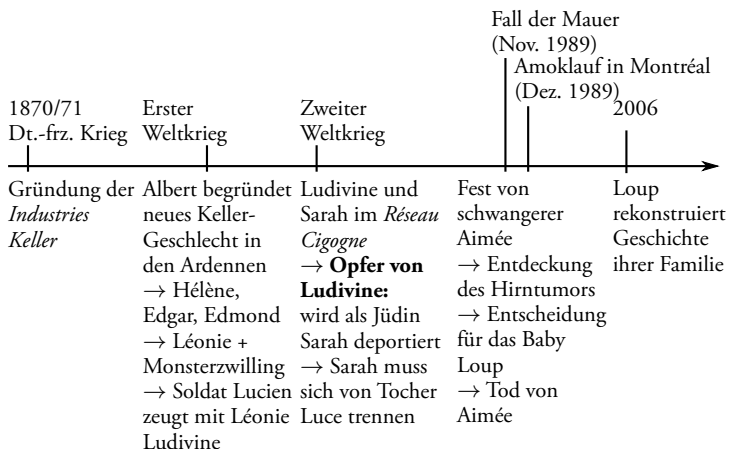
134 Ebd., S. 155, auf S. 156 wird das gegenseitige Versprechen wiederholt (22. „Ludivine Davre“).

dem mythischen Einheitsgedanken nahesteht, der von einer Blutsverwandtschaft aller Menschen ausgeht.¹³⁵

Der Theatertext enthüllt die Funktion dieses Opfers jedoch erst ganz am Ende. Zunächst glaubt Loup, als Urenkelin von Ludivine mit dem inzestuösen Geschlecht der Kellers blutsverwandt zu sein. In Wahrheit hat Ludivine, der letzte Abkömmling des biologisch definierten Keller-Geschlechts ihr eigenes aufgrund eines vererbten Hermaphroditismus unfruchtbares Blut für einen anderen Menschen vergossen. Durch dieses Opfer hat sie mit ihrem Leben einerseits auch das Überleben der ganzen Genealogie beendet, andererseits jedoch durch eine Art symbolische Reinwaschung von der Gewalt, mit der sich die Abkömmlinge von Alexandre so leicht infizieren ließen, für die Entstehung einer neuen, auf einem Freundschaftsopfer gründenden Genealogie gesorgt. Die **Opferstellvertretung**, für die sich Ludivine entscheidet, bezieht sich einmal auf die Substitution eines unschuldigen Opfers (Sarah) durch ein anderes unschuldiges Opfer (Ludivine), indem Ludivine mit Sarahs Pass auch das arbiträre, im Gewaltssystem der Nationalsozialisten jedoch mythisch differenzierende Merkmal der jüdischen Herkunft übernimmt. Außerdem opfert Ludivine sich stellvertretend für ein ganzes Kollektiv, nämlich für das Geschlecht, aus dem sie stammt und das sich durch viele Akte subjektiver und objektiver Gewalt schuldig gemacht hat. So erkennt sie sich als idealen Sündenbock, der die Gewalt der Vergangenheit katalysieren kann: unschuldig, mit fiktiven bzw. von einem Kollektiv begangenen Verbrechen belastet und als Waisenkind in einer Außenseiterposition. Der Unterschied zu den von Girard beschriebenen Opfern liegt darin, dass sich hier das Opfer selbst für den Tod entscheidet; allerdings lässt ihr das gewaltsame System, in dem sie und ihre Freunde von der Widerstandsbewegung leben, als verantwortungsvollem Menschen kaum eine andere Wahl.

Einen **Überblick über die Genealogie der Familie Keller** (und ihre Einordnung in die Geschichte des 20. Jahrhunderts) bietet Abbildung 3.3.

135 Cf. Cassirer: *Versuch über den Menschen*, S. 136 f.

Abbildung 3.3: Genealogie der Familie Keller in *Forêts*

3.2.2 Mimetisches Begehren als Auslöser von Konflikten und die Problematik der Vater-Sohn-Beziehungen

Die Genealogie Keller gründet sich vor dem Hintergrund objektiver, nämlich ein ungerechtes System tragender Gewalt (das ausbeuterische Unternehmen Keller) und bringt als erste erwähnte Personenkonstellation das auf einem **Vater-Sohn-Konflikt** beruhende mimetische Dreieck Alexandre, Albert und Odette hervor. Am Anfang steht also das mimetische Begehren (cf. Abb. 3.4 a). Albert begehrt, ohne es zu wissen, dieselbe Frau wie sein Vater. Der hat ein außer-eheliches Liebesverhältnis mit Odette und schwängert sie, doch lässt er sie aus Angst vor den Konventionen im Stich. Sein Sohn Albert hat sich mit ihm überworfen, da er die ausbeuterischen Methoden des Unternehmers verurteilt. Er entwirft sich in Anklang an Rousseau eine naiv-idealistische Utopie von einem Neubeginn weitab der korrumpierenden Zivilisation.¹³⁶ Als Veterinär möchte er sich in

¹³⁶ Mouawad: *Forêts*, S. 99 („Le ventre d’Odette“): „Je vais acquérir une terre, isolée de tout, loin de la suspicion des hommes et de leur perversité.“

den Ardennen einen Zoo aufbauen, der nur von seiner Familie unterhalten wird, die im Macke'schen Einklang mit den Tieren leben soll. Außer den Tieren braucht er eine Frau, die ihm Nachkommen schenkt, um das neue tierliebe Geschlecht zu begründen. Seine Wahl fällt auf Odette, die ihm von einer Vergewaltigung erzählt, der sie zum Opfer gefallen sei; Albert heiratet sie in einem exemplarischen Akt der Großherzigkeit – und zugleich der Rebellion – gegen den Willen seines Vaters.

Schon in dieser ersten Generation der Familie Keller scheitert die Vaterfigur gleich in mehrfacher Hinsicht an ihrer Rolle. Alexandre wird in seinem Handeln bzw. Nicht-Handeln – wie König Agenor in *Le Soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face* – nicht von Liebe und Verantwortung für seine Nachkommen geleitet, sondern von seiner mimetischen Rivalität zu seinem Sohn Albert. Eine Situation des *double bind* zerstört das Verhältnis von Vater und Sohn. Albert imitiert seinen Vater genau da, wo er ihn nicht imitieren soll (in der Liebe zu Odette), nicht aber da, wo Alexandre es eigentlich von ihm erwartet (in der Unterstützung des Unternehmens):

Tout fils veut être à la hauteur de son père, mais certains pères grimpent vers des hauteurs insoupçonnées **par peur d'être rejoints tout en continuant, cependant, à exiger de l'être.** Non. Je ne me savais pas doué d'une telle colère et voici que, soudain, cette colère s'est emparée de moi comme la tempête s'empara des navires et elle a transformé ma vie pour, sans doute, décimer la vôtre. [...] Comment vous dire que je mets en mille morceaux vos espoirs en moi, en mille morceaux votre nom, votre honneur, votre réputation [...] ? Comment vous annoncer que ce matin je me suis marié contre votre volonté ?¹³⁷

Auch im Fall der von ihm geschwängerten Odette kommt Alexandre seiner Vaterrolle nicht nach. Anstatt die noch ungeborenen Zwillingsskinder als seine eigenen anzuerkennen, verstößt er Odette, so dass diese sich eine Vergewaltigungsgeschichte ausdenkt, um Alexandres Sohn zur Heirat zu bewegen: „Tu refuses notre enfant que je porte dans mon ventre, alors je te prends ton fils.“¹³⁸ Odette

137 Mouawad: *Forêts*, S. 87 f. (11. „Père et fils“). Hervorhebung von mir.

138 Ebd., S. 94 (12. „Passion“).

und Albert ehelichen einander somit beide nur aus dem Grund, sich auf diese Weise an Alexandre zu rächen. Es scheint zunächst, als ob der Sohn den Sieg im mimetischen Kampf um das begehrte Objekt davonträgt. Szenisch stellt Mouawad die Rivalität um Odette dar, indem er Albert dreimal aus dem Off nach ihr rufen lässt, während Alexandre vergeblich an sie appelliert, seinen Sohn zu verlassen. Dann tritt Albert persönlich in Erscheinung, verweist seinen Vater des Hauses und tritt gemeinsam mit Odette ab.¹³⁹

Durch die Flucht tief in die Ardennen will Albert eine radikale Trennung von seinem Vater erreichen: „Vous n’êtes plus mon père ! Je vous arrache en hurlant de mon cœur, de mon gros cœur de poule qui toujours saignait pour vous plaire !“¹⁴⁰ Doch in Wahrheit hat sich der Sohn längst mit der mimetischen Gewalt infiziert und gleicht trotz dem Versuch, anders als sein Vater zu sein, diesem in seinem patriarchalischen Verhalten immer mehr. Wie sein Vater begnügt er sich nicht mit seiner Ehefrau, sondern begehrt auch ihre Tochter Héléne, die in Wirklichkeit seine Halbschwester ist. Sein Vater ist nicht länger der als Hindernis empfundene Rivale, sondern das Modell. Im Streit mit Alexandre fasst Albert dieses Verhältnis selbst in die treffenden Worte: „Je ne vous aime pas, mais vous resterez toujours au centre de ma vie.“¹⁴¹ Die Sippe, die er im Urwald begründet und an dessen Spitze er sich stellt, ist eine **patriarchalische Ordnung**, die auf dem gewaltsamen Vorrecht des Vaters auf die ihr angehörenden Frauen beruht. Indem Albert seiner Familie seine Ansicht von Gut und Böse aufzwingt, errichtet er seine neue Welt auf den gleichen Pfeilern der Gewalt wie damals sein Vater bei der Gründung seines Unternehmens. Seine Kinder und seine Frau hat Albert im tiefen Wald der Ardennen eingesperrt wie Tiere im Zoo:

139 Ebd., S. 93-95 (12. „Passion“).

140 Ebd., S. 89 (11. „Père et fils“).

141 Ebd., S. 89 (11. „Père et fils“). Cf. Sigmund Freud: *Totem und Tabu – Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker* [1913], Fischer 1961, S. 158-162 (IV. „Die infantile Wiederkehr des Totemismus“): Hier beschreibt Freud, wie die Söhne nach dem Kollektivmord an ihrem Vater diesen im System des Totemismus zu einem Heiligen machen, zu einem Übervater, der sie durch ihren „nachträglichen Gehorsam“ weiterhin massiv in ihrem Handeln beeinflusst.

La forêt. A perte de vue, la forêt et partout, partout, partout, partout, partout, partout, partout la forêt et au beau milieu de cette putain d'enfoirée de bordel de cul de merde de forêt, il y a nous, sans personne à aimer, sans personne à rencontrer et jamais, jamais le moindre espoir pour rêver ! que des animaux ! que des animaux !¹⁴²

Als seine Familie von seinem inzestuösen Verhältnis mit Héléne erfährt, bleibt ihr daher nichts übrig, als passiv dem animalischen Treiben Alberts im Becken der Riesenechsen zuzusehen:

Ils se sont embrassés durant des nuits et des nuits, je les regardais à travers l'embrasement de la porte et je voyais un incendie, comme si leurs corps, rougis par l'amour, enflammaient et décimaient par avance mon monde ! Edgar [...] et ma mère [et moi] la nuit sans se le dire, nous allions les regarder s'allonger dans le grand bassin [des] grands sauriens, les regarder faire l'amour [...] comme aucun d'entre nous trois ne pouvait espérer un jour pouvoir aimer.¹⁴³

Edgar, der Zwillingsbruder von Héléne, ist der einzige, der sich gegen den Vater auflehnt. Er versucht Héléne zu überreden, mit ihm und den Geschwistern zu fliehen. Doch Héléne wirft ihm vor, eifersüchtig zu sein.¹⁴⁴ Abbildung 3.4 b zeigt sie, deren Name auf die Helena der griechischen Mythologie, das Streitobjekt im Trojanischen Krieg, verweist, als Objekt mimetischer Rivalität zwischen Vater und Bruder. Als Edgar erfährt, dass Héléne schwanger ist, stellt er Albert zur Rede. Doch der hat genauso wenig Verständnis für Edgar wie einst Alexandre für ihn. Der Vater-Sohn-Konflikt überträgt sich in die nächste Generation. Albert zeigt sich unbeirrbar in seiner Argumentation: Er sei nicht der leibliche Vater von Edgar und seiner Zwillingsschwester, sondern habe die beiden adoptiert. Deshalb spreche die Biologie, die einzige Lehre, die er gelten lässt, nicht dagegen, Kinder mit seiner Tochter zu zeugen. Vielmehr sei es sogar im Sinne der ganzen Familie, auf diese Art und Weise nach Odettes

142 Mouawad: *Forêts*, S. 116 (19. „Pluie“).

143 Ebd., S. 114 (19. „Pluie“).

144 Ebd., S. 116 f. (19. „Pluie“): „Tu es jaloux, c'est tout !“ – „Héléne, je ne supporte pas l'idée qu'il puisse te toucher !“

Menopause für den Fortbestand der Sippe zu sorgen: „Pour le bienfait de notre vie ici, il faut que nous soyons nombreux, que nous nous multiplions pour assurer l'existence du zoo.“¹⁴⁵

In Wahrheit ist Albert sehr wohl mit Hélène und ihrem Bruder blutsverwandt, da sie ja in Alexandre denselben Vater haben. Davon weiß aber nur Odette, die Alexandre versprochen hat, Albert nie davon zu erzählen. Für Edgar ist das familiäre Blut ohnehin nicht von Belang. Viel wichtiger ist in seinen Augen die Interaktion zwischen den Menschen, ihre soziale Bindung: „Il nous a élevés, nous a éduqués, nous a appris à parler, à marcher. [...] C'est notre père !“¹⁴⁶ Albert handelt Edgars Vorstellung von einer liebevollen Vater-Kind-Beziehung zuwider, indem er seine Kinder zu seinen Zwecken missbraucht; Edgar wirft ihm daher vor, völlig verblendet zu sein. Der Wald, seine Utopie von einem harmonischen und gewaltlosen Miteinander im Austausch mit der Natur, sei längst verloren: „Mais ne vois-tu pas que le zoo est perdu ? [...] Cela nous conduira à la folie et à la monstruosité assurée !“¹⁴⁷ Edgar zufolge hat Albert seine Kinder für sein eigenes Glück geopfert. In seiner Vaterrolle ist Albert also genauso gescheitert wie Alexandre, da er seinen Kindern mit aller Gewalt seinen Traum aufzwingen möchte, ohne zu bemerken, dass er ihnen auf diese Weise Gewalt antut:

ALBERT : Tu seras appelé à prendre ma place et je sais que ta capacité à rêver est aussi grand que la mienne, alors ne t'arrache pas à nous, à ta famille, à ta tribu !
 EDGAR : [...] Pourquoi nous imposer si violemment ton rêve ? [...] Pourquoi faut-il absolument que toujours, toujours, toujours, toujours, toujours, toujours, toujours, les pères veuillent sacrifier leurs fils !¹⁴⁸

Wie Edgar es ihm prophezeit hat, sind Wahnsinn und Monstrosität das Ergebnis von Alberts egoistischem und verbissenem Festhalten an seiner Utopie. Auch Alexandre hatte Albert gewarnt, dass sein

¹⁴⁵ Ebd., S. 119 (19. „Pluie“).

¹⁴⁶ Ebd., S.115 (19. „Pluie“).

¹⁴⁷ Ebd., S. 119 (19. „Pluie“).

¹⁴⁸ Ebd., S. 123 (19. „Pluie“).

Bruch mit der Welt eine große und gefährliche Illusion sei und das tierische Idyll irgendwann in eine menschliche Wildnis umschlagen werde:

Tu te fais des illusions ! Ecoute-moi ou bien la réalité te tranchera la gorge et son couteau sera précisément cette femme. Alors, je te le prédis à mon tour, tu verras tes enfants te dévorer car ils ne feront plus la différence entre ta chair et celle des animaux.¹⁴⁹

Tatsächlich führt die Anspannung der zwischenmenschlichen Beziehungen in Alberts Traumparadies in den Ardennen nach der Auseinandersetzung mit Edgar zum Ausbruch der Gewalt. Edgar erträgt die Gewalt, die seiner Schwester und ihnen allen angetan wird, nicht mehr. Zwar merkt er selbst, wie die Wut und das Bedürfnis nach einer gewaltsamen Tat in ihm an Intensität gewinnen: „Je suis en rage, en sang, en eau, en sueur, en sel, en colère en guerre en tout ce que tu voudras qui se rapproche plus ou moins du désir de tuer, d’assassiner, d’égorger!“¹⁵⁰ Doch sein mimetisch begründeter Hass auf den Vater führt dazu, dass er ihn gewaltsam imitiert. Er schleicht sich zu Albert und Hélène, erhebt das Messer gegen seinen kopulierenden Vater und vergewaltigt seine Schwester. Gewalttat und Sexualität sind dabei so eng verbunden, dass sie kaum zu unterscheiden sind und mit der gleichen penetrierenden Geste beschrieben werden:

Edgar, d’un seul geste [...] a planté son couteau dans le dos de son père pour retirer son père du corps de sa sœur et, Edgar, dans les cris et hurlements d’Hélène, perdant la tête, Edgar, le doux, le grand, le noble, celui qui voulait connaître le monde, laissant le couteau dans le dos de son père, a plongé son sexe dans celui de sa sœur. Le jumeau, plantant et replantant et replantant et replantant encore et encore et plus profondément encore et violemment et sans cesse son sexe dans celui de sa jumelle, a découvert la noirceur même de son esprit, qui, obscurci trop soudainement, n’a plus supporté le temps. Le temps s’arrêtant, tout s’est mis à s’accélérer, la terre tournant plus lentement, l’espace s’est précipité vers l’avant entraînant Edgar avec lui. [...] J’ai vu Edgar [...] aller se jeter du haut de la maison au milieu de la cage où vivaient les ours noirs d’Amérique.¹⁵¹

149 Mouawad: *Forêts*, S. 89 (11. „Père et fils“).

150 Ebd., S. 116 (19. „Pluie“).

151 Ebd., S. 127 (19. „Pluie“).

Edgar, der mit seinem Vater in mimetische Rivalität getreten ist, steckt sich mit dessen Gewalt an und eifert ihm nach, so dass er in derselben Sekunde eine inzestuöse Vergewaltigung und – fast – einen Vätermord begeht, also die beiden schlimmsten mythischen Tabus gleichzeitig überschreitet. Die Symbolik der Szene lässt sich nicht nur an der Metaphorik der doppelten Penetration (mit dem Messer und mit dem Geschlecht) erkennen, sondern auch am Wechsel in eine mythische Zeit, die den entscheidenden Moment eine Ewigkeit dauern lässt und ihm auf diese Weise im Sinne Blumenbergs **Prägnanz** verleiht. In der mythischen Tötungsszene (cf. *Anima*) verdichtet sich die Gewalt, deren Potential in allen Menschen verborgen liegt und durch zugespitzte mimetische Konflikte zum Ausbruch kommen kann.¹⁵²

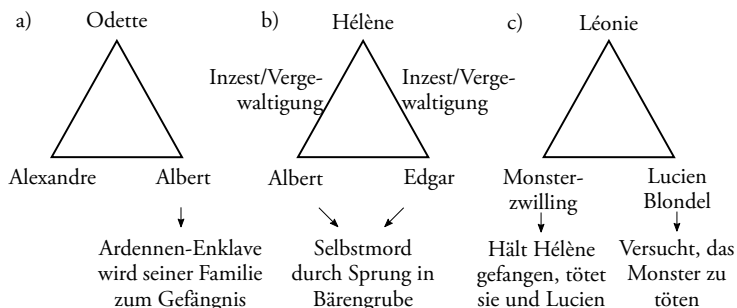


Abbildung 3.4: Mimetische Dreiecksstrukturen in *Forêts*: a) Vater und Sohn begehren die gleiche Frau; b) Inzest mit beehrtem Objekt von Vater und Sohn; c) Lucien rivalisiert mit Blutsverwandtem von Léonie.

Edgars Tabuübertretung findet jedoch eindeutig nicht in einem rituellen Rahmen statt, sondern ist eine spontane Gewalteruption,

¹⁵² Zwar erinnert die Szene an Freuds Beschreibung von der Rebellion der Brüderhorde gegen den Vater, doch erstens handelt Edgar im Alleingang und zweitens wird er auch danach von keinem Kollektiv einmütig unterstützt. Vielmehr stürzt er sich selbst in den Tod, indem er sich in die Bärengrube fallen und von den Raubtieren in Stücke reißen lässt. Sein Vater tut es ihm gleich. Seine Mutter ist – der Jocaste aus dem Ödipus-Mythos gleich – ohnehin schon dem Wahnsinn verfallen, und sein Bruder Edmond wird dem Wald bald für immer den Rücken kehren.

die daher auch keine Opferkatharsis hervorbringt. Der Zustand, in dem sich Alberts Waldfamilie befindet, ist der einer Psychose. Albert und Odette haben die Zwänge ihrer Gesellschaft längst verinnerlicht und auf ihre Nachkommen übertragen.

3.2.3 Dekonstruktion des Paradiesmythos: die Symbolik der Zwillingengeburt

Spätestens mit der Verwandlung Edgars in ein mythisches Ungeheuer wird daher deutlich, dass die Paradiesordnung, die Albert in den Ardennen errichtet hat, nur ein mythisches Konstrukt ist, die an der Realität der Menschen scheitern muss. Von Beginn an ist sie auf einer Lüge aufgebaut. Denn Odettes Vergewaltigung ist nur vorgetäuscht; mit der Geburt der Zwillinge, die Alexandres Kinder sind, wird die Verbindung mit der Welt des Vaters symbolisch aufrechterhalten. Die biblische Geschichte kehrt sich um: erst der Sündenfall, dann die Flucht ins vermeintliche Paradies. Auch die Geburt von **Zwillingen** hat Symbolcharakter. Für Girard sind Zwillinge im Mythos ein Abbild der Krise der reziproken, spontanen Gewalt. Im Konflikt zwischen Edgar, Hélène und Albert verbindet sich das Zwillingemotiv, das sich in der Folgegeneration wiederholt, mit dem Motiv des Inzests und des Vaternordes, was die These von der dem Zwillingen-Mythem innewohnenden Gewalt bestätigt. Schließlich zeigt die echte Vergewaltigung Hélènes, die die imaginäre von Odette wiederholt, das mythische Zusammenspiel von Sexualität und Gewalt, das in Alberts alpträumhaftem Garten Eden zu viel Blutvergießen führt.

Auch die zweite Generation im Wald bringt Zwillinge hervor. Hélène gebiert nach der Vergewaltigung durch ihren Vater und ihren Bruder ein Mädchen, Léonie, und einen Zwillingenbruder, der in der Geschichte keinen Eigennamen erhält, sondern als **Monster** bezeichnet wird:

Hélène accoucha seule au milieu du zoo et mit au monde des jumeaux. Une fille qu'elle appela Léonie et un garçon auquel elle ne sut pas donner de nom. Un enfant informe, monstrueux, mais vivant, bien vivant.¹⁵³

153 Mouawad: *Forêts*, S. 133 (19. „Pluie“).

Auffällig ist, dass dieses Geschöpf – auch wenn es später seine Mutter überfallen und sie seinen Geschwistern entreißen wird – nicht als das genuin Böse dargestellt wird, sondern mit seiner melodiosen Stimme eine Erinnerung an das Schöne in sich trägt, das sich in ihm aufgrund der mythisch prägenden Last des gewaltsamen Erbes nicht entfalten konnte: „Un être difforme et monstrueux, né sans parole et sans conscience [...]. Sa voix seule est mélodieuse. C'est lui qui chante.“¹⁵⁴ In Gestalt dieses Opfer verschlingenden, missgebildeten Ungeheuers, das die in der dritten Generation stark geschrumpfte Urwald-Gemeinschaft terrorisiert wie der Minotauros oder andere mythische Ungeheuer, wird der **Paradiesmythos**, den Albert einst zu konstruieren versuchte, endgültig entlarvt: In dieser Generation gibt es keine patriarchalische Vaterfigur mehr; das einzige männliche Glied der Sippe ist ein entartetes Wesen, das mehr einem Raubtier ähnelt als einem Menschen und deshalb auch regelmäßig mit Fleischgaben zufriedengestellt werden muss. Der Zoo befindet sich längst in einem Selbstvernichtungsprozess, wie ihn Girard für alle sich entdifferenzierenden Gemeinschaften prophezeit. Léonie und ihre Schwestern töten nach und nach die noch lebenden Tiere, um ihre Mutter und das Ungeheuer in der Grube zu ernähren.¹⁵⁵

Die vertikale Richtung der **Tieropfer** hinab in die Raubtiergrube, die Léonie verrichtet, lassen an antike Mysterienkulte denken, die ebensolche Opfer an die chthonischen Gottheiten der Unterwelt darbrachten.¹⁵⁶ Hier ist, seit das Ungeheuer seine Mutter Hélène geraubt und in seine Grube entführt hat wie Hades die Persephone, außer dem chthonischen Ungeheuer auch noch die eigentliche Ernährerin, die mythische Mutter Erde, in der Unterwelt gefangen

154 Ebd., S. 47 (7. „Zoo“). In anderen Texten Mouawads ist das Motiv des Singens Ausdruck einer ästhetischen Erhebung über widerfahrenes Leid. Cf. besonders *Littoral* und *Incendies*.

155 Ebd., S. 44 (7. „Zoo“).

156 Burkert: *Homo necans*, S. 112. So wurden etwa die Olympischen Spiele in ein Opferritual im Pelops-Bezirk und ein anschließendes am Zeusaltar eingebettet; das Opfer an die chthonische Gottheit Pelops fand in der Nacht vor den Wettkämpfen statt, in der Blut in die Opfergrube gegossen wurde. Im Kult der Eleusinischen Mysterien wurde bei der Initiation eines Neu-Geweihten ein Ferkel für die Unterweltsgöttin Demeter geopfert. (Ebd., S. 284 f.).

wie die Kore Persephone, weshalb sie selbst auf Ernährung von außen angewiesen ist. Von der Mutter verlassen zu werden, ist in *Forêts* ein wiederkehrendes Motiv. Auch Loup fühlt sich durch den Tod der Mutter im Stich gelassen, auch Luce, die erst spät vom Tod Ludivines erfährt, auch Aimée, die wegen des Alkoholismus ihrer Mutter als Kind von dieser getrennt wurde. Die in der Grube gefangene Hélène kann man daher als mythisch verdichtetes Bild der ohnmächtigen Mutter interpretieren. Wie schon angedeutet, lässt sich die Situation mit den dionysischen Randkulten der antiken griechischen Polis in Verbindung bringen, deren Funktion und Besonderheit Girshausen unter Berufung auf den französischen Mythenforscher und Altphilologen Jean-Pierre Vernant folgendermaßen zusammenfasst:

Durch diese Richtung auf das irdische Jenseits der Zivilisation ist das Dionysische [...] mit einer tiefen Zweideutigkeit belastet. Für die Menschen trägt es das Stigma einer doppelten Möglichkeit. Als Versprechen heißt es die ‚Annehmlichkeit eines wiedergefundenen Goldenen Zeitalters‘, als Drohung aber enthält es den ‚Sturz in die Wildnis und in den Wahnsinn einer chaotischen Verwirrung‘.¹⁵⁷

Die beiden Zitate von Vernant geben recht gut den Traum Alberts von der Wiederbelebung eines mythischen *Goldenen Zeitalters*, „un monde vierge et secret, un paradis [...], un éden enfoncé profondément au cœur de la forêt des Ardennes“¹⁵⁸ wider – sowie seine Verwandlung in eine alptraumhafte, degenerierte Wildnis, die nichts anderes als die Hölle auf Erden darstellt, „l’enfer, la folie, la peine et la haine“,¹⁵⁹ wo Brüder ihre Schwestern vergewaltigen und ihre Mütter entführen, Selbstmord und Inzest an der Tagesordnung sind und die Beziehungen zwischen den Familienmitgliedern vergiften. Anstatt dass Tiere und Menschen in einem natürlichen, das heißt im Sinne Rousseaus vorzivilisatorischen Urzustand friedliebend als „compagnons de jeu“¹⁶⁰ zusammenleben, werden die Tiere

157 Girshausen: *Ursprungszeiten des Theaters*, S. 308. Girshausen zitiert hier Jean-Pierre Vernant.

158 Mouawad: *Forêts*, S.99 (15. „Le ventre d’Odette“).

159 Ebd., S. 121 (19. „Pluie“).

160 Ebd., S. 99 (15. „Le ventre d’Odette“).

den Menschen, die sich ohnehin animalischer verhalten als die Tiere, zum Fraß vorgeworfen. Und so verkehrt sich das Projekt Alberts, „ce retour fabuleux vers les origines de la bonté [qui] saura nous arracher à la violence du monde d’aujourd’hui qui broie chacun de nous“,¹⁶¹ in sein Gegenteil und wird zu einer Keimzelle der mimetischen Gewalt. Diese unterscheidet sich nicht wesentlich von der Gewalt „draußen“, außerhalb der Ardennen, wo sich die mimetischen Konflikte der Menschen im Ersten Weltkrieg entladen. Mouawads Menschenbild orientiert sich, wie es Alberts gescheiterte Flucht ins Paradies deutlich macht, eher an Girards Anthropologie, für die ein gewaltfreies menschliches Zusammenleben ohne soziale Ordnung undenkbar ist, als an Rousseaus „Utopie von der nachträglichen Gewalt“.¹⁶²

Mit Lucien Blondel, der vom Schlachtfeld in die Ardennen flieht, nachdem er seinen eigenen Bruder töten musste, wird diese mimetische Gewalt auch von außen in den Wald hineingetragen. Deshalb ist es ein Trugschluss, wenn Léonie in Lucien einen Retter und Erlöser sieht.¹⁶³ Vielmehr verbindet sich über seine Figur die mythisch verdichtete Miniaturgeschichte der Keller-Sippe mit der Ebene der Weltgeschichte. Die Tragweite der extremen Gewalt des Krieges ist den Schwestern jedoch nicht bewusst:

161 Ebd., S. 99 (15. „Le vente d’Odette“). Das Zitat illustriert, dass Alberts Paradiesentwurf in den Ardennen nicht ausschließlich regressive, eskapistische Züge trägt, die ihn vor einem (sexuell) dominierenden Vater und der Gefahr eines Krieges in den Schoß der Natur fliehen lassen, sondern ebenso ein utopisches Element enthalten: Auch wenn sein Projekt zum Scheitern verurteilt ist, so stellt es doch den Versuch dar, ein Gegenmodell zu der von Gewalt geprägten Realität im Europa des frühen 20. Jahrhunderts zu konstruieren. Eine solche „Verbindung von regressivem und utopischem Aspekt der Paradiesvorstellung“ ist Rössner zufolge in der literarischen und geistesgeschichtlichen Tradition des Paradiesmythos weit verbreitet (Michael Rössner: *Auf der Suche nach dem verlorenen Paradies – zum mythischen Bewußtsein in der Literatur des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main: Athenäum 1988, S. 34). Im Gegensatz zu Alberts Flucht in ein (verlorenes) Paradies, ist Florians Reise nach Arkadien in Pys *Vainqueurs* ein unbestritten utopisches Unterfangen. Florian geht es nämlich tatsächlich um ein neues Gesellschaftsmodell, während Albert im Wald der Ardennen doch vor allem sein privates Glück sucht.

162 Bernhard Teuber: „Ursprung und Gewalt bei Rousseau“, in: Simon Bunke/Katerina Mihaylova/Antonio Roselli (Hg.): *Rousseaus Welten*, Würzburg: Königshausen und Neumann 2014, S. 231–263, hier S. 239.

163 Mouawad: *Forêts*, S. 47 (7. „Zoo“).

J'ai fui la guerre... – Quelle guerre ? – Comment ‚quelle guerre‘ ?
 Celle qui gronde là-bas... – Un orage interminable rugit au loin.
 – Pas l'orage, mais les tranchées, des hommes qui meurent pour
 rien par centaines, par milliers, par centaines de milliers.¹⁶⁴

Für sie ist er gleichbedeutend mit dem Grollen eines Gewitters oder dem Gebrüll der Zootiere in der Nacht. Die Unmenschlichkeit des Krieges hat im Raum der Keller-Sippe die Form des Mythos angenommen.

3.2.4 Der Opfergang Luciens und die Auflösung der Waldgemeinschaft

Entsprechend ist auch der **Opfergang Luciens** in die Monstergrube ein dem mythischen Denken entspringender Versuch, die Gewalt des Zwillingsbruders zu brechen, um sich mit der Mutter wieder zu vereinen und als harmonische Familie miteinander zu leben. Das Opfer beruht wiederum auf einer mimetischen Dreieckskonstellation (cf. Abb. 3.4 c). Das nicht abgedruckte Dreieck, das dem abgedruckten vorausgeht, besteht aus dem Spannungsverhältnis zwischen Léonie und ihrem Zwillingsbruder, die als begehrtes Objekt beide ihre Mutter Héléne beanspruchen. Um sie ganz für sich alleine zu haben, hält der Monsterzwilling seine Mutter in der Grube gefangen. Mit Lucien kommt ein neues begehrendes Subjekt ins Spiel. Er will mit Léonie als Frau und Mutter seines Kindes zusammenleben, doch diese sieht sich weder in der Lage, ihre Mutter im Stich zu lassen, noch selbst in die Grube zu steigen, um ihren Zwillingsbruder zu töten und die Mutter zu befreien. Aus diesem Dilemma soll Lucien sie retten, indem er, der bereits getötet hat und somit den Makel der Gewalt schon an sich haften hat, sich an ihrer Stelle in die Monstergrube wagt: so wie ein mythologischer Heros, der in der Tragödie Girard zufolge die Funktion des Opfers einnimmt¹⁶⁵ und der sich – wie Ödipus – mit Schuld belädt und dann zum Erlöser der Gemeinschaft wird.

¹⁶⁴ Mouawad: *Forêts*, S. 41 f. (7. „Zoo“).

¹⁶⁵ Girard: *La violence et le sacré* [1972], S. 132 f.

Luciens Verwandlung in ein Opfer lässt sich an zahlreichen Indizien festmachen. Für die kleine Gemeinschaft im Urwald ist er ein Außenseiter, ein Fremdling: „Lucien, tu es l'étranger surgissant au milieu de la nuit. Le barbare“.¹⁶⁶ Zunächst folgt eine Phase der Begünstigungen und Zärtlichkeiten von Léonie, die sich in den Soldaten verliebt.¹⁶⁷ So wird er ein Stück weit in die Waldgemeinschaft integriert. In mehreren Schritten wird er zum Opfergang vorbereitet: „Je t'ai nettoyé, lavé, je t'ai déshabillé, je t'ai soigné, caressé“.¹⁶⁸ Als Léonies Menstruationsblut zum ersten Mal nicht mehr fließt, da sie schwanger ist, sieht sie den richtigen Zeitpunkt für das Opfer gekommen: „La pleine lune est passée et, pour la première fois, le sang n'a pas encore coulé. Je ne te parle pas du sang des animaux ni de celui des hommes là-bas, je te parle de mon sang.“¹⁶⁹ Im magischen Denken ist sie nun rein. Sie kann daher aber auch nicht selbst das Blut ihres Zwillingbruders vergießen, sondern bedarf den mit Kriegsblut befleckten Soldaten Lucien als Ersatz.¹⁷⁰ Das Opfer Luciens ist eine Gewalttat. Er soll den Bruder töten und das mythische Schicksal des männlichen Geschlechts auf sich nehmen: sich fortzupflanzen, das eigene Blut zu vermehren und fremdes zu vergießen. Mouawads Text verschleiert hier nichts. Trotzdem wird die Gewalttat von Léonie in die Sphäre des Heiligen gerückt, da sie ihr eine symbolische Bedeutung verleiht:

Tu pensais fuir la guerre comme moi je pensais fuir la forêt. Tu as fui un charnier pour retrouver un autre charnier. Mais [...] au moment du combat contre mon frère, tu sauras pourquoi tu mets ta vie en jeu, cela te paraîtra juste [...] puisque tu auras un enfant dans ta tête. Toi et moi réunis.¹⁷¹

Am Schluss der Vorbereitungen ritzt sich Léonie in eine Vene, fängt dieses heilige, reine Blut in einer Schüssel auf und salbt Lucien zum

¹⁶⁶ Mouawad: *Forêts*, S. 46 (7. „Zoo“).

¹⁶⁷ Ebd., S. 49 (7. „Zoo“): „Deux mois déjà que tu me donnes toute ta tendresse!“

¹⁶⁸ Ebd., S. 46 (7. „Zoo“). Die Szene, in der Lucien zum Abstieg bereit gemacht wird, ist mit einer Unterüberschrift versehen: „Préparatifs de Lucien“.

¹⁶⁹ Ebd., S. 50 (7. „Zoo“).

¹⁷⁰ Ebd., S. 48 (7. „Zoo“).

¹⁷¹ Ebd., S. 51 (7. „Zoo“).

Schutz damit ein: „Mon sang sur ton corps, il en reconnaîtra l'odeur. Il hésitera. [...] Mon sang te protégera.“¹⁷²

Der eigentliche Opfergang Luciens ist eine Leerstelle. Erst viel später im Text, als Loup Edmonds Nachlass entdeckt, erfährt man, dass sowohl Lucien als auch Hélène und das Monster in der Grube umgekommen sind. Das Opfer wurde mit einem großen Feuer beendet, das die Grube, das Haus und die gesamte Urwaldenklave ausgelöscht hat.¹⁷³ Der Brand könnte die völlige Vernichtung von Léonies Träumen bedeuten, da sie Lucien und die Mutter verloren hat. Doch mit dem Opferrauch, der in den Himmel aufsteigt, deutet sich auch eine neue Hoffnung an: Léonie vollbringt ein weiteres Opfer, indem sie sich von ihrer Tochter Ludivine trennt: „Elle voulait pour sa fille une vie plus libre que la sienne. Pour Léonie la forêt et pour Ludivine le monde. Sacrifice de la mère pour sa fille.“¹⁷⁴ Doch Léonie hat ihrer Tochter eine Botschaft mit auf den Weg gegeben, eine Tätowierung mit dem Versprechen: „Je ne t'abandonnerai jamais“ zusammen mit dem Hinweis auf Edmond: „Je m'appelle Ludivine, remettez-moi à Edmond le girafon, fils d'Albert Keller, lui-même fils d'Alexandre Keller.“¹⁷⁵ Das gleiche Versprechen hatte Edmond einst seiner Schwester Hélène gegeben, bevor er aus dem Zoo geflohen war. Damals konnte er es nicht einlösen. Erst als Ludivine sich aus Sorge, mit der Familie Keller verwandt zu sein, deren Firma die Todeszüge in die KZ baut, sowie aus dem Bedürfnis und der Verantwortung heraus, ihre Herkunft und ihre Identität zu klären, auf die Suche nach Edmond macht und ihn 1943 in einer Irrenanstalt auffindig macht, bekommt sein einstiges Versprechen eine neue Bedeutung. Die beiden letzten Sprösslinge der Familie erkennen sich an den **Markierungen ihrer Körper**, die ein lebendes Gedächtnis darstellen, das die Generationen ebenso miteinander verbinden kann wie die Gewalt: „Ludivine montre son dos à Edmond. ‚Je ne t'abandonnerai jamais‘ y est tatoué. Edmond hurle.“¹⁷⁶ Auch wenn die

172 Mouawad: *Forêts*, S. 61 (8. „La fosse“).

173 Ebd., S. 133 f. (19. „Pluie“).

174 Ebd., S. 134 (19. „Pluie“).

175 Ebd., S. 134 (19. „Pluie“).

176 Ebd., S. 107 (17. „Je ne t'abandonnerai jamais“).

Erkenntnis schmerzhaft ist, so ist sie doch notwendig und im Grunde unausweichlich. Denn Ludivine ist ebenso wie Edmond bereits gezeichnet von ihrer Vergangenheit. Sie möchte die volle Wahrheit erfahren: „Edmond, je suis déjà tachée, imprégnée, je suis fossilisée entièrement par ce que je porte et que je ne comprends pas de moi!“¹⁷⁷ Nur wenn sie versteht, was passiert ist, kann sie daran arbeiten, die Genealogie der Gewalt zu durchbrechen. Ihr Umgang mit ihrer schockierenden Herkunftsgeschichte besteht einerseits darin, ihn ästhetisch zu fassen – sie malt, so wie ihr Großonkel Edmond Gedichte macht, in denen er seine traumatischen Kindheitserfahrungen verarbeitet –, andererseits aber auch darin, sich in der *Résistance* zu engagieren – und schließlich ihr Leben für das von Sarah zu opfern.

3.2.5 Ein Amoklauf als Ereignis und die Reaktivierung des symbolischen Denkens durch eine sterbenskranke Pythia

Mit Ludivines Opfertod hat die Genealogie der Gewalt daher zwar einen radikalen Einschnitt erfahren, der einen alternativen Weg (den des Vertrauens und der Freundschaft) zur mimetischen Gewalt aufzeigt, der die Familie Keller verfallen war. Mit Luce‘ Geburt entsteht im symbolischen Sinne ein neues Keller-Cohen-Geschlecht; doch auch dieses ist nicht frei von Vertrauenskrisen und Konflikten. Die Gewalt ist mit dem Zweiten Weltkrieg nicht überwunden. Ein Ereignis, in dem die unterschwellig aufgestaute mimetische Gewalt im Theatertext zum Vorschein kommt, ist der **Amoklauf** im Dezember 1989 an der polytechnischen Hochschule in Montréal. Das blutige Ereignis, das 14 Frauen das Leben kostete,¹⁷⁸ erhält in der kanadischen Gesellschaft sowie im Theatertext ganz speziell für Loups erkrankte Mutter Aimée eine symbolische Bedeutung. Der Täter hatte es bewusst auf Frauen abgesehen und wollte ein State-

¹⁷⁷ Ebd., S. 112 (19. „Pluie“).

¹⁷⁸ „Tuerie de l’École polytechnique de Montréal“, wikipedia.fr, URL: https://fr.wikipedia.org/wiki/Tuerie_de_1%27%C3%89cole_polytechnique_de_Montr%C3%A9al (Abruf 12. 01. 2018).

ment gegen den von ihm verteufelten Feminismus setzen: „Quatorze femmes sont mortes ce jour-là parce qu’elles étaient des femmes.“¹⁷⁹ Aimée zählt die Namen der Opfer auf und entscheidet sich im letzten Moment gegen die Abtreibung ihrer ungeborenen Tochter, auch wenn sie dadurch ihr eigenes Leben aufs Spiel setzt: „Je n’en tuerais pas une quinzisième.“¹⁸⁰ Das Ereignis, das den gewaltsamen Tod ins Gedächtnis ruft, animiert das symbolische Denken in Aimée. Sie will ihr eigenes Leben für ihr ungeborenes Kind opfern, so dass der Tod der 14 Frauen immerhin ein neues Leben hervorgebracht haben würde. Gleichzeitig erinnert diese Tat natürlich an Ludivines Selbstopfer für das Baby im Bauch von Sarah.

Am Beispiel der **Krankheit von Aimée** zeigt sich der Unterschied zwischen dem säkularen modernen Denken, das Aimées Hirntumor rein medizinisch auffasst, und dem mythischen Denken, das in ihm und dem Zwillingknochen ein Symbol für „das Böse“, nämlich für die vergangene Blutschuld der Keller-Genealogie sieht, die in Mouawads symbolischem Text die „wahre“ Ursache für den Tod der Mutter ist. Denn der Knochen in Aimées Gehirn ist das fehlende Stück aus Ludivines zerschmettertem Schädel, den Douglas Dupontels Vater nach dem Krieg im KZ gefunden hat.¹⁸¹ Die Symbolik verdichtet sich noch dadurch, dass der vom Tumor befallene Knochen, den Dupontel den bösen Zwilling von Loup nennt,¹⁸² eine Reminiszenz an den Monsterzwilling Léonies darstellt, der ebenfalls den Tod der Mutter auf dem Gewissen hat. Natürlich ist dieses Denken nicht wissenschaftlich, aber es enthält eine symbolische Wahrheit, nämlich die Wahrheit von Ludivines Opfer, das ein Selbstopfer war.

Wenn man darin die Absicht des Autors erkennt, die Genealogie der Gewalt auf eine symbolische Ebene zu heben, so fügt sich auch die postdramatische Überlagerung verschiedener Zeitebenen in dieses Projekt, **symbolische Zusammenhänge** zu schaffen, die in der rein empirischen Wirklichkeitsauffassung nicht zu erkennen wä-

179 Mouawad: *Forêts*, S. 37 (5. „Des femmes“).

180 Ebd., S. 37 (5. „Des femmes“).

181 Ebd., S. 56 f. (7. „Zoo“).

182 Ebd., S. 29 (3. „Radiographie“): „Vous étiez tous les deux dans son corps, Loup... Des jumeaux pourrait-on dire. Lui dans sa tête, vous dans son ventre.“

ren: Die Glocken der Kathedrale in Metz etwa läuten auf der Bühne gleichzeitig für Odette und Albert, als sie in den 1870er Jahren beschließen, in den Ardennen ein neues Paradies zu begründen, für Edmond und Ludivine, als sie 1943 aufeinandertreffen, sowie für Luce und Loup, die ihre Großmutter von Metz aus anruft, wo sie auf den Spuren ihrer Vergangenheit ist.¹⁸³ Doch das symbolische Denken wird nur durch die Überlieferung und die Erinnerung verständlich, wie der Fall von Ludivine und Edmond zeigt, die ihre Geschichte anhand ihrer Körpermarkierungen zusammensetzen können. Zwischen der Generation von Ludivine und der von Loup fehlt diese Voraussetzung jedoch. Und deshalb flößen die rätselhaften mythischen Worte des Orakels, das aus der Epileptikerin Aimée spricht, ihren fiktionalen und außerfiktionalen Zuschauern zu Beginn Angst ein. Sie wissen nichts von der Geschichte aus dem Ersten Weltkrieg und den Gewalttaten, die im Wald der Ardennen stattgefunden haben. Auch hier ist wieder ein Körper, nämlich der von Aimée, ein Medium, das ein nicht verarbeitetes Relikt der Vergangenheit in der Gegenwart kommunizierbar macht. Aimée ist eine moderne Pythia, die von ihrer Familie erst nach ihrem Tod verstanden wird, als Loup das letzte Puzzlestück der Vergangenheit gefunden hat und den Mythos, den ihre Mutter im Wahn orakelt hat, vollständig zusammensetzen kann:

Le jumeau viola sa jumelle et se tua. Le jumeau entraîna sa mère au fond d'une fosse et la tua. La mère abandonnant sa fille, la fille tête fracassée à coups de marteau le marteau a concassé la mâchoire de sa fille jusqu'à la dernière dent une dent au milieu du cerveau de sa fille qui n'a pas su donner un cœur à la sienne qu'elle a appelée Loup.¹⁸⁴

Das letzte Puzzlestück ist das Selbstopfer von Ludivine und der Bruch in der Genealogie, den dieses darstellt. So schreibt Mouawad den blutigen Mythos mit einer Versöhnung zu Ende, die in der Erkenntnis Loups besteht, dass die Zwangsläufigkeit des gewaltsamen Schicksals durchbrochen werden kann.

¹⁸³ Ebd., S. 100 (15. „Le ventre d'Odette“).

¹⁸⁴ Ebd., S. 134 f. (19. „Pluic“).

3.3 Opferkrisen in unserer heutigen Zeit

3.3.1 Ödipus im Bürgerkrieg

Der Bürgerkrieg im Libanon stellt in mehreren Texten Mouawads den biographischen Hintergrund dar, ohne dass der Autor im Rahmen der Literatur explizit darauf Bezug nehmen möchte. Vielmehr sorgt er beim Aufbau der Handlung bewusst für lokale und zeitliche Unklarheit¹⁸⁵ und verwischt die historischen Stationen des Libanonkriegs zu einem poetisch komprimierten und fiktionalisierten Gesamtbild eines Krieges, dessen Gewaltsamkeit die Handlungen der Menschen prägt.¹⁸⁶ Sowohl die Lebensgeschichte von Nawal in *Incendies* als auch die Biographien der fünf jungen Wegbegleiter des Protagonisten Wilfrid in *Littoral*, der im Nahen Osten eine Begräbnisstätte für seinen Vater sucht, sind von der Gewalt des Krieges geprägt, den sie alle unmittelbar erlebt haben. Beide Texte zeigen, wie im Krieg die gewalttätige Seite des Menschen hervortritt und welche Eigendynamik gewaltsame Handlungen erreichen. Mouawad stellt Gesellschaften vor, die sich im Teufelskreis der spontanen Gewalt befinden, in Girards Gewaltzyklus also auf der Stufe der Opferkrise zu situieren sind. Der Krieg symbolisiert den Höhepunkt einer Phase der Entdifferenzierung, die mimetische Rivalität erzeugt. Die Film-Adaption von *Incendies* basiert meiner Ansicht nach geradezu darauf, die schon im dramatischen Text angelegten Symmetrien visuell hervorzuheben und damit das Misstrauen und den Hass dem Anderen gegenüber als willkürlich herauszustellen.

Das prägende Bild in *Littoral*, das leitmotivisch in der Handlung wiederkehrt, ist das der überfüllten Friedhöfe. Diese werden zum

185 Im Nachwort der 2009 neu aufgelegten Leméac-Ausgabe von *Incendies* schreibt Charlotte Farcet über das fiktionalisierende Vorgehen Mouawads: „L'événement historique – l'occupation israélienne du Liban-Sud – s'efface, il perd sa référence [...] et devient [...] ‚sous-jacent‘, pour laisser apparaître un visage, celui de l'Histoire. [...] Comme dans *Littoral*, le mot ‚Liban‘ est absent.“ (Mouawad: *Forêts*, Nachwort von Charlotte Farcet, S.153.)

186 Auf diese Weise sind seine situationsabstrahierten Texte für das Konfliktfeld des Nahen Ostens auch einige Jahre später noch hochaktuell. Der Rezipient kann die Geschichten problemlos vom Libanon- auf den Syrienkrieg übertragen.

Symbol, das über den rein pragmatischen Aspekt der Suche Wilfrids nach einem Bestattungsort für seinen Vater hinausgeht.

WAZÂÂN : [...] Saïd, un jeune homme, est mort. Pour enterrer son corps, on devra ouvrir le cercueil d'un mort et enterrer le mort avec le mort.

WILFRID : Pourquoi ?

WAZÂÂN : Il n'y a plus de place.¹⁸⁷

SABBÉ : [...] Et toi, tu cherches un lieu où enterrer ton père.

WILFRID : Et j'imagine qu'il n'y a plus de place dans ton village ?

SABBÉ : Ici, tous les villages se ressemblent.¹⁸⁸

Die Masse der Toten steht als Masse der Gemordeten symbolisch für die Übersättigung der Gesellschaft mit Gewalt. Im Symbol wird die Frage nach dem Wohin mit den Toten eins mit der Frage nach dem Wohin mit der Wut und der Trauer der Überlebenden und nach ihrem Umgang mit den traumatischen Erinnerungen. Simone, die ihren Geliebten Saïd beklagt, findet in ihrer Dorfgemeinschaft keinen Trost. Es herrscht Uneinigkeit über die rechte Art zu trauern. Die Älteren bestehen darauf, den Krieg und die Toten zu vergessen, doch Simone setzt ihrem Schweigen schmerz erfülltes Schreien und inbrünstigen Gesang entgegen, da sie ihr Trauma verarbeiten will:

Vous me dites encore ne chante pas, ne parle pas, ne rêve pas.
Vous me dites tais-toi, Simone, tais-toi! [...] Je vous insulterais
longtemps encore [...]. Ecoutez ma voix! C'est la voix pour
rappeler aux vivants les morts.¹⁸⁹

Simone wirft der Dorfgemeinschaft Verdrängung des Todes und mangelnde „hospitalité aux morts“ vor,¹⁹⁰ die den natürlichen Umgang mit der Sphäre des Todes, wie er in früheren Kollektivgesellschaften gepflegt wurde, verhindern. Stattdessen wird ein Kleinkrieg

187 Mouawad: *Littoral*, S. 69 (18. „L'aveugle qui lit en pleine nuit“). Zur besseren Orientierung ergänze ich auch bei *Littoral* den Szenentitel in Klammern nach der Seitenzahl.

188 Ebd., S. 91 f. (27. „Sabbé“).

189 Ebd., S. 72 (20. „Simone“).

190 Ebd., S. 76 (23. „Cimetière“).

um die Friedhofsplätze geführt, wie es die paradoxe Bemerkung eines Dorfbewohners auf den Punkt bringt: „Ils s’entretuent pour sauvegarder le lieu où ils pourront se faire ensevelir.“¹⁹¹ Wenn das mimetische Begehren sich auf den Bestattungsort richtet, jedoch an das Andenken der Toten keine Mühe verschwendet wird, befindet sich die Gesellschaft in einer Krise, in der die Gewalterfahrung des Krieges in die Zivilgesellschaft übertragen wurde, die ihrerseits gewaltsam auf Konflikte reagiert. Mit der Figur des Amé führt uns Mouawad vor Augen, wie groß die Ansteckungsgefahr ist, die von der Kriegsgewalt ausgeht: Im Krieg hat er getötet und Bomben gelegt; nun will er sich mit derselben Waffengewalt an den vermeintlichen Schuldigen rächen, nämlich an der Elterngeneration:

Je ne retournerai plus dans aucun village, si ce n’est pour tuer tout le monde. [...] Les parents, on devrait les éventrer, laisser leurs corps pourrir au soleil et nous en aller partout pour tout faire sauter, tout casser, tout brûler. [...] ils ont tué les visions de notre jeunesse, [...] ils nous ont pris nos compagnons de jeu [...], sur nos parents, on lèvera nos armes, et sans remords :
Ta!

Amés Kriegs- (und Opfer-)Schrei veranschaulicht in Form des Generationenkonflikts die Tradierung von Gewalt und führt das Motiv der Rache an, die besonders gefährlich für die Gesellschaft ist, wenn sie innerhalb der Gemeinschaft verübt wird. Amé, der selbst eine tragische Ödipusfigur ist, da er im Bürgerkrieg seinen Vater erschossen hat, den er aufgrund seiner Kriegsmaskierung nicht erkannte, hat diese Bluttat so traumatisiert, dass er Rachegefühle entwickelt, die in gewisser Weise eine Wiederholung seines Vatermordes darstellen. Sein Trauma ist in einer Situation der äußersten mimetischen Spannungen entstanden: im Bürgerkrieg, in dem Nachbarn und Verwandte sich bekämpften. Dieser hat somit die gleiche Funktion wie der als Bruderkrieg dargestellte Erste Weltkrieg in *Forêts*.¹⁹³

¹⁹¹ Mouawad: *Littoral*, S. 79 (24. „Repas“).

¹⁹² Ebd., S. 86 (25. „La croisée des chemins“).

¹⁹³ In *Ciel* schließlich wird die in *Littoral* am Beispiel der Figur Amé problematisierte Rache der Kinder an ihren Eltern zum tragischen Kernkonflikt des Stückes zugespitzt, ohne jedoch ein so versöhnliches Ende zu finden wie in *Littoral*.

Amé ist es auch, der immer wieder Streit mit der Gruppe sucht, etwa mit Sabbé, dem er aufgrund einer Meinungsverschiedenheit Schläge androht; da sich Sabbé jedoch nicht provozieren, also nicht von Amés Gewaltbereitschaft anstecken lässt, sondern Amé bildlich gesprochen die andere Wange hinhält, anstatt seine Drohreden zu imitieren, löst sich die Situation auf komisch-ironische Weise auf:

AMÉ : Toi, je sens qu'on va finir par se taper dessus.
 SABBÉ : Moi, j'aime bien qu'on me tape dessus.
 AMÉ : Eh bien, moi j'aime bien taper.
 SABBÉ : Quel couple on va faire!¹⁹⁴

Die Ansteckungsgefahr, die von der im Bürgerkrieg omnipräsenten Gewalt ausgeht, wird in *Incendies* von den Figuren selbst reflektiert. Die Freundinnen Nawal und Sawda geraten in eine militärische Kontrolle, in der sie bedroht werden und in der Sawda zum ersten Mal die Hemmschwelle der Gewalt überschreitet, als sie in Notwehr einen Soldaten tötet. Dieser Soldat zückt sein Messer und hält es Nawal an die Kehle; dabei begleitet er seine Drohgebärde mit einem langen Monolog darüber, wie er das Töten gelernt hat:

MILICIEN : [...] Au début ma main tremblait. C'est comme dans tout. La première fois est hésitante. [...] La première fois c'est dur.

Le milicien agrippe Nawal figée de peur et pose son couteau sur sa gorge.

Après c'est plus facile. Je vais vous saigner et on verra bien si celle qui sait chanter a une belle voix et si celle qui sait penser a encore des idées...

*Sans hésiter, Sawda sort un pistolet et tire un coup.
 Le milicien tombe.*

SAWDA : J'ai peur que le soldat ait raison. Tu as entendu ce qu'il a dit : 'La première fois c'est dur, après c'est plus facile.'

NAWAL : Tu ne l'as pas tué, tu nous as gardées en vie.

SAWDA : Tout ça, ce sont des mots, rien que des mots !

*Sawda tire un second coup sur le corps du milicien.*¹⁹⁵

194 Mouawad: *Littoral*, S. 95 (29. „Répétition“).

195 Ders.: *Incendies*, S. 80 f. (23. „La vie est autour du couteau“).

Ob eine Bluttat nun aus sadistischer Mordlust geschieht oder aber als Notwehr eine moralische Rechtfertigung aufweist, in jedem Fall wird ein Tabu überschritten, das den Urheber unrein macht und ihn mit der Gewalt infiziert.¹⁹⁶ Sawdas Befürchtung findet sich in *Incendies* bestätigt: Auch die Protagonistin Nawal wird wenig später einen politischen Mord begehen, der einem kleinen Jungen den Vater nimmt, und damit die Gewalttat ihrer Familie wiederholen, die ihren Sohn Nihad zum Waisen machte. Zuvor jedoch fügt Mouawad in seinen Dramentext einen Dialog zwischen Nawal und Sawda ein, der fast metatheoretisch die zentrale Problematik von *Incendies* analysiert. Es geht darum, wie aus Opfern Täter werden und welche verheerende Eigendynamik der auf gewaltsamer Reziprozität beruhende *blood feud* in einer kriegerschütterten Gesellschaft erreichen kann:

- NAWAL : Alors toi aussi, tu veux aller dans les maisons et tuer enfants, femmes, hommes !
- SAWDA : Ils ont tué mes parents, tué mes cousins, tué mes voisins, tué les amis lointains de mes parents ! Alors c'est pareil ! [...]
- NAWAL : Réfléchis, Sawda ! Tu es la victime et tu vas aller tuer tous ceux qui seront sur ton chemin, alors tu seras le bourreau, puis après, à ton tour tu seras la victime ! [...]
- SAWDA : Je ne veux pas ! Je ne veux pas me consoler, Nawal !¹⁹⁷

Zur Veranschaulichung der Grausamkeit, die ihrer Ansicht nach zwangsläufig Gegengewalt hervorrufen muss, erzählt Sawda in einem langen Monolog eine brutale Episode, die sich während des Massakers der nationalen Miliz in einem muslimischen Flüchtlingslager ereignet hat:

Ils sont entrés dans les camps **comme des fous furieux**. Les premiers cris ont réveillé les autres et on a entendu la fureur

196 Cf. Cassirer: *Versuch über den Menschen*, S. 167. „Dem primitiven Tabu-System ist dieser Unterschied gänzlich fremd. Hier kommt es einzig auf die Handlung an, nicht auf das Motiv der Handlung. Die Gefahr, durch die Berührung mit Gewalt selbst tabu bzw. ‚unrein‘ zu werden, ist eine materielle Gefahr. Sie liegt außerhalb der Reichweite unseres moralischen Vermögens. Ob gewollt oder ungewollt, die Wirkung einer Tat ist stets die gleiche.“

197 Mouawad: *Incendies*, S. 84 (25. „Amitiés“).

des miliciens ! Ils ont commencé par lancer les enfants contre le mur, puis ils ont tué les hommes qu'ils ont pu trouver. Les garçons égorgés, les jeunes filles brûlées. Tout brûlait autour, Nawal, tout brûlait, tout cramait ! Il y avait des vagues de sang qui coulaient des ruelles. [...] Un milicien préparait l'exécution de trois frères. Ils [sic!] les a plaqués contre le mur. J'étais à leurs pieds, cachée dans le caniveau. Je voyais le tremblement de leurs jambes. Trois frères. Les miliciens ont tiré leur mère par les cheveux, l'ont plantée devant ses fils et l'un d'eux lui a hurlé : « Choisis ! Choisis lequel tu veux sauver. Choisis ! Choisis ou je les tue tous ! Tous les trois ! Je compte jusqu'à trois je les tire tous les trois ! Choisis ! Choisis ! » Et elle, incapable de parole, incapable de rien, tournait la tête à droite et à gauche et regardait chacun de ses trois fils ! Nawal, écoute-moi, je ne te raconte pas une histoire. Je te raconte une douleur qui est tombée à mes pieds. Je la voyais [...] avec ses seins trop lourds et son corps vieilli pour les avoir portés, ses trois fils. Et tout son corps hurlait : « Alors à quoi bon les avoir portés si c'est pour les voir ensanglantés contre un mur ! » Et le milicien criait toujours : « Choisis ! Choisis ! » Alors elle l'a regardé et elle lui a dit, comme un dernier espoir : « **Comment peux-tu, regarde-moi, je pourrais être ta mère !** » Alors il l'a frappée : « N'insulte pas ma mère ! Choisis ! » et elle a dit un nom, elle a dit « Nidal. Nidal ! » Et elle est tombée et le milicien a abattu les deux plus jeunes. Il a laissé l'aîné en vie, tremblant ! Il l'a laissé et il est parti. Les deux corps sont tombés. La mère s'est relevée et au cœur de la ville qui brûlait [...], elle s'est mise à hurler que c'était elle qui avait tué ses fils. Avec son corps trop lourd, elle disait qu'elle était l'assassin de ses enfants !¹⁹⁸

Die Miliz dringt in das Lager ein wie eine Kriegsmeute. Ihre Gewalt äußert sich in Wahnsinn und Raserei und gipfelt im Sadismus des Soldaten, der eine Mutter dazu zwingt, das Todesurteil über zwei ihrer drei Söhne zu verhängen. Die Ohnmacht der Mutter verweist auf das allgemeine Los der Mutterschaft (cf. 3.3.3), die Trennung und das Loslassen von den eigenen Kindern. Man kann sie nicht mehr vor fremder Gewalt beschützen, genauso wenig wie man sie daran hindern kann, selbst gewaltsam zu werden. Beides ist schlimm: Mutter eines Opfers oder eines Täters zu sein. Darüber hinaus ist diese Stelle – ‚Sieh mich an, ich könnte deine Mutter sein!‘ – ein Vorgriff auf die Misshandlung Nawals durch ihren eigenen

198 Ebd., S. 84-86 (25. „Amitiés“). Hervorhebungen von mir.

Sohn, den Gefängniswärter Abou Tarek. Nihad alias Abou Tarek ist ein radikalisierte Ödipus, der in seiner Verblendung die eigene Mutter vergewaltigt; auch der Soldat in Sawdas Erzählung weist Eigenschaften des mythischen Ödipus auf, da er in der dreifachen Mutter keinen Menschen mehr sieht, sondern in der Verblendung seiner sadistischen Raserei eine Frau quält, die seine eigene Mutter sein könnte.

Bevor ich auf die Metapher der Verbrennungen und der Brände eingehe, die nicht nur an dieser Stelle allegorisch verwendet werden, sondern im ganzen Theater text eine leitmotivische Funktion haben, soll erst noch Nawals Erwiderung auf Sawdas Plädoyer für die (Gegen-)Gewalt dargestellt werden: Nawal hebt die Situation der extremen Gewalt hervor, in der sich ihr Land befindet. Hierin stimmt sie mit Sawda inhaltlich vollkommen überein. Doch ihr Blick auf die Gesellschaft ist kein rein emotionaler, sondern auch ein analytischer: „Le sang est sur nous“¹⁹⁹; alle haben sich längst mit der blutigen Gewalt infiziert. Ihre Sprache ist hier zugleich scharf analysierend sowie tief im mythischen Vokabular verwurzelt, wenn sie die außer Kontrolle geratene Übertragung des „unreinen“ Blutes mit reziproker, spontaner Gewalt in Verbindung bringt. Nawal zieht jedoch andere Konsequenzen als ihre Freundin:

Dans une situation pareille, les souffrances d'une mère comptent moins que la terrible machine qui nous broie. La douleur de cette femme, ta douleur, la mienne, celle de tous ceux qui sont morts cette nuit ne sont plus un scandale, mais une addition, une addition monstrueuse qu'on ne peut pas calculer.²⁰⁰

Rachegefühle sind menschlich, trotzdem gilt es sie in einer solchen Situation zu unterdrücken, um der endlosen Spirale der reziproken Gewalt, die Nawal mit dem Bild der „addition monstrueuse“ evoziert, ein Ende zu setzen:

Tu veux aller te venger, brûler des maisons, faire ressentir ce que tu ressens pour qu'ils comprennent, pour qu'ils changent, que les hommes qui ont fait ça se transforment. Tu veux les punir

199 Mouawad: *Incendies*, S. 86 (25. „Amitiés“).

200 Ebd., S. 86 (25. „Amitiés“).

pour qu'ils comprennent. Mais ce jeu d'imbéciles se nourrit de la bêtise et de la douleur qui t'aveuglent.²⁰¹

Die Verblendung, zu der Rache und Schmerz führen, besteht in dem Irrglauben, durch Gewalt etwas verändern zu können. Denn man gibt nur seinem entfesselten mimetischen Begehren freien Raum, wenn man den anderen das Gleiche spüren lassen will, was man selbst verspürt, bzw. wenn man ihm das Gleiche nimmt, was einem selbst genommen wurde. Rache und Schmerz sind der Nährboden für die Ödipus-Figuren im Bürgerkrieg, die wie Amé in *Littoral* verblendet ihren eigenen Vater töten oder wie Nihad als sadistischer Gefängniswärter Abou Tarek ihre eigene Mutter vergewaltigen.

In den obigen Zitaten ist das Verb *brûler* durch Unterstreichung hervorgehoben, um die Häufigkeit sichtbar zu machen, mit der Mouawad es in seinem Theatertext verwendet. Wie der Titel *Forêts* hat auch der Titel *Incendies* eine zentrale symbolische Bedeutung, die über den einzelnen Theatertext hinaus auf die Gewalt-Thematik der gesamten Tetralogie verweist. So tritt die Urhorde der mythischen Wälder von *Forêts*, in denen Mouawad dem animalischen Ursprung des Menschen auf den Grund geht, der in den Kriegsmeuten der beiden Weltkriege in einer eigentlich zivilisierten Welt wieder zum Vorschein kommt, nicht nur in den wütenden Stiergestalten von *Le Soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face*, sondern auch in der Raserei der Bürgerkriegsmiliz in der Erzählung Sawdas wieder auf. Ebenso sind die vielen Brände und Verbrennungen, von denen in *Incendies* die Rede ist, wiederkehrende Elemente in der fiktionalen Welt der Tetralogie. Der letzte Teil, *Ciels*, schließt mit der gleichzeitigen Explosion von acht weltweit berühmten Kunstmuseen, die wie die Menschen darin in Flammen aufgehen. Im Vergleich zum Sym-

201 Ebd., S. 87 (25. „Amitiés“). Hervorhebungen von mir. In der Film-Adaption gibt es diese langen analytischen Überlegungen zur Eigendynamik der Gewalt nicht. Nawal handelt eigenständig, nachdem sie miterleben musste, wie ein Bus mit muslimischen Insassen mit Benzin übergossen und in Brand gesteckt wurde. Auf diese unmittelbare Erfahrung extremer Gewalt reagiert sie ihrerseits mit Gewalt, indem sie ein Attentat auf den Anführer der nationalen Miliz verübt. Die im Dramentext wohlüberlegte Tat erscheint im Film als direkte emotionale Reaktion der Rache, die sie ihrer Freundin Sawda im Theatertext auszusprechen versucht.

bol der Friedhöfe in *Littoral*, das auf eine Gewalt verweist, die bereits stattgefunden hat und der die Toten bereits zum Opfer gefallen sind, ist der Brand ein Symbol der aktiven Gewalt. Feuer ist dynamisch, präsentisch und zerstörerisch. Während es mit dem Symbol des Friedhofes in *Littoral* um die Trauerarbeit geht, die auf eine Zeit der Gewalt folgt, assoziiert man mit Bränden die Verbrennung, also den Schmerz, das Leid und die Zerstörungskraft, die von ihnen ausgeht. Im Bürgerkrieg von *Incendies* gehen viele Gebäude, Menschen und Hoffnungen in Flammen auf. Das brutalste Feuerbild ist wohl das des mit Benzin übergossenen Omnibusses, der mitsamt seiner muslimischen Insassen von der christlichen Miliz in Brand gesteckt wird. Es ist ein Symbol äußerster Gewalt, die sich Menschen antun. Die formale Umsetzung dieser Szene, die sowohl im Theatertext als auch im Film einen Höhepunkt darstellt, wird im Medium des Films noch präsentischer und tragischer umgesetzt als in der Sprache des Theaters, die im Gegenzug einen mythischen Moment der Prägnanz erzeugen kann. In der Film-Adaption von *Incendies* – Titel der deutschen Synchronfassung: *DIE FRAU DIE SINGT* – ist die Szene buchstäblich eine visuelle Explosion,²⁰² eingebettet in eine dramatisch zugespitzte Situation, die das Drehbuch durch eine Handlungserweiterung erreicht. Denn während Nawals Rolle sich im Theaterstück auf die der Augenzeugin eines Kriegsverbrechens beschränkt, das grausam genug ist, sie zu traumatisieren,²⁰³ ist die Protagonistin im Film viel stärker handelnd involviert. Sowohl im Theatertext als auch im Film entkommt sie, da sie sich auf ihr Christentum beruft, selbst nur knapp der Katastrophe. Im Film kommt hinzu, dass die Kamera zuvor nicht nur alle Fahrgäste als Individuen

202 Villeneuve: *DIE FRAU DIE SINGT*, TC: 00:49:53-00:50:30 (Kap. 7). Die DVD teilt den Film in 16 Kapitel ein, die hier zusätzlich zum Timecode angegeben werden.

203 Im Theatertext erzählt der Notar den Zwillingen von der Omnibus-Phobie ihrer Mutter, die seit dem Bus-Attentat in ihrer Jugend nie wieder in einen Bus gestiegen ist. Cf. Mouawad: *Incendies*, S. 69 und S. 72 (19. „Les pelouses de banlieue“). Der Omnibus hatte für Nawal somit die Funktion eines mythischen Ungeheuers, das ihr traumatisiertes Unterbewusstsein für die menschlich verursachte schreckliche Gewalt verantwortlich machte, um ihr nicht gänzlich das Vertrauen in die Menschheit zu nehmen.

vor die Linse gebracht hat, sondern dass insbesondere das tragische Schicksal eines kleinen Mädchens in den Vordergrund gerückt wird, das Nawal aus dem Bus rettet, indem sie es für ihre Tochter ausgibt. Kurz bevor der Bus in Brand gesetzt wird, rennt das Mädchen in verzweifelter Mutterliebe zurück in Richtung Bus, gibt auf diese Weise ihre wahre familiäre Bindung preis und wird von den Soldaten erschossen.²⁰⁴

Im Theatertext hingegen tritt das Visuelle zunächst hinter das Akustische zurück. Nawals Erlebnis mit dem Bus überlagert sich mit einer Szene im Garten des Notars Hermile Lebel, der dort mit den Zwillingkindern Nawals Nachlass regelt und ihnen von der Omnibus-Phobie ihrer Mutter erzählt. Das Gespräch findet vor dem Hintergrund eines ohrenbetäubenden Lärms statt, der vom Verkehr, der Sprinkleranlage und vor allem von Pressluftschlämmern erzeugt wird. Doch unwillkürlich geht der Lärm der Pressluftschlämmer in ein Maschinengewehrfeuer über, die Sprinkleranlagen spritzen nicht mehr Wasser, sondern Blut, mit dem sie die Bühne überschwemmen. Die Erzählerstimme von Hermile Lebel wird von derjenigen Nawals abgelöst, die – jedoch gleichfalls in der Vergangenheitsform – die Geschichte von der Inbrandsetzung des Busses fortführt:

Alors ils m'ont laissée descendre, et après, après, ils ont tiré, et d'un coup, d'un coup vraiment, l'autobus a flambé, il a flambé avec tous ceux qu'il y avait dedans, il a flambé avec les vieux, les enfants, les femmes, tout ! Une femme essayait de sortir par la fenêtre, mais les soldats lui ont tiré dessus, et elle est restée comme ça, à cheval sur le bord de la fenêtre, son enfant dans ses bras au milieu du feu et sa peau a fondu, et la peau de l'enfant a fondu et tout a fondu et tout le monde a brûlé !²⁰⁵

Das schockierende Bild des brennenden Omnibusses, in dessen Fenster die Frau mit dem Kind auf dem Arm in Flammen steht, wird mit solcher Ausdruckskraft und Eindringlichkeit geschildert, dass die Momentaufnahme wie ein Kunstwerk verewigt wird: Das mit Worten heraufbeschworene Bild der brennenden Madonna mit dem

204 Villeneuve: *DIE FRAU DIE SINGT*, TC: 00:49:51-00:49:56 (Kap. 7).

205 Mouawad: *Incendies*, S. 72 f. (19. „Les pelouses de banlieue“).

Kinde erhält vor dem Hintergrund der Blut spuckenden Sprinkleranlagen und des Höllenlärms eine neue mythische Dimension, die das gewaltsame Ereignis symbolisch verdichtet. Durch die Überlagerung von Raum und Zeit, die am Ende in einen Stillstand der Zeit und eine Mehrdimensionalität des Raumes mündet, erzeugt Mouawad – ähnlich wie in *Forêts*, als Hélènes Bruder mit seiner doppelten Penetration einen mythischen Ur-Moment heraufbeschwört – einen Moment mythischer Prägnanz auf dem Theater:

Il n'y a plus de temps. Le temps est une poule à qui on a tranché la tête, le temps court comme un fou, à droite à gauche, et de son cou décapité, le sang nous inonde et nous noie.²⁰⁶

Die Fuß-Tätowierung des kleinen Nihad, die ihn in der Film-Adaption zum Ödipus des libanesischen Bürgerkriegs brandmarkt, ist gleichfalls ein eindringliches Bild einer Verbrennung. Das Brandmal, das dem Neugeborenen als Erkennungszeichen in die Ferse geprägt wird, besteht aus drei Punkten und erfährt an drei entscheidenden Stellen des Films nacheinander seine volle Bedeutung. Zum ersten Mal sieht man das Mal in der Anfangsszene, als dem kleinen Jungen Nihad von den muslimischen Rebellen in einer Art Initiationsritus der Haarschopf abrasiert wird.²⁰⁷ Wie man später erfährt, haben die muslimischen Kämpfer das christliche Waisenhaus überfallen, in dem Nihad nach seiner Geburt aufgewachsen war, und erziehen die kleinen Jungen nun zu Kämpfern in ihren Reihen. Das zweite Mal sieht man die Fuß-Tätowierung in der Mitte des Films. Hier wird gezeigt, wie die Großmutter das Neugeborene mit einer heißen Nadel markiert,²⁰⁸ bevor sie es der Mutter wegnimmt und in ein Waisenhaus fortbringen lässt. Das dritte Mal ist gegen Ende des Films. Nihad ist bereits erwachsen, er befindet sich nach seiner Flucht aus dem Libanon in einem kanadischen Schwimmbad. Hier erkennt Nawal ihren Sohn wieder.²⁰⁹ Die Markierung hat endlich

206 Mouawad: *Incendies*, S. 73 (19. „Les pelouses de banlieue“).

207 Villeneuve: *DIE FRAU DIE SINGT*, TC: 00:02:48-00:02:55 (Kap. 1).

208 Ebd., TC: 0025:28-00:26-07 (Kap. 4).

209 Ebd., TC: 01:51:21-01:51:31 (Kap.14).

ihren ursprünglichen Zweck erfüllt, doch die Erkenntnis der Identität des Mannes ist ein Schock für die Mutter. Sie erkennt in ihm nämlich nicht nur den Sohn, nach dem sie ihr Leben lang gesucht hat, sondern auch ihren Peiniger aus dem Gefängnis.

Mit dieser übrigens nur im Film verwendeten Körpermarkierung assoziiert der Zuschauer sofort den „Schwellfuß“ des Ödipus, als der Nihad alias About Tarek sowohl im Film als auch im Theater text dargestellt wird. Wie der mythische Ödipus ist er Opfer und Täter zugleich; als Waisenkind, das in Kriegszeiten aufwächst und die Willkür der Gewalt erlebt, ist er prädestiniert für die Rolle des Opfers und des Sündenbocks. Tatsächlich wird er im Laufe der Geschichte selbst zum Monster, der als Sniper unzählige Menschenleben auf dem Gewissen hat und als Gefängniswärter in einer Art traumatischem Wiederholungszwang mit Folter und Vergewaltigungen die schlimmsten Gewaltverbrechen verübt, die Menschen einander antun können. Deshalb lässt sich das Brandmal an seinem Fuß auch als Kainsmal oder Betroffenenzeichen lesen. Seine Schreie verdeutlichen, wie schmerzhaft dieser Akt der Brandmarkung war und – im übertragenen Sinn – welchen Preis er und seine Mutter für sein Überleben zahlen mussten. Dass er seine eigene Mutter schwängert, ist die mythische Pointierung seiner gewaltsamen Lebensgeschichte:

Il a cherché sa mère, l'a trouvée mais ne l'a pas reconnue. Elle a cherché son fils, l'a trouvé et ne l'a pas reconnu. Il ne l'a pas tué car elle chantait et il aimait sa voix. Le ciel tombe, Sarwane [= Simon]. Tu comprends bien : il a torturé ta mère et ta mère, oui, fut torturée par son fils et le fils a violé sa mère. Le fils est le père de son frère, de sa sœur. [...] On dirait la voix des siècles anciens. Mais non, Sarwane, c'est d'aujourd'hui que date ma voix.²¹⁰

Doch der Mythos spielt in der Gegenwart, nicht in einer längst überwundenen Urzeit... Im Theater text findet sich an der Stelle der schmerzhaften Brandmarkung eine spielerische Variante des Erkennungszeichens, das die junge Mutter ihrem Kind mit auf den Weg gibt: eine Clowns nase, mit der Mouawad Sublimes – die Trennung von Mutter und Kind nach der Geburt ist tragisch, ebenso

²¹⁰ Mouawad: *Incendies*, S. 124 (35. „La voix des siècles anciens“).

die weitere Lebensgeschichte der Mutter und des Sohnes – und Groteskes miteinander verbindet und zugleich eine metatheatrale Ebene erzeugt, mit der er neben der emotionalen Einfühlung eine distanziertere Reflexion über die Handlungen der Figuren herstellt. Von der zentralen Funktion, die Mouawad dabei der Kunst (als Pantomime, Schauspiel, Tanz oder Gesang) zuschreibt, handelt Kapitel 3.5.

In *Littoral* hat jede Figur mindestens einen Toten zu beklagen, der der Kriegsgewalt zum Opfer gefallen ist. Ihre Verbrennungen sind im übertragenen Sinne Verbrennungen der Seele: der Verlust eines geliebten Menschen, der Schock der erlebten Gewalt. Ihre individuellen Reaktionen sind sehr unterschiedlich, und doch teilen sie darin eine gemeinsame Erfahrung, so dass sie als Solidaritätsgemeinschaft zusammenfinden, die „eher auf einer Einheit des Fühlens als auf logischen Regeln“²¹¹ beruht. Die Art und Weise, wie sie zueinanderfinden, sprengt die Regeln der Wahrscheinlichkeit zugunsten des Symbolischen. Mouawad lässt die Figuren über Symbole kommunizieren: Simone ist wie Nawal in *Incendies* „la fille qui chante“,²¹² Amé reagiert auf ihren Gesang im Nachbardorf mit Lichtzeichen,²¹³ Sabbé mit einer Trommel:²¹⁴ „Nos musiques comme repères, nous nous retrouverons.“²¹⁵

Wilfrid ist der einzige, der keine unmittelbare Kriegserfahrung gemacht hat. Nach dem Tod der Mutter und dem Rückzug des Vaters wuchs er bei seinen Verwandten in Frankreich auf, die sich nicht die Mühe machten, seine Herkunft mit Erinnerungen und auf diese Weise auch mit Bedeutung zu füllen. Daraus resultiert dieses unbestimmte Gefühl der Leere, das Wilfrid als junger Erwachsener empfindet und das er mit seiner Reise in das Land seiner Eltern zu überwinden hofft:

211 Cassirer: *Versuch über den Menschen*, S. 129. Für Cassirer ist diese Einheit des Fühlens „eine der stärksten und tiefsten Triebkräfte des primitiven Denkens“ (ebd., S. 129).

212 Mouawad: *Littoral*, S. 83 (25. „La croisée des chemins“).

213 Ebd., S. 82 f. („La croisée des chemins“).

214 Ebd., S. 89 (26. „Décomposition“).

215 Ebd., S. 89 (26. „Décomposition“).

Je les envie sincèrement d'avoir vécu la guerre si tu veux savoir !
Ça donne un sens pour parler au monde. [...] Et moi, quelle
histoire je pourrais raconter sinon celle des silences que tu m'as
légués? Ils sont pleins de mots pleins et moi vide de mots
vides!²¹⁶

Doch auch Wilfrid ist im Krieg geboren, wenngleich er sich daran nicht mehr erinnern kann. Auch seine Identität ist im Leid verwurzelt, das die Menschen einander in einem gewaltsamen Konflikt zugefügt haben. Durch die ihm hinterlassenen Briefe sowie durch Zwiegespräche mit dem Geist seines Vaters, dessen Leichnam er aus der Bestattungshalle entführt und in den Libanon gebracht hat, findet Wilfrid mehr über seine Vergangenheit heraus. Im Grunde ist er ein Alter Ego des Autors, der gleichfalls im Kindesalter mit seiner Familie aus dem Bürgerkriegsland floh und den Krieg aus einer sicheren Distanz heraus erlebte. Entsprechend werden die Erinnerungen an das Leben und die Liebe seiner Eltern Wilfrid nach dem Tod des Vaters auf vermittelte Art und Weise erfahrbar gemacht. Mouawad greift auch hier wieder auf das postmoderne Formelement der simultanen Darstellung zurück. Der Protagonist öffnet den Briefnachlass seines Vaters, worauf sich ihm und den Zuschauern Szenen der Vergangenheit präsentieren, durch die sich die private Tragödie seiner Familie vor dem großen Hintergrund des Krieges offenbart. Die Briefe und mit ihr die Gewalt der Vergangenheit schlagen in sein Leben ein wie eine Bombe: „Wilfrid ouvre une enveloppe. Une bombe explose.“²¹⁷ Er erfährt von der Schwäche und der Krankheit seiner schwangeren Mutter, für die seine Geburt den sicheren Tod bedeutet und die sich dennoch dafür entscheidet, den kleinen Wilfrid zur Welt zu bringen: ein mütterliches Selbstopfer, das in *Forêts* mit der tumorkranken Aimé wiederkehrt (cf. 3.2.5). Dabei ist die Krankheit der Mutter auch hier wieder mit einer tieferen Bedeutung versehen. Die Parallelität der Bombenangriffe und des Telefongesprächs, in dem Jeanne die schlechte Nachricht übermittelt, dass sie das Kind, das sie erwartet, nicht behalten kann,²¹⁸ verweist auf den

216 Ebd., S. 101 f. (32. „Isolement“).

217 Ebd., S. 53 (12. „Bombardement“).

218 Ebd., S. 53 (12. „Bombardement“).

Krisenzustand, in dem sich die Gesellschaft insgesamt befindet: „la guerre, la douleur, la mort“²¹⁹. In Mouawads Theaterstück fallen die individuelle und die gesellschaftliche Krise auf augenfällige Weise in eins, wobei der private Raum wie schon in *Incendies* vermittelt der Eltern-Kind-Beziehungen problematisiert wird (cf. 3.3.3). Zu Beginn der Handlung, bevor Wilfrid die Geschichte seiner Herkunft aufarbeiten kann, fühlt er sich wie ein verkehrter Ödipus:

Ma mère est morte en me mettant au monde, mon père est mort pendant que je baisais comme un perdu! À moi tout seul j'ai inversé le jour avec la nuit et la nuit avec le jour en tuant ma mère pour coucher avec mon père ; il n'y a plus de sens à rien.²²⁰

Der Theatertext setzt mit dem Tod des Vaters ein, der sich als penetrantes Telefonklingeln in das übersättigte, leere Leben seines Sohnes Wilfrid Eingang verschafft und dieses in Frage stellt. Denn Wilfrid kennt seine eigene Herkunft genauso wenig wie den Namen der Frau, mit der er gerade schläft. Die Obszönität seines Daseins als „fils inconnu que tu [le père] as mis entre les mains de mes tantes“²²¹ beginnt ihm in diesem Moment bewusst zu werden.

Simone ist die erste, auf die Wilfrid mit dem Leichnam seines Vaters trifft. Zunächst hört man nur ihre Stimme aus dem Off: „(*La voix hurle:*) À la croisée des chemins, il peut y avoir l'autre!“²²² In dem Satz, der im Laufe der Geschichte noch mehrmals wiederholt wird, klingt ebenfalls der Mythos von Ödipus an, der an einer Wegkreuzung auf seinen ihm unbekanntem Vater trifft und ihn im Streit tötet. Beide, Ödipus und sein Vater, sehen im Anderen einen Rivalen, von dem eine Bedrohung ausgeht. Dass die Begegnung mit dem Anderen immer eine Herausforderung für die Menschen ist, die jedoch mit Toleranz und Interesse gemeistert werden kann, daran erinnern Simones Worte, die in dieser Szene in den Auftakt der *Ilias* von Homer eingebettet sind. Wazâân, der weise Dorfälteste, rezitiert die Anrufung der Muse und die Geschichte vom Zorn Achills:

219 Mouawad: *Littoral*, S. 57 (13. „Amour“).

220 Ebd., S. 29 f. (6. „Promesse“).

221 Ebd., S. 55 (12. „Bombardement“).

222 Ebd., S. 65 (18. „L'aveugle qui lit en pleine nuit“).

Chante, déesse, la colère d'Achille le Péléide, la colère maudite qui causa mille souffrances aux Achéens, chez Hadès, au pays des morts, précipita maintes âmes vaillantes de héros et fit d'eux la proie des chiens et de tous les oiseaux... chante, déesse, le malheur du vieux Priam à genoux aux pieds d'Achille le Péléide, le suppliant pour qu'il lui remette la dépouille de son fils Hector !²²³

Achills Zorn ist mimetischer Art; der Streit zwischen ihm und Agamemnon geht um ein weibliches begehrtes Subjekt, um die Gespielin Briseis. Als Patroklos an Stelle des grollenden Achill in die Schlacht zieht, wird er von Hektor getötet, woraufhin Achill wiederum aus einem mimetischen Rivalitätsgefühl heraus den triumphierenden trojanischen Gegner tötet, seinen Leichnam schändet und dem Vater Priamos vorenthalten will.²²⁴ Begehren, Eifersucht, Groll und Rache führen in der Erzählung Homers zu Tod, Leid und Ungeerechtigkeit, wie die oben zitierte Textstelle illustriert. Streit um die Bestattung der Gefallenen, Trauer um den gewaltsamen Tod eines Nahestehenden sind auch die Konflikte, die Simone im Bürgerkrieg erlebt. Der Tod ihres Geliebten Saïd ist nicht minder grausam wie derjenige des mythischen Hektor. Zwischen den Häusern der Liebenden liegt ein Minenfeld: Wahrscheinlich stammen Simone und Saïd aus verfeindeten Familien. Doch Saïds Liebe ist größer als seine Angst und sein Gehorsam. Er wagt sich auf das Minenfeld, um zu seiner Geliebten zu kommen – und explodiert vor ihren Augen: „Arrivé au milieu du champ, il a explosé, feux, flammes et sang, comme un crachat lancé au visage cruel de sa vie !“²²⁵

Amé ist nicht nur ein Opfer des Bürgerkrieges, sondern ist in ihm selbst zum Täter geworden. Bei ihm wird die Begegnung mit dem Anderen zum gewaltsamen Konflikt, der tragisch endet, da er in seinem durch die Teilnahme am Bürgerkrieg ausgelösten Bluttausch in jedem Gegenüber nur den Feind, nicht aber den geliebten Menschen erkennt:

223 Ebd., S. 65 (18. „L'aveugle qui lit en pleine nuit“).

224 Tripp: *Reclams Lexikon der antiken Mythologie* [engl. 1970], S. 12, Stichwort „Achilleus“.

225 Mouawad: *Littoral*, S. 72 (20. „Simone“).

Je n'ai pas reconnu le visage de mon père. Je revenais du combat, j'avais passé ma nuit à me lever au beau milieu des combats pour hurler : « Je suis Amé, c'est moi ! » [...] je les égorgeais au corps à corps, les yeux dans les yeux, je les débarrassais de leurs armes, je leur ôtais leurs chaussures et je jetais leurs cadavres aux chiens. Je rentrais dans la nuit finissante ; arrivé **à la croisée des chemins**, j'ai vu un homme encagoulé ; il a fait un pas vers moi, en levant un bras. J'ai tiré.²²⁶

,An der Wegkreuzung^c begegnet er seinem Vater und erkennt ihn nicht, da er mit einer Maske ver mummt ist. Zwar scheint sein Vater ihn zu erkennen, doch seine Begrüßungszeichen werden von Amé falsch interpretiert. Amé sieht in dem ver mummten Mann, der mit erhobenem Arm einen Schritt auf ihn zu macht, einen Angreifer und glaubt, sich verteidigen zu müssen. Im Unterschied zu Ödipus, der an der engen Weggabelung seinen Vater im Streit tötet und weiterzieht, sind Amés Gewalthandlungen ins Extreme gesteigert:

Je me suis lancé, couteau à la main, dans la gorge, puis dans le flanc et pour finir trois coups au cœur ! J'ai déchiré ses habits, coupé son sexe, l'ai lancé aux oiseaux, j'ai mutilé son visage et je suis parti.²²⁷

Ein Hirte entdeckt den geschändeten Leichnam, und als Amé im Dorf auftaucht, hat die Nachricht von der gewaltsamen Verstümmelung seines Vaters schon seine Mutter erreicht. Als die beiden aufeinandertreffen und das Entsetzliche, das Unaussprechliche begreifen, nämlich dass der Sohn seinen eigenen Vater grausam ermordet hat, stehen sie dem *Absolutismus der Wirklichkeit* schutzlos gegenüber:

Le corps était là ! J'ai reconnu mes gestes, mes coups et **j'ai regardé**, et j'ai compris ! Ma mère de loin **m'a vu** et **à ma vue** elle s'est mise à hurler, à pleurer, elle s'est mise à courir, folle, sourde aux appels [...] ! Elle s'est précipitée vers le gouffre et elle s'y est lancée. « Maman ! Maman ! » j'ai hurlé, comme je n'avais encore jamais hurlé ! Et puis **le noir** depuis, même **en plein jour**, même **en plein jour** !²²⁸

226 Mouawad: *Littoral*, S. 97 (29. „Répétition“). Hervorhebung von mir.

227 Ebd., S. 97 (29. „Répétition“).

228 Ebd., S.98 (29. „Répétition“). Die von mir hervorgehobenen Textstellen verdeutlichen, wie Mouawad hier eine Isotopie des Sehens erzeugt, durch die sich die Anagnorisis von Mutter und Sohn vollzieht.

Seine Mutter begeht Selbstmord wie Ödipus' Mutter Jocaste; sie stürzt sich physisch in den Abgrund, der sich psychisch auch in ihrem Inneren aufgetan hat. Amé verliert im übertragenen Sinne sein Augenlicht, als er seine Blindheit erkennt, die ihn dazu gebracht hat, das Sakrileg des Vaternordes zu begehen. Auf die Blindheit folgt das Sehen der Erkenntnis und dann die seelische Dunkelheit.

So wie in Amé ein neuer Ödipus Gestalt annimmt, verkörpert Massi einen neuen Graf Myschkin, Sabbé einen neuen Hamlet.²²⁹ Massi hat wie Dostojewskis Idiot seinen Vater nie zu Gesicht bekommen: „Amis disparus, mère partie et père inconnu. Rien!“²³⁰ Nach dem verheerenden Bürgerkrieg fehlt ihm jegliche Orientierung, Sabbé wurde gezwungen, die Verstümmelung seines Vaters mitanzusehen, was ihn wie Hamlet in den Wahnsinn getrieben hat. Nachdem eine ähnlich blutrünstige Kriegsmeute wie die, von der Sawda in *In-cendies* erzählt, in das Haus seiner Familie eingedrungen war, die Bücher verbrannt, die Tiere getötet und die Mutter vergewaltigt hatte, schnitten die Angreifer dem Vater, der ihren Zorn wohl durch seine journalistische Tätigkeit auf sich gezogen hatte, nacheinander alle Glieder ab:

Alors, dans cette folie, indicible, indicible, je me suis mis à rire !
Tu peux imaginer ça ? Je riaais avec la tête de mon père qu'un
des soldats m'a forcé à tenir entre les mains ! Ils ont pris la tête,
l'ont lancée au sol, ont joué au ballon avec. Je riaais, je riaais, ma
mère à mes pieds, je riaais, je riaais, tu entends ce que je te dis ? je
riaais !...²³¹

Bei allen drei jungen Männern dient das Mythem der Vater-Sohn-Beziehung als Abbild der zwischenmenschlichen Gewalt. Der Verlust bzw. das Nicht-Vorhandensein des Vaters führt bei Massi zu einer seelischen Leere, bei Sabbé zu Härte, bei Amé zu Gewalttätigkeit, die es ihnen jeweils schwer machen, konfliktlose zwischenmenschliche Beziehungen zu führen.²³²

229 Ebd., S. 8, Vorwort des Autors.

230 Ebd., S. 101 (31. „Massi“).

231 Ebd., S. 107 (33. „Putréfaction“).

232 Ebd., S. 136 f. (44. „Récitatif III“): Hier richtet der Leichnam von Wilfrids Vater als überindividuelle Vaterfigur nacheinander das Wort an die jungen Leute, um ihnen

Als letztes stößt Joséphine zur Gruppe hinzu. Auch sie hat ihre Eltern im Krieg verloren, doch war sie im entscheidenden Moment des Todes nicht mit dabei: „Je vous ai longtemps attendus, maman et toi. Assise devant la maison éventrée. Mais vous ne venez pas.“²³³ Von ihrer Familie bleibt ihr nur ein Telefonbuch mit dem Namen des Vaters. Als sie es findet, beginnt sie von Dorf zu Dorf zu ziehen, um die Namen aller Menschen aufzuschreiben und so vor der endgültigen Auslöschung zu bewahren.

Amés Überreaktion auf die vermeintliche Drohgebärde seines Vaters, der freilich seinerseits am Krieg beteiligt ist, wie seine Kriegsmaske verrät, fügt sich in die Krisensituation des Bürgerkrieges, die von einer pausenlosen Reziprozität der Gewalthandlungen beherrscht wird. Alle Beteiligten reagieren nur auf bereits verübte Gewalttaten, sie verteidigen sich gegen einen dämonisierten Gegner, der sich genauso im Teufelskreis der Rache befindet wie sie selbst. Die gegenseitigen Gewalthandlungen führen zu immer extremeren Racheakten und fordern ständig neue Ersatzopfer:

LE MEDECIN : C'est la guerre. [...] Les frères tirent sur leurs frères et les pères sur leurs pères. [...] on ne sait plus qui tire sur qui ni pourquoi. C'est la guerre. [Der Arzt berichtet vom letzten Anschlag, den die Flüchtlinge auf das Waisenheim verübt haben.] Ils étaient **en colère**.

SAWDA : Pourquoi ?

LE MEDECIN : **Pour se venger**. Il y a deux jours, les miliciens ont pendu trois adolescents réfugiés qui se sont aventurés en dehors des camps. Pourquoi les miliciens ont-ils pendu les trois adolescents ? Parce que deux réfugiés du camp avaient violé et tué une fille du village de Kfar Samira. Pourquoi ces deux types ont-ils violé cette fille ? Parce que les miliciens avaient lapidé une famille de réfugiés. Pourquoi les miliciens l'ont-ils lapidée ? Parce que les réfugiés avaient brûlé une maison près de la colline du thym. Pourquoi les réfugiés ont-ils brûlé la maison ? Pour se venger des miliciens qui avaient détruit un puits d'eau foré par eux. Pourquoi les miliciens ont-ils détruit le puits ? Parce que des réfugiés avaient brûlé une récolte du côté du fleuve au chien.

bei der Aufarbeitung ihrer Vaterkonflikte zu helfen: „Tu es celui qui m'as tué au détour du chemin. / Les mains pleines de sang [→ Amé]. Tu es l'enfant aux yeux grands ouverts. / [...] Tu as un diamant à la place du cœur [→ Sabbé]. Celui que j'ai jadis / Abandonné. [→ Massi].“

233 Mouawad: *Littoral*, S. 129 (41. „Dédoublement et baiser“).

Pourquoi ont-ils brûlé la récolte ? Il y a certainement une raison, ma mémoire s'arrête là, je ne peux pas monter plus haut, mais l'histoire peut se poursuivre encore longtemps, de fil en aiguille, **de colère en colère**, de peine en tristesse, de viol en meurtre, jusqu'au début du monde.²³⁴

Die Spirale der Gewalt führt wie eine mythische Genealogie zurück zum Ursprung der Menschheit, der genauso im Nebel liegt wie der eigentliche Auslöser der Gewalt. Wie Girard bemerkt hat, ist die Gewalt leicht entfacht, doch äußerst schwer wieder einzudämmen. An eine Sättigung ist im von „colère“ erfüllten Bürgerkriegsraum von *Incendies* nicht zu denken. In rascher Folge wird hier eine Person nach der anderen geopfert. Nihads Biographie ist von Anfang an untrennbar in diesen Kontext der Gewalt eingebunden. Er wird in die kriegserischen Auseinandersetzungen zwischen den muslimischen Flüchtlingen und der nationalen Miliz geradezu hineingeboren. Seine Eltern, Wahab und Nawal, sind ein verbotenes Liebespaar wie Simone und Saïd. Als bekannt wird, dass Nawal von Wahab ein Kind erwartet, dürfen sich die beiden nicht mehr sehen: Die gewaltsame Trennung geht hier symmetrisch von beiden Familien aus.²³⁵ Der neugeborene Nihad wird unmittelbar nach der Geburt von seiner Mutter getrennt. Als kleines Kind überlebt er einen terroristischen Angriff auf das Waisenheim, in dem er untergekommen ist. Das Heim wird in Schutt und Asche gelegt, die Kinder von verschiedenen Splittergruppen für ihre Zwecke zu kleinen Kriegsmaschinen ausgebildet. Somit steht Nihad stellvertretend für die vielen Kinder, die seit ihrer Geburt von Gewalt und Trennung geprägt sind und weist somit auch eine mythische Nähe zu Kadmos auf. Die Anfangsszene des Films zeigt die pervertierte Kindheit im Krieg besonders eindringlich: Die Kamera fährt langsam über die Gesichter der klei-

²³⁴ Ders.: *Incendies*, S. 60 f. (17. „Orphelinat de Kfar Rayat“). Hervorhebung von mir.

²³⁵ Ebd., S. 38 f. (7. „L'enfance“). Sowie: ebd., S. 51 (13. „Sawda“): „La nuit où on l'a emmené, il hurlait ton nom.“ Konkretere Aussagen zum Schicksal Wahabs gibt es nicht im Theatertext. Ob er überlebt hat oder tatsächlich Opfer eines Racheanschlags geworden ist, wird nicht explizit; die Gewaltsamkeit wird hier allein durch die Trennung der Liebenden verdeutlicht. Im Film wird Wahab hingegen vor den Augen seiner Freundin erschossen, was vor allem eine visuelle Steigerung der Gewalt bedeutet.

nen Waisenjungen, die in einer Schlange stehen und darauf warten, nacheinander kahlrasiert zu werden, während im Hintergrund verummte und bewaffnete erwachsene Kämpfer zu sehen sind – eine auch für den Zuschauer schmerzhafteste Szene der Initiation in die hier stark männlich konnotierte Welt der Gewalt, die die ganze fiktionale Welt des Theaterstückes wie des Filmes begleitet.

3.3.2 Symmetrien der Gewalt in *Incendies/DIE FRAU DIE SINGT*: Enthüllung künstlicher Differenzen im Medium des Films

Religion – als (politische) Ideologie – ist in Mouawads Tetralogie sehr oft der manifeste Anlass zu gewaltsamen Handlungen. Denn mit ihrer Hilfe können künstliche Differenzen erzeugt werden, die einen vorgeblichen Grund für Gewalt an den Mitmenschen in mythisch überhöhter Weise liefern. Diese von Ernst Cassirer als Gefahr des Mythos beschriebene Manipulation, mit der sakralisierte Gemeinschaftsbilder und ihre auf Exklusion beruhenden Feindbilder entstehen, scheint Wajdi Mouawad so ernst zu nehmen, dass er weder in *Littoral* noch in *Incendies* Religionszugehörigkeiten verwendet, um seine Figuren zu charakterisieren. Und doch ergeben seine stattdessen gebrauchten Bezeichnungen nur dann einen historischen Sinn, wenn man sie im Libanon zur Zeit des Bürgerkriegs verortet: „les réfugiés“ sind die aus Israel in den Libanon geflohenen Moslems, „la milice“ ist ein Sammelbegriff für die sich zum Christentum bekennenden Soldaten der nationalen libanesischen Armee. Der Autor abstrahiert davon jedoch aus gutem Grund: „Y a-t-il au fond tant de différence entre toutes ces milices ? À quoi bon nommer ou distinguer, lorsque les actes sont semblables et les motifs noyés ?“²³⁶ Mit seinen Texten lenkt der Autor das Augenmerk der Rezipienten auf die Gewaltlogik, die sich hinter dem Bekenntnis zu einer Religion oder einem Land verbirgt. Er versucht die Mechanismen zu ergründen, die der Ausübung und Tradierung der Gewalt zuträglich sind und die sich oft als Religion oder Patriotismus tarnen. Auch in *Ciel*

²³⁶ Mouawad: *Incendies*, S. 155, aus dem Nachwort von Charlotte Farcet.

besteht die Besonderheit der Integration des Terrorismus in die dramatische Handlung darin, dass das geplante Attentat nicht, wie anfangs allgemein vermutet, religiös motiviert ist, durchaus aber eine mythisch überhöhte Ideologie verfolgt. So wie Mouawad im letzten Teil der Tetralogie den Kurzschluss von Terrorismus auf Angehörige des Islams in seiner Allgemeingültigkeit in Frage stellt, problematisiert er auch schon in *Incendies* den zentralen Unterschied, der zwischen einem Religionsbekenntnis und einer manipulativen, gewaltbereiten Ideologie besteht.

Die Film-Adaption hebt den Aspekt der Religion viel deutlicher hervor. Auch der Libanon als geographisch-politisches Gebiet ist im Vergleich zum Theaterstück in Villeneuves Film viel präsenter, was vor allem an den zahlreichen Kamerafahrten über die in realistischer Ästhetik visualisierte libanesischen Landschaft sowie an den eingeblendeten Kapitelüberschriften liegt, die die jeweiligen Schauplätze namentlich konkretisieren. Doch der Film visualisiert in seinen realistischen Einstellungen zugleich die künstlichen Differenzen, die zum Beispiel durch die Religion entstehen, um sie als Symmetrien zu entlarven. Nach der einleitenden Initiationsszene mit der Kopfrasur der Waisenkinder setzt der Film mit dem gegenwärtigen Handlungs-geschehen ein, mit dem auch der Theatertext beginnt. Nawals Kindern, den Zwillingen Jeanne und Simon, wird das Testament ihrer Mutter eröffnet. Der Notar und gute Freund der verstorbenen Mutter überreicht den Zwillingen jeweils einen Brief und vertraut ihnen den letzten Wunsch ihrer Mutter an: Sie sollen ihren Vater und ihren Bruder suchen und ihnen die Briefe aushändigen. Erst dann will sie sich den religiösen Regeln konform mit einem Grabstein beerdigen lassen. Die Symmetrie wird in dieser Szene durch die stark betonte Zweiersymbolik hergestellt. Zwei Briefe für zwei Zwillingskinder, die zwei symmetrisch formulierte Aufträge erhalten:

Jeanne,
 Le notaire Lebel te remettra une
 enveloppe.
 Cette enveloppe n'est pas pour
 toi.
 Elle est destinée à ton père
 Le tien et celui de Simon.
 Retrouve-le et remets-lui cette
 enveloppe.

Simon,
 Le notaire Lebel te remettra une
 enveloppe.
 Cette enveloppe n'est pas pour
 toi.
 Elle est destinée à ton frère.
 Le tien et celui de Jeanne.
 Retrouve-le et remets-lui cette
 enveloppe.²³⁷

Im Film wird die Symmetrie zusätzlich durch die wiederholten, gleich ausgeführten Gesten des Notars visualisiert. Das Zwillingmotiv impliziert – wie in *Forêts* – den Aspekt der Mimesis und der Gewalt. Zwar wissen die Zwillinge selbst zu diesem Zeitpunkt noch ebenso wenig wie die Zuschauer, dass sie als Zwillingengeburt eine Unvorstellbarkeit symbolisieren, indem sie nämlich in einem Kontext äußerster mimetischer Rivalität als Sohn und Tochter des eigenen Bruders zur Welt gekommen sind und so dem *Absolutismus der Wirklichkeit* eine mythische Form verleihen, durch die das Unsagbare erzählbar wird. Doch Simon stellt bereits hier die entscheidende Frage, die den Finger auf die Wunde legt:

Pourquoi elle dit les jumeaux?! 'La jumelle le jumeau, enfants sortis de mon ventre', comme si on était un tas de vomissure, un tas de merde qu'elle a été obligée de chier!²³⁸

Jeanne ist im Film und im Text Mathematikerin. Die Gleichung, die hier aufgemacht wird, lässt sich nicht mit rationaler Logik lösen. Die Zwillingzwei ist eine besondere Zahl, die sich nicht teilen lässt. Daher ergibt in dieser Geschichte eins plus eins auch nicht zwei, sondern wieder eins: Diese irrationale Formel ist die symbolische Darstellung für die schockierende Erkenntnis, die die Geschwister machen müssen, als sie herausfinden, dass ihr Bruder und ihr Vater ein und dieselbe Person sind. Nicht nur Bruder und Vater, auch der kleine Waisenjunge „Nihad de Mai“²³⁹ und der als Folterer und Verge-

²³⁷ Mouawad: *Incendies*, S. 18 (2. „Dernières volontés“).

²³⁸ Ebd., S. 21 (2. „Dernières volontés“). Im Film ist Simons Text stark gekürzt. Die Symmetrien werden vor allem über die Kameraführung erzeugt.

²³⁹ Villeneuve: *DIE FRAU DIE SINGT*, TC: 01:46:13-01:46:16 (14. Kap.). Diesen Beinamen erhält Nawals Sohn im Film, da er im Mai im Waisenheim abgegeben wurde.

waltiger gefürchtete Abou Tarek sind eins. Im Film unterstreicht die Kameraführung einmal mehr die Symmetrie, die sich hinter der Undurchschaubarkeit der scheinbar starren Differenzen verbirgt: Nachdem Simon in Begleitung des Notars durch ein Labyrinth aus Gassen geirrt ist, ohne den Mann zu finden, der ihm die Wahrheit über seinen Bruder sagen kann, wird er von den Leuten Chamseddines abgeholt und in ein Zimmer gebracht, dessen symmetrische Vorhänge ins Auge stechen.²⁴⁰ Simon wird die Augenbinde erst abgenommen, als er mit dem ehemaligen Rebellenführer allein im Raum ist. Auf seine Blindheit folgt der Schock der Erkenntnis, als Chamseddine ihm die schreckliche Wahrheit verrät. Gewissermaßen wiederholt Simon die Anagnorisis seiner Mutter im Schwimmbad, die damals in ihrem ehemaligen Folterer den vermissten Sohn erkannte. So wie seine Mutter bleibt auch Simon zunächst ohne Worte angesichts des unsagbar Schrecklichen. Doch gemeinsam mit seiner Schwester bricht er das Schweigen seiner Mutter. Sie machen den inzwischen in Kanada lebenden Nihad ausfindig und geben ihm die zwei Briefe.²⁴¹ Die Anagnorisis des libanesischen Ödipus steht am Ende des Films. Der Schock und der Schmerz stehen ihm ins Gesicht geschrieben; doch sein Schweigen bleibt wie im Theaterstück unkommentiert.²⁴²

Die Doppelzahl Zwei spielt im Film auch eine symbolische Rolle bei der Darstellung von Wahabs gewaltsamem Tod, dem in der Theaterhandlung keine eigene Szene eingeräumt wird. Im Film hat Nawal zwei Brüder, die ihren Geliebten vor ihren Augen erschießen.²⁴³ Wahab wiederum könnte von Alter und Aussehen her fast der dritte Bruder sein. Auch der Film verfolgt das im Theaterstück durch deutliche Formulierungen markierte Ziel, die Gewalt in einem Bruder-

²⁴⁰ Ebd., TC: 01:44:49-01:46:16 (14. Kap.).

²⁴¹ Ebd., TC: 01:54:32-01:55:02 (15. Kap.). Die Theaterhandlung unterscheidet sich darin vom Film, dass Nihad die beiden Briefe seiner Mutter in Anwesenheit der Zwillinge liest. Es handelt sich um einen weiteren Moment mythischer Prägnanz, da weder erklärt wird, wie sie Nihad gefunden haben noch in welchem Zimmer sie sich für diesen Moment der Erkenntnis zusammengefunden haben.

²⁴² Die einzige Reaktion im Theaterstück geht von Jeanne aus, die alle Seiten aus ihrem Notizbuch reißt. Ansonsten spricht in Text und Film das Bild der schweigsamen Konfrontation der drei Geschwister für sich.

²⁴³ Villeneuve: *DIE FRAU DIE SINGT*, TC: 00:20:08 (3. Kap.).

krieg zu verorten, in dem Menschen gegen ihre Mitmenschen kämpfen: „Les frères tirent sur leurs frères et les pères sur leurs pères.“²⁴⁴ Die Pervertierung der familiären Personenkonstellation zum mimetischen Dreieck ist im Film das Werk der Brüder, die zusammen mit Wahab um Nawals Lebensgestaltung rivalisieren. Dieser Bruderkrieg geht einher mit einer patriarchalischen Unterdrückung der Frau. Denn die vom „falschen“ Mann schwangere junge Frau ist in den Augen ihrer Brüder nur ein passives Objekt, das gegen die Familientradition verstoßen hat und deren Leben darum nichts mehr wert ist. Nur dank des Eingreifens der Großmutter kommt sie mit dem Leben davon. Das Zögern der Brüder, auch noch ihre Schwester zu töten, kann man freilich als inneren Konflikt zwischen traditionell erwarteter Blutrache und individueller Geschwisterliebe lesen. Interessant ist, dass weder im Film noch im Theater text die männlichen Mitglieder der Familie zu Wort kommen. Ihr Modus der Kommunikation ist die Aggression, ihre Sprache die der stummen Gewalt. Die Vaterfigur ist ganz abwesend in Nawals Familie.²⁴⁵ Dagegen steht eine ganze Generation von Frauen, denen Mouawad den Gesang (Nawal und ihre Freundin Sawda), die Rede und den drängenden Wunsch nach einem Aufbruch der Gewaltstrukturen verleiht. Die Zuordnung der weiblichen Kommunikationsversuche in der vertikalen Traditionslinie, in der sich über die Generationen hinweg ein zarter und mit Nawals Verlassen der Familie nach dem Tod der Großmutter immer entschiedenerer Protest erhebt, während in der Horizontalen Verdoppelung und Gewalt herrschen, drückt die radikale Umkehrung auch der symbolischen Sprache der Unterdrückung aus. Freilich ist der Ausbruch aus der stillen Unterdrückung beschwerlich; Nawal muss sich gegen überlieferte Denkstrukturen zur Wehr setzen, mit denen auch schon ihre Mutter und ihre Großmutter zu kämpfen hatten. Im Theater text sind die beiden Verhaltensweisen des Sich-Fügens und des Dagegen-Redens, die im Film

²⁴⁴ Mouawad: *Incendies*, S. 60 (17. „Orphelinat de Kfar Rayat).

²⁴⁵ Eine alternative Familiensituation erfährt Nawal nur im Film, wo sie eine Zeitlang bei ihrer Cousine in der Stadt lebt – bis die gewaltsamen Konflikte im Land wieder aufflammen und sie den geschützten Mikrokosmos verlässt, um sich auf die Suche nach ihrem Sohn zu begeben: Villeneuve: *DIE FRAU DIE SINGT*, 5. Kap.

in der Figur der Großmutter vereint sind, auf die sich der Tradition fügende Mutter Jihane und die Nawal emotional unterstützende und zum Protest aufrufende Großmutter Nazira aufgeteilt. Als Jihane von Nawals Schwangerschaft erfährt, reagiert sie darauf im Sinne der patriarchalischen Familientradition: „Cet enfant ne te regarde pas, Nawal. [...] Ne regarde pas ta famille, ne regarde pas ta mère, ne regarde pas ta vie.“²⁴⁶ Nazira hingegen analysiert das Verhalten der (weiblichen) Mitglieder der Familie und hält ihre Enkelin dazu an, die Ursache dafür zu beheben:

Nous, notre famille, les femmes de notre famille, sommes engluées dans la colère depuis si longtemps : j'étais en colère contre ma mère et ta mère est en colère contre moi tout comme toi, tu es en colère contre ta mère. Toi aussi, tu laisseras à ta fille **la colère en héritage**. Il faut casser le fil. Alors [...] va-r'en. Prends ta jeunesse [...] et quitte le village. **Tu es le sexe de la vallée**, Nawal. Tu es sa sensualité et son odeur. Prends-les avec toi, et arrache-toi d'ici comme on s'arrache du ventre de sa mère. Apprends à lire, à écrire, à compter, à parler : apprends à penser.²⁴⁷

Wie Ludivine in *Forêts* fällt es Nawal zu, die männlich dominierte Gewaltspirale zu durchbrechen und selbst zum aktiven Part, dem „sexe de la vallée“ zu werden, sich der traditionellen Anpassung zu entreißen und mit gewaltlosen Mitteln der unhinterfragten Reziprozität ein Ende zu bereiten. Die große Herausforderung, der sich Nawal dabei stellen muss, besteht darin, nicht selbst der Reziprozität der Gewalt zu verfallen.

Die Grenzpunkte innerhalb des Landes, die Nawal auf ihrer Suche nach dem verlorenen Sohn überquert, sind im Film ein weiteres geeignetes Mittel, die Arbitrarität der Differenzen zu entlarven.²⁴⁸ Die Landschaft ist auf beiden Seiten der Grenze identisch; es läuft eine künstliche, von Menschenhand geschaffene Trennlinie durchs

²⁴⁶ Mouawad: *Incendies*, S. 35 (6. „Carnage“). Das ‚Blutbad‘, das Mouawad bezeichnenderweise als Überschrift für das Gespräch zwischen Mutter und Tochter gewählt hat, besteht im Theatertext in der nicht hinterfragten, Gewalt hervorrufenden Anpassung an traditionelle Handlungsmuster, während es im Film als Tötungsopfer Wahabs in visualisierte Handlung umgesetzt wird.

²⁴⁷ Ebd., S. 42 (9. „Lire, écrire, compter, parler“). Hervorhebung von mir.

²⁴⁸ Villeneuve: *DIE FRAU DIE SINGT*, TC: 00:38:05-00:40:50 (5. Kap.).

Land, die für viel Leid und Gewalt sorgt. Auf der einen Seite der Grenze sieht Nawal eine Waisenhausruine, die ehemals von Moslems im Zuge eines Racheakts in Brand gesteckt wurde.²⁴⁹ Auf der anderen Seite der Grenze muss sie zusehen, wie ein mit muslimischen Fahrgästen gefüllter Bus von der christlichen Miliz verbrannt wird.²⁵⁰ Beide Male handelt es sich um einen Gewaltakt aus Rache. Die beiden Szenen funktionieren als symmetrische Spiegelung der Gewalt. Wenn man von der Religionszugehörigkeit abstrahiert, unterscheiden sich die christlichen und die muslimischen Täter durch nichts voneinander. Der Film entlarvt die Symmetrie der muslimischen und der christlichen Gewalttaten durch die Parallelität der Brandsymbolik in den beiden Szenen sowie durch den symbolischen Einsatz von Nawals Schal. Dieser wird von Nawal zu einem Kopftuch umfunktioniert, als sie in muslimisch besiedeltes Gebiet vordringt. Da sie vorgibt, eine Muslima zu sein, wird ihr der Zutrieb in den Überlandbus gewährt und sie fällt unter den muslimischen Passagieren nicht weiter auf.²⁵¹ Als der Bus jedoch von der christlichen Miliz überfallen wird, kann Nawal sich als einzige in letzter Sekunde aus dem mit Benzin übergossenen Bus retten, indem sie das Kopftuch wieder von ihren Haaren nimmt und sich in eine Christin „zurückverwandelt“; als Beweis für ihre Zugehörigkeit zur Religion der Angreifer zeigt sie ihre zuvor verborgene Kette mit dem Kreuz vor.²⁵² Die Gruppenzugehörigkeit, die von bestimmten Symbolen getragen wird, stellt sich auf diese Weise als willkürlich heraus. Denn eigentlich ist Nawal der Frau im Omnibus viel näher als den christlichen Angreifern; beide sind sie Mütter, die ihr Kind mit ihrem Leben verteidigen würden. Nawal scheint das zu begreifen, denn sie versucht in der höchsten Gefahr noch das Leben wenigstens des kleinen Kindes zu retten, indem sie es als ihres ausgibt. Das Kind wird sofort erschossen, als es in seiner Verzweiflung zu seiner echten Mutter im brennenden Bus zurückrennt, und nur eine der beiden Mütter über-

249 Villeneuve: *DIE FRAU DIE SINGT*, TC: 00:42:36-00:44:25 (6. Kap.).

250 Ebd., TC: 00:49:53-00:50:30 (7. Kap.).

251 Ebd., TC: 00:44:43-00:45:12 (6. Kap.).

252 Ebd., TC: 00:49:05-00:49:12 (7. Kap.).

lebt – allein aus dem Grund, da sie zufällig in diesem Moment die richtige Religion vorweisen konnte. Das von den Kriegern vorgeschobene religiöse Bekenntnis wird auf diese Weise als mimetische Ideologie der Rache entlarvt.

Reziprozität und Symmetrie werden in Film und Theatertext auch durch das mythische Prinzip der Metamorphose zum Ausdruck gebracht. Die Differenzqualitäten werden nämlich stark relativiert, wenn die Verwandlungen als oberflächliche Zuschreibungen erscheinen, die durch äußere Willkür und die Arbitrarität der Umstände entstanden sind und jederzeit wieder umkehrbar gemacht werden können. Im libanesischen Bürgerkrieg sind die Fronten nur auf den ersten Blick starr; verfolgt man die individuellen Geschichten einzelner Figuren, so sind Seitenwechsel keine Ausnahme. Nihad wächst als Christ in einem Waisenhaus auf, bis dieses einem muslimischen Anschlag zum Opfer fällt. Er kommt in die Obhut des Rebellenführers Chamseddine und kämpft fortan für die Sache der muslimischen Minderheit. Als Nihad jedoch von der christlichen Miliz gefangen genommen wird, wechselt er erneut die Seite und wird Henker und Folterer im Gefängnis der nationalen Miliz. Auch seine Mutter beschreitet einen ähnlichen Weg der Metamorphose. Als die Gewaltakte von Seiten der nationalen Miliz überhand nehmen, wechselt sie ungeachtet ihrer Religion und ihrer vorherigen Verurteilung der Gewalt über in den Dienst des muslimischen Warlords Chamseddine. Sie schafft sich als Kindermädchen Zugang zum Haus des Chefs der Miliz und erschießt ihn. Im Theatertext nimmt die Gewalttat – die sie im Gespräch mit Sawda noch als Unterwerfung unter das System der Gewalt kritisiert hatte – fast den Charakter eines Opfers an, das sie für die bereits Gemordeten erbringt: „Deux balles jumelles“ sollen den Chef der Miliz treffen, eine Kugel für die Flüchtlinge, eine für die Einheimischen.²⁵³ Außerdem ist ihr klar, dass sie danach so gut wie tot ist. Ihre Tat geschieht jedenfalls nicht unter dem Deckmantel einer religiös motivierten Rache. Doch während ihr im Theatertext ihre Freundin Sawda Widerrede entgegenbringt, zeigt der Film durch eine veränderte Personen-

253 Mouawad: *Incendies*, S. 90 (25. „Amitiés“).

konstellation die mimetische Falle der Gewalt, in die Nawal hier geraten ist. Denn statt auf zwei kleine Mädchen, die in der Theaterhandlung auch nicht selbst in Erscheinung treten, passt Nawal auf den kleinen Sohn des Milizführers auf. Es gibt zwei Einstellungen im Film, in der die beiden im Kinderzimmer zusammen Französisch lernen.²⁵⁴ Ein paar Einstellungen später erschießt Nawal den Chef der Miliz an dem Gartentisch, an dem sie am Tag zuvor noch mit ihm und seiner Familie zusammengessen hat.²⁵⁵ Nawal macht ihrerseits einen kleinen Jungen zum Waisenkind, indem sie seinen Vater ermordet. Die Handlung ist zwar anders motiviert als die Tat ihrer Brüder, doch die Gewalt, mit der sie in das Leben des Kindes und der Familie einbricht, unterscheidet sich nicht von der, die zum Mord an Wahab geführt hat. Gleichwohl ist ihr Attentat auf den Rädelsführer der mordenden christlichen Miliz auch ein Ereignis, eine symbolische Tat. Sie kommt ins Gefängnis von Kfar Ryat,²⁵⁶ in dem sie gefoltert und vergewaltigt wird und ihrem Peiniger, hinter dem sich ihr eigener Sohn verbirgt, schließlich Zwillinge gebiert. Die mythische Verbindung von Gewalt und Inzest und die daraus resultierende Zwillingsgeburt sind die symbolische Folge des von Mutter und Sohn in ihrer Verzweiflung und Wut beschrittenen Weges der Gewalt.²⁵⁷

3.3.3 Über Mutter- und Vaterschaft: Kindesopfer und Konflikte im Mikrokosmos des privaten Raumes

In den Texten der Tetralogie werden heutige Opferkrisen auffallend häufig mit dem Mythem der konfliktreichen Eltern-Kind-Beziehung verknüpft. Der Ödipus-Mythos wird in *Littoral* und *In-*

²⁵⁴ Villeneuve: *DIE FRAU DIE SINGT*, TC: 01:02:13-01:02:30 (8. Kap.), sowie TC: 01:05:02-01:05:18 (9. Kap.).

²⁵⁵ Ebd., TC: 01:06:00 (9. Kap.).

²⁵⁶ Ebd., TC: 01:07:48 (9. Kap.). Im Theatertext ist die Schreibweise „Kfar Rayat“.

²⁵⁷ Auf symbolische Weise wird Symmetrie auch zwischen den Taten von Mutter und Sohn hergestellt, die beide im Kontext der entdifferenzierten Situation des Bürgerkriegs entstanden sind: Als Nawal im Gefängnis der Kopf geschoren wird, ist dies eine Reminiszenz an die Rasur des kleinen Waisenjungen der Anfangssequenz. Ebd., TC: 01:06:25-01:06:40 (9. Kap.).

cendies am Beispiel der Figuren Amé und Nihad in einer aktualisierten Form erzählt, in *Forêts* steht die mimetische Rivalität mit dem Vater am Beginn zahlreicher Gewalttaten. Egal ob es sich um Mutter-Tochter- oder Vater-Sohn-Beziehungen handelt, der Konflikt der Imitation und des *double bind* sowie die häufige Differenz zwischen dem eigenen ethischen Urteil und der familiären Bindung – eine Problematik, die auch in Olivier Pys Dramen thematisiert wird – führt die junge Generation immer wieder in ein Dilemma, sobald sie selbst das kritische Denken lernt. Nicht selten sehen sich die jungen Protagonisten selbst als Opfer der (Ur-)(Groß-)Eltern-generation und versuchen, ihr Schicksal in Abweichung von der Tradition neu zu gestalten.

Walter Burkert vertritt in *Homo necans* die These, dass der Mythos sehr oft die Umkehrung der Ödipus-Tat erzählt; d.h. der Vater verspeist oder opfert den Sohn. Das Kindesopfer stelle im antiken Mythos eine (tödliche) Lösung des Generationenkonflikts dar.²⁵⁸ Auch Lucien Scubla fordert dazu auf, den Ödipus-Komplex unter Berücksichtigung des Kindesopfers neu zu denken; in seinem Kolloquiumsbeitrag zu René Girard zitiert er hierzu den rumänischen Psychoanalytiker Georges Devereux:

Dans le mythe, comme dans la réalité, l'infanticide précède le parricide : c'est Laïos qui expose Œdipe [...]. Le complexe d'Œdipe n'est donc pas primaire, il dérive par inversion du complexe de Laïos et du complexe de Jocaste.²⁵⁹

Klytaimnestra, die sich gegen das Opfer ihrer Tochter Iphigenie wehrt, das der in den Trojanischen Krieg ziehenden griechischen Heerschar unter der Führung ihres Mannes Agamemnon eine gute Fahrt bescheren soll, ist wohl die bekannteste Figur der Mythologie, die mit der Gewalt des Kindesopfers konfrontiert wird. Frauengestalten, die das Opfer ihres unschuldigen Kindes nicht hinnehmen wollen, treten in Mouawads Tetralogie mehrfach hervor. Im Unterschied zur griechischen Klytaimnestra gelingt ihnen die vorläufige

²⁵⁸ Burkert: *Homo necans*, S. 91.

²⁵⁹ Lucien Scubla: „Théorie du sacrifice et théorie du désir chez René Girard“, in: Paul Dumouchel (Hg.): *Violence et vérité autour de René Girard*, Paris: Grasset 1985, S. 359–374, hier S. 362.

Rettung des Kindes, allerdings um den hohen Preis eines Selbstopfers, das sie als Substitution erbringen müssen – und das auch für die Überlebenden bisweilen einschneidende Folgen zeitigt. So weigert sich die krebskranke Aimée in *Forêts*, ihre ungeborene Tochter Loup abzutreiben, um eine für sie lebensgefährliche Schwangerschaft abzubrechen. Kurz bevor Aimée auf der Feier, auf der sie ihre Schwangerschaft bekannt macht, ihren ersten epileptischen Anfall hat, zitiert einer der Gäste eine längere Textstelle aus Racines *Iphigénie*, in der die zornige Klytaimnestra, die von Agamemnons Opferplan erfahren hat, ihren Ehemann der Barbarei bezichtigt und ihm zuletzt verkündet, dass sie die Tochter nicht freiwillig hergeben wird: „De mes bras sanglants il faudra l'arracher. / Aussi barbare époux qu'impitoyable père, / Venez, si vous l'osez, / la ravir à sa mère.“²⁶⁰ Der rezitierende Gast richtet sich mit seinem Spiel an Aimées liebenden Ehemann Baptiste, dem die Rolle des Agamemnon aufgebürdet wird.²⁶¹ Zu diesem Zeitpunkt ahnt Baptiste noch nicht, dass er tatsächlich mit seiner Frau bald eine ähnlich grausame Entscheidung treffen muss. Zwar geht es nicht darum, die Götter mit dem Opfer der Tochter gnädig zu stimmen, um in den Krieg ziehen zu können. Doch in den Mikrokosmos des privaten Familienglücks dringt Aimées Krankheit ein, die die werdenden Eltern vor die Wahl stellt, das Leben der Mutter zu riskieren oder das ungeborene Kind zu opfern. Der Termin in der Klinik steht schon fest, als Aimée im Radio von dem Attentat hört, das 14 Frauen das Leben gekostet hat. Sie entscheidet sich gegen die Abtreibung und ignoriert die Einwände ihres Mannes, da sie nicht die Schuld am unschuldigen Tod eines weiteren weiblichen Wesens tragen möchte. Zwar stellt ihre Entscheidung, die Tochter zu bekommen, auch ein Opfer dar, nämlich ihr eigenes, doch im Unterschied zu der Ungeborenen habe sie immerhin die freie Wahl:

260 Mouawad: *Forêts*, S. 20 (1. „Oracle“).

261 Ebd., S. 19 (1. „Oracle“): „Baptiste, tu es Agamemnon et tu viens d'ordonner le sacrifice de ta propre fille.“

BAPTISTE : Tu n'y es pour rien !
 AIMÉE : Je n'en tuerais pas une quinzième !
 BAPTISTE : La quinzième, ce sera toi !
 AIMÉE : Moi, je peux choisir, pas elle.²⁶²

Mit der rezitierten Textstelle aus Racines Tragödie findet die mythische Welt der sich von Generation zu Generation weitervererbenden Gewalt Eingang in die Theaterhandlung, indem sie auf das unheilvolle Geschlecht anspielt, dem Agamemnon entstammt. Allerdings steht in der Folge nicht die Agamemnon-Figur im Vordergrund, sondern die weiblichen Figuren des Mythos, Klytaimnestra und Iphigenie alias Aimée und Loup, die sich in ein ähnlich unheilvolles Geschlecht einzureihen scheinen wie die Frauen aus dem Haus der Atriden.

Ludivine, die letzte des Keller-Geschlechts, hat ihrerseits ein substituierendes Selbstopfer erbracht und die Mutterschaft ihrer jüdischen Freundin bewahrt. Wie wir in 3.2.1 gesehen haben, ist ihr Freundschaftsopfer zugleich auch in einem größeren, mythischen Rahmen zu sehen, da sie ihren eigenen unfruchtbaren Frauenkörper für den Erhalt eines schwangeren Körpers opfert und ihr Opfer somit im Zyklus des Lebens und Sterbens verortet. Mutterschaft erscheint in Mouawads Dramen zum Symbol zu werden, das sich von der individuellen Familiengeschichte abkoppelt und auf den Entwicklungsprozess der Menschheit als Solidargemeinschaft verweist, die Cassirer als mythisch bezeichnet.

So verwendet Mouawad auch in *Littoral* das gleiche Motiv, das freiwillige Selbstopfer der Mutter für ihr ungeborenes Kind, das dieses jedoch zum orientierungslosen Waisenjungen macht. Denn Wilfrid verliert bei seiner Geburt nicht nur seine Mutter, sondern auch den Vater, der mit dem Tod der Mutter im Kindbett nicht klar kommt. Auch er hat einen Moment lang die Rolle des Agamemnon inne, der aus Liebe zu seiner Frau das ungeborene Kind opfern will. Doch seine Frau erinnert ihn an sein Versprechen und erzwingt von ihm die Zustimmung zu ihrem Tod, den sie gemeinsam im performativen Akt der Entscheidung für das Leben des Kindes tran-

²⁶² Ebd., S. 37 (5. „Des femmes“).

szendieren. Bei ihrer Familie stößt diese symbolische Motivation auf Unverständnis; in ihrer rationalisierten Wirklichkeitsbetrachtung ist das Opfer des Kindes aus medizinischer Notwendigkeit alternativlos. Wilfrids Vater hält die Vorwürfe nicht aus, die ihm wegen ihres Todes gemacht werden, und bricht den Kontakt zu seinem kleinen Sohn und der Familie ab. Somit kann man durchaus von einer Opferkrise sprechen, die inmitten des **Mikrokosmos des Privatraums** stattfindet: Die Mutter wird geopfert, damit der Sohn leben kann, woraufhin der Vater von der Familie angefeindet und als eine Art Sündenbock vertrieben wird, weil sie mit dem Opfer, das ihnen zu nahestand, um keine Rachegeleüste zu erwecken, nicht einverstanden ist. Indem Mouawad seinen Protagonisten auf die jungen Libanesen treffen lässt, die den Krieg erlebt haben, bringt er die gewaltsame Welt des Krieges mit der privaten Familiengeschichte Wilfrids zusammen, in der es ebenfalls mimetische Konflikte gibt. Die private Kernfamilie erscheint somit als kleinster Nenner unserer heutigen sozialen Gefüge, da in ihr einerseits der Zyklus von Leben und Sterben für uns erfahrbar ist und da sie andererseits auch die Keimzelle der mimetischen Konflikte enthält.

In *Ciels* schließlich ist es der Vater, **Valéry Masson**, der um seines Sohnes willen die mythische Rolle der Klytaimnestra einnimmt. Nach seinem zunächst unerklärlichen Suizid sieht sich die französische Antiterrorereinheit, die in der Abgeschiedenheit von der Außenwelt über sämtliche technische Kanäle genauere Informationen über ein mutmaßlich geplantes Attentat zu sammeln und zu ordnen versucht, gezwungen, einem möglichen Zusammenhang zwischen Valérys Selbstmord und einer von ihm entdeckten heißen Spur zu den Urhebern des Attentats nachzugehen. Valérys verschlüsselter Computer leitet Valérys Kollegen schließlich auf die Fährte des **Mythos vom Minotauros**. Nachdem sie sich durch die labyrinthischen Verschlüsselungen hindurchgebissen haben, mit denen der Computer, im Text als „une grotte, un labyrinthe, un dédale, un gouffre“²⁶³ bezeichnet, sein Geheimnis vor fremden Blicken schützt, kommen

263 Mouawad: *Ciels*, S. 53 (8. „Polyphonie vivante de voix humaines“). Auch für diesen Theatertext gebe ich zusätzlich zur Seitenzahl in Klammern die Szenentitel an.

sie der Bedeutung des rätselhaften „INSTANT MINOTAURE“ näher, der in lyrischen Sprachgebilden auf dem Computerbildschirm beschworen wird.²⁶⁴ Das Monster Minotauros, das in Dädalos' Labyrinth gefangen gehalten wird, jedoch ein rituelles Opfer junger Athener verlangt, deren Blut ihm alle neun Jahre geopfert werden muss,²⁶⁵ präsentiert sich bei Mouawad zunächst noch gestaltlos als „la jeunesse [qui] a levé sur vous son front de taureau“²⁶⁶ in einem vielstimmigen Chor bedrohlicher jugendlicher Stimmen, der die schreckliche Rache an den Vätern verkündet; denn die Kinder wollen nicht länger die Rolle der jungen Athener einnehmen, die dem von der Elterngeneration ins Leben gerufenen Minotauros geopfert werden, sondern selbst den Part des Minotauros übernehmen. Auf die alte Generation der „enfantivores“ muss die Rache in Gestalt von „parricides“ folgen,²⁶⁷ eine Logik, die Burkerts und Devereux' oben aufgezeigter These von der Umkehrung des Ödipus-Mythos entspricht. Wenn sich der Chor der Jugend dabei als stierköpfig bezeichnet, ist der Bezug zum Mythos des Minotauros ebenso gegeben wie der zu der mordenden Kriegsmeute aus *Le Soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face*. Beide Anspielungen teilen das Merkmal der Gewalt und des blutigen Opfers. Der Mythos vom Minotauros ist außerdem mit dem von Dädalos und Ikarus verknüpft. Dädalos hat das Labyrinth gebaut, Ikarus versucht mit künstlichen Flügeln, der Erfindung seines Vaters, der Sonne entgegenzuffliegen. Als Valéry von seinen Kollegen als Ikarus-Figur entlarvt wird, die eine Entdeckung gemacht hat, die sie fassungslos ließ, durchschauen sie Valérys moralisches Dilemma, das ihn in den Suizid getrieben hat:

En s'élevant de plus en plus haut dans le ciel de sa connaissance et de ses recherches, il a frappé avec violence inouïe la clarté foudroyante du soleil puisqu'un jour il comprend [...] que cette voix ennemie, cette voix de l'ennemi, de l'autre, était une voix

264 Ebd., S. 48 f., S. 50, S. 51 und S. 53 (8. „Polyphonie vivante de voix humaines“).

265 Cf. Ovid: *Metamorphosen*, S. 458 f. (8. Buch, v. 170 f.) sowie Tripp: *Reclams Lexikon der antiken Mythologie* [engl. 1970], S. 349 f., Stichwort „Minotauros“.

266 Mouawad: *Ciels*, S. 54 (9. „La jeunesse“).

267 Ebd., S. 17 (1. „Le temps hoquetant“).

impossible, puisqu'elle était [...] la voix de son sang, sang de son sang, chair de sa chair !²⁶⁸

Aus einer Differenz, dem Terroristen, der eine Gefahr für die Allgemeinheit darstellt und ausgelöscht werden soll, wird eine Identität, mit der Valéry aufs Engste, nämlich durch das gemeinsame Blut der Verwandtschaft, verbunden ist. Hinter dem Anderen, dem Feind, verbirgt sich Valérys Nächster, sein Sohn. Anstatt seinen Sohn wie Abraham Isaak ans Messer zu liefern, bringt Valéry sich um: „Il n'y a plus d'ange pour arrêter le bras des pères, le couteau au sacrifice des fils“,²⁶⁹ so lautet die Audiobotschaft, die Anatole Masson seinem Vater ganz persönlich ausrichtet. Tatsächlich kann Valéry durch seinen Suizid zwar vermeiden, seinen Sohn zu verraten und damit gewissermaßen zu opfern, da er als terroristisch höchst gefährliches Element sofort eliminiert werden würde. Doch er kann mit seinem eigenen Opfertod das Kindesopfer nicht verhindern, sondern nur hinauszögern, da in der Logik der mythischen Opfergewalt sofort ein neues Opfer an die Stelle des nicht erfolgten tritt: Valéry verzichtet darauf, seinen Sohn zu opfern und provoziert damit eine unfreiwillige Substitution, nämlich die Opferung des unschuldigen Sohnes seines Kollegen Charlie Eliot Johns, der sich zum Zeitpunkt des Anschlags im Museum von Montréal aufhält. Zunächst scheint es, als könnte der Anschlag vielleicht noch verhindert werden. Denn Valéry hinterlässt seinem Freund Clément Szymanowski, der nach seinem Tod die Antiterrorereinheit unterstützen soll, codiertes Beweismaterial auf seinem Computer, damit er gemeinsam mit den Kollegen seinen Sohn Anatole, der als Verkörperung des mythischen Minotauros eine Bedrohung für viele Menschen darstellt, überführen kann:

Si la poésie réussit la destruction en versant le sang, en se liant au sang, en faisant du sang innocent l'encre de son signe, [...] on pourra annoncer aux mythologies d'hier, aux mythologies d'aujourd'hui et à celles de demain que [...] nous aurons besoin de donner à la terre des millions de morts encore en nourriture [...].²⁷⁰

268 Mouawad: *Ciels*, S. 85 (14. „La vérité“).

269 Ebd., S. 85 (14. „La vérité“).

270 Ebd., S. 88 (14. „La vérité“).

Die einzige weibliche Figur, die in *Ciels* auftritt, die Übersetzerin Dolorosa Haché, hat hingegen die Rolle einer **Medea**, die eine mythische Gegenfigur zu Klytaimnestra darstellt. Medea ist wie der Minotaurus eine mythische Metapher für das Verschlingen der jungen Generation durch die ältere.²⁷¹ Mit ihrer Psychose der Mutterschaft verkörpert auch Dolorosa den neuralgischen Punkt der gegenwärtigen Gesellschaft, in der die neugeborenen Kinder mit den Altlasten der Generationen vor ihnen nicht zurechtkommen. Die Zuschauer erfahren sehr bald, in der achten Szene, dass Dolorosa schwanger ist. Als der Schwangerschaftstest, den sie heimlich macht, positiv ausfällt, bricht sie zusammen. Wenig später sieht man sie ein Messer hervorholen. Ihr Kollege Clément verhindert im letzten Moment, dass sie sich etwas antut. Sie gesteht Clément, dass sie von Valéry ein Kind erwartet. Warum sie jedoch auf ihre bevorstehende Mutterschaft mit solcher Panik reagiert, wird erst in der 14. Szene offenbar, als sie den Kollegen von der Bluttat erzählt, die sie an ihrer Familie begangen hat:

Une nuit comme celle-ci, c'était avant la fin du siècle, je suis rentrée chez moi et j'ai tué en leur tirant une balle dans la tête mes trois filles, Emily, Sylvia et Clarisse, sang de mon sang, [...] puis j'ai tué, de deux balles dans la poitrine, leur père.²⁷²

Die wie ein Mythos erzählte Gewalttat, für die kein Grund genannt wird, da es für sie auch keinen logischen Grund geben kann, hat Dolorosa zutiefst traumatisiert. Und nun ist die Kindermörderin wieder schwanger.²⁷³ Doch umso energischer setzt Dolorosa sich nun – gleichwohl letzten Endes vergeblich – dafür ein, das Attentat, das eine ebenso entsetzliche Gewalttat ist, zu verhindern. Die Pointe des Stücks besteht darin, dass diese reumütige Medea am Ende der Handlung dem durch Suizid verstorbenen Vater eines der Attentäter

271 Ebd., S. 87 (14. „La vérité“): „une jeunesse dévorée par les guerres et les catastrophes“, sowie ebd., S. 92 (14. „La vérité“): „Je pourrais te dévorer, je sais ce que c'est de dévorer, crois-moi Vincent, crois-moi : je pourrais te dévorer, je pourrais te dévorer !“

272 Ebd., S. 92 (14. „La vérité“).

273 Ebd., S. 93 (14. „La vérité“): „L'infanticide est enceinte!“

unter blutigen Geburtsschmerzen ein Kind gebiert, während gleichzeitig ihr Kollege Charlie Eliot Johns in äußerster Verzweiflung den gewaltsamen Tod seines eigenen Sohnes zu begreifen versucht. Die letzten Worte, die auf der Bühne gesprochen werden, sind: „Un enfant naît.“ Die Gleichzeitigkeit des Wunders eines neuen Lebens mit der Grausamkeit eines gewaltsamen Todes verweist auf den mythischen Kreislauf von Leben und Tod, der hier wieder wie in den archaischen Gesellschaften, von anderen Menschen miterlebt, zu einem sozialen Phänomen wird.

Trotz des symbolischen Hoffnungsschimmers, der in Form einer Diashow über die Schönheit der Kunst aufleuchtet, die Victor Sekunden vor seinem Tod an seinen Vater geschickt hat, bleibt die Perspektive, die der letzte Teil der Tetralogie aufzeigt, zwiespältig: Das Kind, das Dolorosa gebiert, ist ebenso ein Kind des Leids wie Valéry's anderes Kind, das zum Attentäter geworden ist und dessen Mutter Mary Rose Sorow wie Dolorosa den ‚Schmerz‘ im Namen trägt. *Douleur Douleur* war denn auch der Kosename, den Valéry Dolorosa gegeben hat und der den Schlüssel zur Decodierung des verschlüsselten Beweismaterials darstellt.²⁷⁴ Das Codewort hat einen stark symbolischen Charakter, da der Schmerz zugleich das Grundgefühl der jugendlichen Attentäter ist,²⁷⁵ den sie – so ist die Funktion der schwangeren Medea-Figur Dolorosa im Textzusammenhang zu verstehen – bereits über die Muttermilch in sich aufgenommen haben. Die jugendlichen Attentäter von *Ciels* haben die Gewalt nicht neu erfunden, sondern von den Generationen vor ihnen imitiert.²⁷⁶ Sie sind **Täter und Opfer** in einem Atemzug, was auch die Verdoppe-

²⁷⁴ Mouawad: *Ciels*, S. 67 (11. „Douleur“).

²⁷⁵ Ebd., S. 70 (12. „Cryptanalyse“): „il y a chez eux un mal de vivre qui s'apparente à un chagrin ou de la peine infinie... qui se traduit par la poésie...“

²⁷⁶ Ebd., S. 88 (14. „La vérité“): „Ce contre quoi nous luttons ici n'est pas né des obscurités d'aujourd'hui, mais des fantômes des ténèbres d'hier!“ Hier scheint abstrahiert vom verschiedenen gesellschaftlichen Hintergrund der Stücke eine deutliche Parallele zwischen Nihad aus *Incendies* und Anatole und seinen Mitstreitern in *Ciels* auf: Auch Nihad wurde im Schmerz geboren, den ihm seine Mutter weitervererbt hat. Und so wie Nihad von seinen im Heckenschützenkrieg ermordeten Opfern Fotos schießt, also die Kunst als transzendierendes und Bedeutung verleihendes Medium pervertiert, missbraucht auch Anatole die Poesie zum Zweck seiner blutigen Rache.

lung des Vater-Sohn-Konflikts durch die Verschränkung der beiden Geschichten Anatoles und Victors zum Ausdruck bringt: Valéry's Sohn Anatole übernimmt die Rolle des Täters. Charlie's Sohn Victor ist das Opfer. Die Enttäuschung über die Gewalt geprägte Generation der Väter und Mütter führt dazu, dass sie sich selbst auf den gleichen Weg der Gewalt begeben: „Tout homme qui tue un homme est un fils qui tue un fils.“²⁷⁷ Die mimetische Nähe von Vater und Sohn wird von den Attentätern selbst hervorgehoben. Gefangen in einer Situation des *double bind* wissen sie, dass sie ihr eigenes Blut vergießen, wenn sie sich mit einer terroristischen Gewalttat an der Tradition der Väter rächen. Während *Incendies* dies am Beispiel der Situation des Bürgerkrieges, der Familien spaltet und gegeneinander aufhetzt, vorführt, bringt *Ciels* den Konflikt zwischen der Eltern- und der Kindergeneration mit dem Problem des Terrorismus und seiner pervertierten Opferlogik zusammen. Das Bedürfnis der jungen Generation nach Transzendenz und Symbolen ist groß. Kein Gott bewahrt sie mehr vor Abrahams tödlichem Messerstich, so dass sie sich gezwungen sehen, selbst aktiv zu werden. Sie drehen den Speiß um und schlüpfen von der Opfer- in die Täterrolle. Ihre Tat soll bedeutsam sein und einen Symbolcharakter haben, der allein der Gewalt in ihren Augen Legitimität verleihen und in einem zweiten Schritt zu einer Katharsis führen kann: Ihre Gewalt ist eine moderne Opfergewalt.

Um ein Symbol zu schaffen, greifen sie auf die Sprache der Poesie zur internen Kommunikation zurück und entwerfen an einem Werk der bildenden Kunst, nämlich **Tintoretto's Verkündigung** (cf. Abb. 3.5), ihren Plan für die Ziele ihres Attentats, die zudem allesamt Museen der westlichen Welt sind, also Orte der Tradition, Bewahrung und Vermittlung von Kunst. Das Gemälde von Tintoretto wird von den Terroristen im Sinne einer Gewaltszene neu interpretiert und zum Symbol ihrer Aktion gemacht: Gabriel und die ihn begleitende Engelsschar stellen einen überdimensionalen Phallus dar,

²⁷⁷ Ebd., S. 17 (1. „Le temps hoquetant“). Die Aussage wird in einer später abgefangenen Stimmensequenz wiederholt und um den Aspekt des Blutes ergänzt: „Tout sang d'homme qui tache des mains d'homme [...] / Est le sang d'un fils qui tache les mains d'un fils!“ (Ebd., S. 80 (14. „La vérité“).)

der gewaltsam in Marias Zimmer eindringt und kurz vor dem roten Dreiecksgebilde der Bettvorhänge, das an ein weibliches Geschlecht erinnert, bedrohlich innehält.²⁷⁸ Bei der Szene handelt es sich in den Augen der Terroristen um eine Vergewaltigung. Eine solche planen die jugendlichen Attentäter an der Europa bzw. das Abendland verkörpernden Jungfrau Maria, um sie aus der Tradition, die ihr zur Bequemlichkeit geworden ist, herauszureißen:

Marie est Occident en sa maison, un Occident vierge qu'il faut violer pour le forcer à réaliser l'inconfort de sa position bien commode. Elle est chez elle, ébranlée dans ses certitudes par l'apparition de l'ange, [...] Marie est l'Occident violé, et l'ange, le terroriste-violeur.²⁷⁹



Abbildung 3.5: Tintoretto: *Verkündigung* (1583-87), San Rocco, Venedig²⁸⁰

In der Darstellung der Eltern-Kinder-Beziehungen verbindet sich in den Texten der Tetralogie das Mythem der gewaltsamen Trennung mit dem Mythem der (gebrochenen) Versprechen. In *Littoral* fühlt

²⁷⁸ Mouawad: *Ciels*, S. 77 (14. „La vérité“).

²⁷⁹ Ebd., S. 77 f. (14. „La vérité“).

²⁸⁰ Bildquelle: „*Ciels*, dossier pédagogique“, S. 5.

sich Wilfrid von seinem Vater im Stich gelassen, nachdem dieser den Kontakt zu der Familie seiner verstorbenen Frau und zu seinem Sohn abgebrochen hat. Die Briefe, in denen er Wilfrid seine Geschichte erzählt, schickt er nie ab; Wilfrid erfährt von ihnen erst nach dem Tod des Vaters. Auf welche Weise die Versöhnung mit dem Vater schließlich doch noch funktioniert, so dass Wilfrid seine Vergangenheit nicht mehr als Belastung empfinden muss, und welche symbolische Rolle der väterliche Leichnam dabei für die ganze Gruppe spielt, die Wilfrid im Heimatland seines Vaters begleitet, wird in 3.5.1 erörtert.

Auch Victor ist enttäuscht von seinem Vater, der immer wieder seine Versprechen bricht: „Je ne comprends pas, tu m'avais promis!“²⁸¹ Charlie Eliot Johns, der seine Familie für einige Monate verlassen hat, um in der geheimen Antiterrorereinheit an der Aufdeckung eines Anschlags mitzuwirken, hatte seinem Sohn versprochen, mit der ganzen Familie an Weihnachten eine Reise zu machen. Durch Valéry's Tod sind die Mitglieder der geheimen Sektion jedoch länger als geplant an ihrem Arbeitsplatz festgehalten. Charlie darf seiner Familie keinerlei Informationen geben, was zu einer ähnlichen Enttäuschung bei seinem Sohn führt, wie das Schweigen Nawals ihren Kindern gegenüber. Victor ist wütend über das unverständliche Verhalten seines Vaters, so dass die Videokonferenz in einem Streit endet: „J'aimerais que tu meures!“²⁸² Zwar gelingt es den beiden, erneut eine Vertrauensbasis aufzubauen, als Charlie seinem Sohn verspricht, ihm bei der Erstellung und Präsentation seiner Kunsthausaufgabe zu helfen. Diese besteht in einer illustrierten Stellungnahme zur Schönheit in der Kunst. Charlie überredet seinen Sohn, ins Kunstmuseum in Montréal zu gehen und Fotos von den Bildern zu machen, die ihn beeindrucken: „Le pire qui puisse arriver, c'est que tu t'ennuies, c'est tout.“²⁸³ Diesmal kostet Charlies nicht eingehaltenes Versprechen Victor das Leben, denn der Anschlag findet in eben dem Moment statt, als Victor im Museum seine Bilder hochlädt, um sie dem Va-

281 Mouawad: *Ciels*, S. 46 (8. „Polyphonie vivante de vies humaines“).

282 Ebd., S. 48 (8. „Polyphonie vivante de vies humaines“).

283 Ebd., S. 101 (15. „Promesses“).

ter zu schicken. Die Ironie des Schicksals bestätigt auf symbolische Art und Weise die Kommunikationsstörung zwischen den Generationen.

Viele der Figuren der Tetralogie haben im Kindesalter eine traumatische Erfahrung gemacht: Wilfrid aus *Littoral* empfindet noch als junger Erwachsener ein Unbehagen, das an die Stelle der konkreten Furcht des Kindes vor einer Hexe oder einem schwarzen Ungeheuer am Nachthimmel getreten ist und das nach dem Tod des Vaters auch das Trauma eines unbestimmten Schuldgefühls am Tod seiner Mutter wiederaufleben lässt.²⁸⁴ „Quand l'enfance touche à la nuit des temps, elle reste pour toujours dans le noir et tous les enfants ont peur dans le noir.“²⁸⁵ Luce, die Großmutter Loups in *Forêts*, aus deren zahnlosem Mund diese Feststellung kommt, wurde in ihrer Kindheit traumatisiert, als ihr in einer Operation alle Zähne auf einmal herausgerissen wurden. Freilich ist dieses wie eine Metapher beschriebene Ereignis nur der Abglanz eines anderen Traumas, das viel früher stattgefunden hat, als sie nämlich als Baby ihrer Mutter Sarah weggenommen und aus dem weltkriegerschütterten Europa nach Kanada gebracht worden war. Wie Nawal in *Incendies* versucht Sarah nach dem Krieg ihre Tochter wiederzufinden. Als ihr das schließlich gelingt, enthält sie ihr jedoch den Kern der Wahrheit vor. Sie erzählt von Ludivine, die Luce für ihre Mutter hält; doch anstatt ihr zu verraten, dass sie in eben diesem Moment ihrer leiblichen Mutter gegenüber sitzt, lässt sie ihre Tochter weiter in dem Glauben, ihre Mutter sei die abwesende Ludivine. Sarah schafft es nicht, das Schweigen zu brechen und das Versprechen, das sie ihrer Tochter gegeben hat, nämlich sie zu finden, endlich einzulösen.²⁸⁶ Im entscheidenden Moment gerät sie ins Stocken, wie die zweimal an verschiedenen Stellen der Theaterhandlung eingeblendete Erin-

284 Mouawad: *Littoral*, S. 29 (6. „Promesse“).

285 Ders.: *Forêts*, S. 77 (10. „Luce“).

286 Ebd., S. 75 (10. „Luce“): „Quand tu apprends que ta mère a promis un jour de venir te chercher [...], tu te mets à l'attendre“. Schließlich wird Luce des Wartens und Betens überdrüssig und verfällt dem Alkohol. Das eigene Kind, Aimée, wird ihr weggenommen, was den Mutter-Tochter-Konflikt erneut um eine Generation weitervererbt.

nerung an das Gespräch von Luce und Sarah verdeutlicht: „Votre mère n'est pas... Ludivine... a été arrêté et tué“.²⁸⁷

Auch Nihad wurde als Baby von seiner Mutter getrennt; die Suche seiner Mutter endet in einem Desaster, für das weder Nawal noch Nihad alleine verantwortlich sind. Denn wie die meisten Eltern-Kind-Beziehungen in der Tetralogie ist auch das Verhältnis von Nawal und Nihad sehr komplex und durch die Umstände des Bürgerkrieges beeinflusst. Der *Absolutismus der Wirklichkeit*, gegen den die Eltern ankämpfen müssen, erschwert das Einhalten von durchaus ernst gemeinten Versprechen. Charlie Eliot Johns wird in *Ciels* von der Gewalt des terroristischen Anschlags zur Ohnmacht verdammt: Als die Anschlagziele klar sind, kann er wegen gekappter Leitungen seinen Sohn nicht mehr warnen, den er, ohne es zu wollen, selbst in die Höhle des Löwen geschickt hat. Die Situation des sich aus reziproken Gewalthandlungen speisenden Krieges in *Incendies* ist ebenfalls ein übermächtiger Hintergrund der Gewalt, vor dem es fast unmöglich scheint, am Versprechen der bedingungslosen Mutterliebe nicht zu scheitern. Die widersprüchlichen Gefühle, die Nawal empfindet, als sie von ihrer Schwangerschaft erfährt,²⁸⁸ sind ebenso aussagekräftig wie die Reaktion ihrer Mutter, die Nawals schwangeren Körper als „ventre souillé“²⁸⁹ schmäht und ihre Tochter vor die Wahl stellt, entweder auf ihr Kind zu verzichten oder ihre Sippe und ihre Heimat zu verlassen. Ihr weiblicher Körper wird später erneut zum unpersönlichen Gegenstand degradiert, als sie in Abou Tareks Gefängnis als einzige Identität eine Nummer hat und zum Opfer eines Sadisten wird: „mon corps [...] n'était pour vous [Abou Tarek] qu'un territoire qu'il fallait massacrer peu à peu“.²⁹⁰ Die Steigerung der Gewalt besteht bei Nawals zweiter Mutterschaft darin, dass sie nun die Kinder eines Vergewaltigers zur Welt brin-

287 Ebd., S. 80 (10. „Luce“) und S. 152 (21. „Sarah Cohen“).

288 Ders.: *Incendies*, S. 33 (5. „Ce qui est là“): „C'est magnifique et horrible“; sowie ebd., S. 34 (5. „Ce qui est là“): „On nous tuera.“

289 Ebd., S. 36 (6. „Carnage“).

290 Ebd., S. 102 (29. „La parole de Nawal“). Die Worte entstammen einer Zeugenaussage Nawals, als Abou Tarek im Rahmen eines Kriegsverbrecher-Prozesses angeklagt wird.

gen muss. Gewalt und Sexualität sind im Geschlechtsakt mit Abou Tarek ein Bündnis eingegangen, durch welches das mythische Böse in Nawals Körper eingedrungen ist. Die Frucht dieses durch den inzestuösen Aspekt mit mythischer Bedeutung aufgeladenen sexuellen Übergriffs ist denn auch eine Zwillingengeburt, das Symbol mimetischer Entartung: „Les fruits de la femme qui chante [Nawal] sont nés du viol et de l’horreur“.²⁹¹ Die Geburt von Vergewaltigungskindern ist im Gefängnis von Kfar Rayat keine Ausnahme. Ein Wunder ist es jedoch, dass die Zwillinge überlebt haben, da die Neugeborenen normalerweise im Fluss ertränkt werden, wie es auch in ihrem Fall vorgesehen war. Auch hier kommt die mythische Qualität der Geschichte zum Vorschein: Ein Bauer hat sich der Kinder angenommen, wie im Ödipus-Mythos der Hirte. Die mythisch überformte Tragik besteht darin, dass die schlimmste Gewalt, die Nawal am eigenen Körper erlebt, ihr von ihrem eigenen Sohn angetan wird, dem sie, als sie ihn weggeben musste, das Versprechen ewiger Mutterliebe gegeben hat. Das Buchcover der hier zitierten Babel-Taschenbuchausgabe von *Incendies* bildet eine Frau ohne Gliedmaßen ab, aus deren Brüsten Muttermilch fließt, die ein blutroter Wolf aufsaugt. Der rote Wolf kommt als Metapher im Theatertext mehrmals vor. Nawals Freundin Sawda verwendet sie, um mit ihr die in Rage geratene Kriegersmeute, die das Land in Angst und Schrecken versetzt, zu beschreiben: „La terre est blessée par un loup rouge qui la dévore.“²⁹² Simon spricht seinerseits vom mythischen Schreckbild eines roten Wolfs, auf dessen Fährte er sich mit der Suche nach seinem mysteriösen Bruder begibt: „C’est comme un loup qui va venir. Il est rouge. Il y a du sang dans sa bouche.“²⁹³ Die Angst vor einer ungewissen Bedrohung, die in seinem Unterbewusstsein lauerte, konkretisiert sich tatsächlich, als er die Wahrheit über seinen Bruder erfährt. Denn wie der Wolf, den Simon imaginiert, hat sein Bruder mit der Muttermilch auch das Blut des Krieges getrunken, das ihn zum Raubtier gemacht hat, das für seine Mitmenschen gefährlich

291 Mouawad: *Incendies*, S. 101 (28. „Les noms véritables“).

292 Ebd., S. 52 (13. „Sawda“).

293 Ebd., S. 106 (30. „Les loups rouges“).

ist. Nawal unterstreicht in der Vision, die Simon von ihr hat, dass es sich bei dem gesuchten Mann um Simons „frère de sang“²⁹⁴ handle, wobei die beiden Aspekte der Blutsverwandtschaft und des mit Blut befleckten Bruders, hinter dem sich das gefürchtete Wolfsungeheuer verbirgt, zusammenfließen. In ihrem Brief an den Sohn Nihad, den sie ihm nach ihrem Tod durch die Zwillinge aushändigen lässt, wiederholt sie ihr einstiges Versprechen, ihren Sohn, egal was passiert, für immer zu lieben, und erklärt es mit dem Bild der Wölfin, die in jeder Situation ihre Jungen verteidigt.²⁹⁵ Auf der Suche nach ihrem Sohn ist auch sie zu einem Raubtier geworden; mit ihrem Attentat auf den Anführer der Miliz, durch das sie dessen Kind(er) zu Halbwaisen gemacht hat, ist sie ebenso auf einen Irrweg geraten wie ihr in einer Wirklichkeit der Kriegsgewalt aufgewachsener Sohn, der im Film nicht einmal einen Nachnamen bekommt, sondern nur Nihad de Mai gerufen wird, da seine einzige Familie aus den verschiedenen Kriegsgemeinschaften im libanesischen Bürgerkrieg besteht, und der dennoch Zeit seines Lebens nach seiner Mutter sucht. Die Mutterschaft ist das gemeinsame Band, das eine Familie bzw. eine Gemeinschaft zusammenhalten sollte, das aber in einer Situation, in welcher der *Absolutismus der Wirklichkeit* durch die Gewalt der Menschen überhandnimmt, überstrapaziert zu werden droht.

Wieder wird durch die Symbolik der Geburt eine Verdichtung der Zeit erzeugt: Die Regieanweisung, die am Ende der Szene steht, in der Simon von der Identität seines Bruders mit dem Vergewaltiger seiner Mutter Abou Tarek erfährt, beschwört eine mythisch verdichtete Zeit herauf, indem die drei einschneidenden Ereignisse im Leben Nawals, die Geburt von Nihad, die Geburt der Zwillinge und das Wiedererkennen ihres Sohnes in der Gestalt ihres Folterers, zusammenfallen.²⁹⁶ Im Film spielt hierfür die Symbolik des Wassers als Mutterleib eine zentrale Rolle; sowohl Simon als auch Jeanne werden beim Tauchen und Gleiten durch das stumm pulsierende Schwimmbadwasser gezeigt. Und auch Nihad entsteigt

294 Ebd., S. 106 (30. „Les loups rouges“).

295 Ebd., S. 129 (37. „Lettre au fils“).

296 Ebd., S. 125 (35. „La voix des siècles anciens“).

dem Wasser, kurz bevor ihn seine Mutter an der Narbe als ihren leiblichen Sohn erkennt.

3.4 Aufdeckung systemischer Gewalt und die Grenzen der *Integralen Realität*

3.4.1 „Ciel dense des voix humaines“: Simultaneität und Virtualität, mythische Polyphonie, Sadismus und Obszönität

Formal fällt in den Texten der Tetralogie der Einsatz von Simultaneität, Polyphonie und Überlagerung verschiedener Zeit-Ebenen auf, der auf die Fragmentierung der Wirklichkeitswahrnehmung der Figuren verweist. In *Incendies* wird die Metapher des Vielecks (Polygons) herangezogen, um die Abhängigkeit der Wahrheit von der jeweiligen Perspektive zu veranschaulichen. Nawals Tochter Jeanne beschreibt die Ausgangsproblematik, die im abstrahierten Sinne auf die ersten drei Teile der Tetralogie gleichermaßen zutrifft:

Nous appartenons tous à un polygone [...]. Je croyais connaître ma place à l'intérieur du polygone auquel j'appartiens. Je croyais être ce point qui ne voit que son frère Simon et sa mère Nawal. Aujourd'hui, j'apprends qu'il est possible que du point de vue que j'occupe, je puisse voir aussi mon père ; j'apprends aussi qu'il existe un autre membre à ce polygone, un autre frère. Le graphe de visibilité que j'ai toujours tracé est faux. Quelle est ma place dans le polygone ?²⁹⁷

Es geht den jungen Protagonisten darum, ihren Platz in dem Beziehungsgefüge zu finden, das die Vergangenheit ihrer Familien für sie hervorgebracht hat. Konfrontiert mit den vielen verschiedenen Perspektiven der Vergangenheit, die in den Stücken in zeitlich-räumlicher Überkreuzung mit der Gegenwart zusammengebracht werden, setzen sie ihr Bild von der Wirklichkeit neu zusammen. Ein Beispiel für eine solche Polyphonie findet sich im unmittelbaren Anschluss an die oben zitierte Stelle. Der Notar ruft Jeanne, die sich bereits von ihm verabschiedet hat, zurück, weil ihm ein wichtiges

²⁹⁷ Mouawad: *Incendies*, S. 31 (4. „La conjecture à résoudre“).

Detail zur Geschichte ihrer Eltern eingefallen ist, während mit ihm im Wechsel die Stimmen der Vergangenheit auf der Theaterbühne ertönen: Die 14jährige Nawal ruft mehrmals den Namen ihres Geliebten Wahab, der ihr mit ihrem eigenen Namen antwortet. Dieser dreistimmige Chor leitet eine Szenensequenz ein, in der ein wichtiger Einschnitt in Nawals Vergangenheit dargestellt wird: ihre von der Familie geächtete Schwangerschaft.

Weiterhin verweist die **Metapher des Polygons** auch auf die Thematik des eingeschränkten Sehens, die Mouawad mit dem Ödipus-Motiv der Blindheit und nachfolgenden Erkenntnis des Schrecklichen in allen Stücken der Tetralogie verarbeitet. Um den blinden Fleck, nämlich die mutmaßliche Existenz ihres Vaters, zu rekonstruieren, müssen die Zwillinge Jeanne und Simon beide ihre Perspektive verschieben und erweitern, indem sie auf den Spuren ihrer Mutter in das Land ihrer Vorfahren reisen. Die Virtualität aller Möglichkeiten, die das Polygon bietet, können die Zwillinge erst voll erfassen, als sie sich in die komplexe Welt der imaginären Zahlen begeben, der „mathématiques pures, c'est-à-dire au pays de la solitude“.²⁹⁸ Die Euler'sche Formel, in der das Unmögliche möglich wird („Ton frère est ton père.“²⁹⁹), indem sie eine irrationale Lösung für die im Bereich der rationalen Zahlen unlösbare Gleichung $x^2+1 = 0$ anbietet,³⁰⁰ ist eine weitere Metapher für das mythische Ergebnis des Erkenntnisprozesses, den die Dramen Mouawads nachbilden und in dem die Gewalt offenbar wird. Der durch Simultaneität und Fragmentierung zerstückelten Erzählweise der Dramen entspricht außerdem die Zeiterfahrung der Gewalt, die in zentralen Momenten einen mythischen Charakter erhält, wie zum Beispiel die sadistischen Verge-

298 Ebd., S. 27 (3. „Théorie des graphes et vision périphérique“).

299 Ebd., S. 124 (35. „La voix des siècles anciens“).

300 Villeneuve: *DIE FRAU DIE SINGT*, TC: 00:29:38-00:29:45 (4. Kap.). Cf. auch TC:01:49:52-01:50:30 (14. Kap.): Hier bringt für die Zwillinge die unmögliche Formel $1+1=1$ die Wahrheit über ihre Herkunft ans Licht. Im Theatertext erklärt die Mathematikerin Jeanne ihrem Zwillingenbruder ein mathematisches Rätsel, eine Additions- und Divisionskette, deren Summe unabhängig von der Ausgangszahl immer mit 1 endet. (Mouawad: *Incendies*, S. 121 f. (35. „La voix des siècles anciens“).)

waltungen im Frauengefängnis von *Incendies*, deren schier endlose Wiederholung die inhaftierte Nawal als gespaltene Zeit erlebt:

Vous savez **les vérités de votre colère** sur moi les clous sous les ongles, [...] le pistolet chargé à blanc dirigé vers moi [...], et l'urine sur mon corps, la vôtre, dans ma bouche, sur mon sexe et votre sexe dans mon sexe, une fois, deux fois, trois fois, et si souvent que **le temps s'est fracturé**.³⁰¹

Sadismus als grausame Obszönität, in der sich Sex und Gewalt wie im mythischen Erleben verbinden, ist ein wiederkehrendes Motiv in Mouawads Dramen, das jedoch der transzendenten Ebene des Mythos entbehrt. Die Gewalt des Übergriffes erhält hier eine mythische Qualität, die zugleich als reinmenschlich dekonstruiert wird: Die Wahrheit, nämlich die Ursache der Gewalt, liegt in Abou Tareks „colère“.

Der Verlust von Transzendenz, der in der dargestellten Obszönität – im Verständnis von Baudrillard und Bataille das Streben nach absoluter Transparenz – zum Ausdruck kommt, durchzieht als Klimax der Gewalt auch die Handlung von *Littoral*. Gleich in der Anfangsszene werden Tod und oberflächlicher Sex zusammengebracht: Wilfrid bekommt während eines One-Night-Stands mit einer Frau, an deren Namen er sich nicht einmal erinnert, einen Telefonanruf und erfährt, dass sein Vater gestorben ist. Nachdem er die Todesnachricht erhalten hat, geht er in eine Peep Show:

Le seul endroit ouvert où j'ai pu me changer les idées c'est au fond d'une cabine de Peep Show. J'ai défait mon pantalon sans possibilité de retour et me suis agrippé à mon sexe comme on s'agrippe à un dernier espoir.³⁰²

Doch auch hier ist die obszöne Verbindung von Sex und Tod omnipräsent: Wilfrid empfindet die Peep Show als Hölle und der nächste Ort, den er aufsucht, ist denn auch das Leichenschauhaus, um den Leichnam seines Vaters zu identifizieren. Die Versachlichung des Todes erscheint dabei wie die Kehrseite der Obszönität. In der

301 Mouawad: *Incendies*, S. 102 f. (29. „La parole de Nawal“). Hervorhebung von mir.

302 Ders.: *Littoral*, S. 17 (3. „Peep show“).

medizinischen Sprache³⁰³ ist nichts mehr von der Tiefendimension des Todes vorhanden, in dessen schmerzhafter Erfahrung jeder Einzelne mit dem *Absolutismus der Wirklichkeit* konfrontiert wird. Der tote Vater, der einst dem Tod seiner Frau beiwohnte, erfährt nun am eigenen Leib, wie es sich anfühlt, im Sterben ganz auf seine Körperlichkeit zurückgeworfen und dem Tier gleich zu werden:

Tu as déjà vu un chien se faire entraîner par un raz-de-marée? Quand on meurt, on devient le chien, avec les yeux du chien, seul, au milieu d'une vague immense qui nous entraîne vers le large. Le large, c'est terrible lorsqu'il n'y a plus d'horizon, alors on chie et on pisse parce qu'il n'y a plus rien d'autre à faire que de chier et de pisser, comme un dernier geste de vie, pour laisser une trace avant de partir.³⁰⁴

Die Obszönität der ersten Szenen von *Littoral* spiegelt sich mit enorm gesteigertem Gewaltpotential in der 24. Szene, als Wilfrid und Simone im Heimatland seines Vaters bei einem reichen Dorfbewohner eingeladen sind. Der Hausherr, der zu einem bürgerlichen Essen geladen hat, führt nach einer kurzen, ironischen Begrüßung der beiden Neuankömmlinge das hochgradig obszöne Tischgespräch weiter, das die bürgerliche Konversation ad absurdum führt. Welches Gewaltpotential zudem in ihr steckt, wird in der grausamen Geschichte deutlich, die der Hausherr zum Besten gibt. Sie ist eingebettet in einen makabren Totentanz, den er für den Leichnam von Wilfrids Vater veranstaltet. Jedoch pervertiert er diese Form einer gemeinschaftlichen Zelebration des Todes, die in den archaischen Gesellschaften eine gemeinschaftsstärkende Bedeutung hatte, durch seine lachend und betrunken vorgetragene sadistische Erzählung, in der ein Mann auf grausame Art und Weise aufgespießt und in seinem Todeskampf zur Erektion getrieben wird, bis er schließlich in den Körper seiner eigenen kleinen Tochter ejakulieren muss.³⁰⁵

Sadistisch und obszön handelt auch Nihad, der spätere Abou Tarek, als er als Heckenschütze im Bürgerkrieg Fotos von seinen Op-

303 Ebd., S. 58 (14. „Solitude“): „A la morgue, ils disent que tu es mort d'une thrombose.“

304 Ebd., S. 58 (14. „Solitude“).

305 Ebd., S. 80 f. (24. „Repas“).

fern schießt. Dazu hat er eine Kamera so an seinem Gewehr befestigt, dass der Auslöser genau dann getätigt wird, wenn die Kugel abgefeuert wird, so dass er sein Opfer im Moment des Sterbens fotografisch verewigt.³⁰⁶ Mouawad eröffnet hier eine Meta-Ebene, in der die **Gewalt der Bilder** sichtbar wird, die die Gewalt des Krieges abbilden wollen. Nihad selbst bezeichnet sich als „photographe de guerre“.³⁰⁷ Er verkörpert die Perversion, die in der Faszination von Live-Aufnahmen von Kriegs- und Katastrophenschauplätzen sowie der Bildgewalt, die sie implizieren, enthalten ist. Gleichzeitig deklariert Nihad seine so genannte Kriegsfotografie als Kunst: „Every balle que je mets dans le fusil, / Is like a poème. [...] [- Un] poème qui tue les gens“.³⁰⁸

Ganz ähnlich ist die Argumentation der Attentäter in *Ciels*: Sie veranstalten ein Blutbad mit 400 Toten und 12000 Verletzten, Horrorzenen, in denen sich die von den Wänden gerissenen Gemälde mit Menschenleichen vermengen, Farbe und Blut ineinander laufen und ihre perverse Konsekration durch die Attentäter erhalten, die sich rühmen, auf diese Weise „une œuvre d’art à la hauteur du siècle“ geschaffen zu haben.³⁰⁹ Die Theatertexte Mouawads zeigen auf schockierende Art und Weise, wie der Verlust an Transzendenz, der durch das vereitelte Streben nach absoluter Transparenz – dem Ideal

306 Roland Barthes unterscheidet in seinen Bemerkungen zur Fotografie zwischen dem „punctum“ und dem „studium“. Während die Fotografie im Falle des „studiums“ den Zweck einer reaktualisierten (historischen, kulturellen, privaten) Erinnerung erfüllt, durchbricht das „punctum“ dieses dokumentarisch interessierte Verhältnis des Betrachters: „das Element selbst schießt wie ein Pfeil aus seinem Zusammenhang hervor, um mich zu durchbohren. [...] Dies zweite Element, welches das *studium* aus dem Gleichgewicht bringt, möchte ich daher *punctum* nennen; denn *punctum*, das meint auch: Stich, kleines Loch, kleiner Fleck, kleiner Schnitt“: Roland Barthes: *Die helle Kammer – Bemerkungen zur Photographie* [frz. 1980], Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985, S. 35 f. Hervorhebung im Original. Nihad pervertiert mit seiner Kriegsfotografie dieses „punctum“, das den Betrachter mit dem fotografisch festgehaltenen Tod des Augenblicks konfrontiert, indem er diesen Moment künstlich und gewaltsam herstellt und somit den transzendenten Zauber des „punctums“ zerstört. Durch das Prinzip der Akkumulation, das seine fotografische Arbeit charakterisiert, produziert er stattdessen flüchtige und gewaltsame Bilder der Sensation.

307 Mouawad: *Incendies*, S. 109 (31. „L’homme qui joue“).

308 Ebd., S. 115 (33. „Les principes d’un franc-tireur“).

309 Ders.: *Ciels*, S. 110 (18. „Attente“).

der *Integralen Wirklichkeit* –, die ins Obszöne abzugleiten droht, äußerste Gewalthandlungen hervorruft, deren Urheber sich in ihrem Wunsch nach dem Symbolischen der Sprache der Lyrik oder der Kunst bemächtigen, um mythische Ereignishaftigkeit zu erzeugen.

Während das Stilmittel der **Simultaneität** in den ersten drei Teilen der Tetralogie eingesetzt wird, um die mythische Verdichtung der Zeit zum Ausdruck zu bringen, also um Bedeutung zu schaffen, oder, mit Blumenberg gesprochen, um eine Steigerung der Prägnanz zu erreichen, verschwindet im babylonischen Stimmengewirr von *Ciels* das Signifikat hinter der simultanen Vielzahl an Signifikanten. Im Unterschied zu den Teilen I-III stellt *Ciels* die Gegenwart in ihrer verwirrenden Polyphonie dar, die den persönlichen Vorgeschichten der Figuren nur widerwillig Raum geben mag. Live geschaltete Simultaneität verschiedenster weltweit miteinander vernetzter Stimmen erscheint in *Ciels* als Abbild der virtuellen bzw. hyperrealen Wirklichkeit. Diese impliziert hier

1. eine rhizomatische Verwirrung und Orientierungslosigkeit,
2. ein Bedürfnis nach Symbolen, das in der mythisch-lyrischen Sprache der Terroristen zum Ausdruck kommt, sowie
3. ein gesteigertes Gewaltpotential.

Das mythische Bild vom Labyrinth des Minotauros, das im Theater- text mehrfach evoziert wird, etwa in der Bezeichnung des Computers des verstorbenen Valéry Masson, hat sein Pendant in der post- modernen **Metapher des Rhizoms**. Diese auf Deleuze und Guattari zurückgehende Metapher setzt Mouawad in seinem Text dazu ein, die Stimmfetzen der sich überlagernden Telefongespräche, die von der Antiterrorzelle abgehört werden, als mikroskopischen Ausschnitt der unendlichen virtuellen Vernetzungen, aus denen unsere Welt besteht, zu charakterisieren und in die Nähe der babylonischen Sprach- verwirrung zu rücken. Die Orientierungslosigkeit der jungen Generation, zu denen die Attentäter gehören, wird somit komplementiert durch die Verwirrung der Erwachsenen, die in der von ihnen selbst

erschaffenen rhizomatischen Welt³¹⁰ letztlich vergeblich den als Systemfehler betrachteten Eindringling suchen.³¹¹ Die Attentäter situieren sich selbst in einer mythischen Sphäre, um sich vom effizienten und transparenten hyperrealen System, das sie bekämpfen, zu differenzieren. Sie erscheinen kein einziges Mal in persona auf der Bühne. Ihre Stimmen besitzen keine körperliche Präsenz, sondern treten als anonyme Macht der Rache – vom verhassten System, das sie nicht einzuordnen vermag, ihrerseits als das mythische Böse verteuftelt³¹² – aus einem postmodernen Chaos hervor, einem „chaos de langues, de paroles, d’intimités / Interceptées, scannées, classées“.³¹³ Dieses rhizomatische Babylon zu durchschauen – das, wie Baudrillard in seinem Aufsatz über die Wirkungsmacht der Terroristen beschrieben hat, seinerseits auf die postmodernen technischen Möglichkeiten zurückgreift –, alle Stimmen gleichzeitig zu erfassen, aus allen Sprachen zu übersetzen und alles vorherzusehen, darin besteht das

310 Ebenso wird bei Ovid das labyrinthische Konstrukt des Dädalos als ein gefährlicher und trügerischer Raum beschrieben (Ovid: *Metamorphosen*, S. 460 (8. Buch, v. 168): „tanta est fallacia tecti“), der von Menschenhand geschaffen wurde und doch gerade den Menschen durch seine verschlungenen Irrwege und optischen Täuschungen zum Verhängnis wird: cf. ebd., S. 456-459 (8. Buch, v. 159-168).

311 Das Rhizom wuchert immer weiter, selbst wenn es an einer Stelle verletzt wird. Immer, wenn die Mitglieder der Antiterrorreinheit eine neue Spur entdeckt haben, werden sie durch neue Abhörergebnisse verwirrt. Selbst die finale Explosion der Sprengsätze in den Kunstmuseen, die eine Implosion der Antiterrorreinheit impliziert, vollzieht zwar einen Bruch, doch bedeutet sie keineswegs die Auflösung des gewaltsamen Konfliktes, der in der Lebenswirklichkeit, auf die Mouawads Drama verweist, weiter schwelen wird. Cf. Deleuze/Guattari: *Rhizom* [frz. 1976], S. 16: „Prinzip des asignifikanten Bruchs [...]. Ein Rhizom kann an jeder beliebigen Stelle gebrochen oder zerstört werden; es wuchert entlang seiner eigenen oder anderen Linien weiter. Man wird mit Ameisen nicht fertig, weil sie ein tierisches Rhizom bilden: es rekonstituiert sich auch dann noch, wenn es schon größtenteils zerstört ist. [...] Jedesmal, wenn segmentäre Linien in eine Fluchtlinie explodieren, gibt es Bruch [sic!] im Rhizom, aber die Fluchtlinie ist selbst Teil des Rhizoms. Diese Linien verweisen ununterbrochen aufeinander. Deshalb kann man nie von einem Dualismus oder einer Dichotomie ausgehen, auch nicht in der rudimentären Form von Gut und Böse. Man vollzieht einen Bruch, zieht eine Fluchtlinie; man riskiert aber immer, auch hier auf Organisationen zu stoßen, die das Ganze erneut schichten, auf Formationen, die die Macht einem Signifikanten zurückgeben“.

312 Mouawad: *Ciels*, S. 61 (10. „Joyeux Noël“): Hier ist von einem „combat contre les forces mauvaises“ die Rede. Siehe außerdem ebd., S. 35 (5. „Présentations“): Hier wird das drohende Attentat als „démoniaque“ bezeichnet (cf. 3.4.3).

313 Ebd., S. 15 (1. „Le temps hoquetant“).

ambitionierte Ziel der Antiterrorzelle, die sich selbst in einem technisch perfekt ausgestatteten, quasi virtuellen Raum befindet, in dem Fernsehnachrichten aus allen Ländern Live-Bilder senden und die globale Korrespondenz nach bestimmten Reizwörtern abfangen, abgehört und ausgewertet wird. Trotz der Entfaltung aller technischen Möglichkeiten kann der Anschlag letztlich nicht verhindert werden. Denn das die Virtualität voll ausschöpfende System hat seine Defizite im komplexen Bereich des Allgemein-Menschlichen: „Vous nous surveillez mais vous ne voyez rien / Vous nous écoutez mais vous n'entendez rien / Ni l'Alpha de nos peines, ni l'Oméga de nos haines“.³¹⁴ Das Wesentliche des „ciel dense des voix humaines“³¹⁵ bleibt den empathielosen Statistiken verborgen. Die Besonderheit der Attentäter, die die Abwesenheit des Symbolischen in der gegenwärtigen Gesellschaft kritisieren, besteht in der lyrischen Sprache ihrer Botschaften, wie sie auch in dem oben aufgeführten Zitat erkenntlich ist, das mit den Stilmitteln des Parallelismus und des Binnenreims operiert und in der Form des freien Verses geschrieben ist. Doch so wenig sich die Komplexität jedes individuellen Lebens erfassen lässt, das sich hinter den in der 3. Szene abgehörten Telefonaten verbirgt, die die Sorgen der Sprecher, ihre Ängste und Schicksalsschläge nur vage aufblitzen lassen, so wenig interessieren sich die Mitarbeiter der Antiterrorzelle zu diesem Zeitpunkt für die „peines“ und „haines“ der Attentäter, die sie allein auf die richtige Spur bringen könnten. Das „rhizome de vies invisibles“ erscheint vielmehr als Klanglabyrinth, an dem die Methode der virtuellen statistischen Auswertung scheitert. Das **Prinzip der Akkumulation** zeitigt kein zufriedenstellendes Ergebnis: Es haben sich „des milliers d'heures d'écoute“³¹⁶ angesammelt, während die Antiterrorzelle einen Wettlauf gegen die Zeit gewinnen will: „On continue à capter et analyser des messages qui racontent toujours la même chose ? On continue à tourner en rond ?“³¹⁷ Die Antiterrorzelle verkörpert mit ihrer vir-

314 Ebd., S. 15 (1. „Le temps hoquetant“).

315 Ebd., S. 18 (1. „Le temps hoquetant“).

316 Ebd., S. 57 (10. „Joyeux Noël“).

317 Ebd., S. 57 (10. „Joyeux Noël“).

tuellen Arbeitsweise die **Zirkelstruktur**³¹⁸ der hyperrealen Gesellschaft, die keine Kontrolle über die partikularen Elemente hat, die – wie in diesem Fall die jugendlichen Attentäter – aus dem System herausfallen. „La technologie n’y est plus un lieu de maîtrise mais un étrange dispositif d’oracle que l’homme se force à interpréter et qui le renvoie à ses propres dispositions originaires.“³¹⁹ Das System ist in sich geschlossen, so dass es nur Antworten geben kann, die in seine Denkstruktur passen.

Durch den unerwarteten Suizid eines ihrer Mitarbeiter wird die auf integrale Kontrolle ausgelegte Antiterrorzelle in ihren Grundfesten erschüttert:

Le départ de la base des membres actuels de la cellule franco-phone, initialement prévu au 23 décembre, est [...] suspendu, et la mission prolongée pour une durée indéterminée. Objectif : clarifier les circonstances qui ont poussé Valéry Masson à s’enlever la vie. Méthode : fouiller le dossier de Valéry Masson. Ne rien négliger.³²⁰

Der **Suizid als symbolisches Ereignis**, mit dem sich der Betreffende entgegen der lebenserhaltenden Logik unseres Gesellschaftssystems für den Tod (und gegen den Verrat seines eigenen Sohnes) entscheidet, wird als solches von der Antiterrorzelle zunächst nicht erkannt. Der Suizid wird vielmehr als Störung im System betrachtet, den die Antiterrorzelle – vergeblich – mit ihren Mitteln der integralen Datenerfassung zu beheben versucht. In Wirklichkeit sind jedoch bereits von Anfang an Probleme im System vorhanden: In der achten Szene, in der Mouawad der Szenenüberschrift zufolge die „polyphonie vivante des vies humaines“ als Simultangeschehen in den einzelnen privaten Rückzugsräumen der Mitarbeiter inszeniert, wird dem Zuschauer klar, dass auch in der Isolation der Antiterrorzelle individuelle Ängste und zwischenmenschliche Konflikte das berufliche Miteinander beeinflussen.

318 Mouawad: *Ciels*, S. 35 (6. „Vidéoconférence“): Hier ist von einem „circuit fermé“ die Rede.

319 Raphaël Nieuwjaer/Jean-Marie Samocki: „Un écran devant les yeux“, *Le Magazine littéraire* 565 (März 2016), 95–97, S. 97. Der Artikel behandelt den Ödipus-Mythos im modernen Film.

320 Mouawad: *Ciels*, S. 31 (5. „Présentations“).

Es bedarf des Suizids von Valéry und der Überzeugungskraft des Neuankömmlings Clément Szymanowski, der in vertraulichen Gesprächen an die einzelnen Mitarbeiter als Individuen appelliert, um der Wahrheit näher zu kommen. Clément erfährt nun von Dolorosas Beziehung zum verstorbenen Valéry Masson und stößt so auf das private Codewort „Douleur Douleur“. Lange Zeit jedoch sträuben sich die Antiterrorereinheit und ihre im Hintergrund agierenden Auftraggeber, an die Tintoretto-Fährte zu glauben: „c'est trop fantaisiste“.³²¹ Und doch liegt in der symbolischen Sprache der Poesie, der Kunst und des Todes die Lösung zu Motiv und Ziel des Anschlags. In den mit dem Stilmittel des Oxymorons arbeitenden lyrischen Passagen der abgehörten Stimmen³²² könnten lyrisch sensibilisierte Ohren bereits einen Ausdruck der Verzweiflung heraushören, in der wiederum das Motiv des Anschlags zu suchen ist. Doch die Erkenntnis, dass **Poesie und Gewalt** nicht unvereinbar sind,³²³ dass vielmehr die Konstruktion eines gewaltsamen Ereignisses von den Attentätern als einzige Möglichkeit der punktuellen Rückkehr zur symbolischen Form betrachtet wird, kommt zu spät. Das Ereignis hat bereits mit voller Wucht zugeschlagen, als die Antiterrorzelle ihr Ergebnis der Außenwelt präsentieren kann. Freilich ist der mythische Augenblick, den die Terroristen durch ihre destruktive Gewalttat heraufbeschworen haben, keineswegs so kathartisch wie die Opfergewalt der archaischen Gesellschaften. Er ist ein transzendenzloses Ereignis, so wie der Flugzeugabsturz, von dem Blaise Centier zu Beginn des Stückes erzählt und der wie eine Mikroparabel die Handlung von *Ciels* vorwegnimmt: „L'avion tombe, tout le monde hurle. Une minute. Après tout le monde se tait. L'avion chute dans le silence de ceux qui chutent dedans et c'est interminable.“³²⁴ Der scheinbar eine Ewigkeit dauernde Moment des Absturzes, der sich nach dem Begreifen des unausweichlichen Todes in absoluter Stille vollzieht, wiederholt sich am Ende des Stückes, als Charlie begreift,

321 Ebd., S. 75 (13. „Le temps“).

322 Ebd., S. 16 (1. „Le temps hoquetant“): „l'harmonieuse calomnie de nos voix“, „la splendide injure de nos mots“, „fabuleuse douleur, fabuleuse douleur“.

323 Ebd., S. 75 (13. „Le temps“): „poésie et terrorisme ne sont pas incompatibles“.

324 Ebd., S. 19 (2. „Le jardin“).

dass sein Sohn zu den Opfern des Anschlags zählt. Auch auf seinen Schrei folgt mit dem Ende des Stücks die absolute Stille. Durch das Attentat werden die Menschen auf den *Absolutismus der Wirklichkeit* zurückgeworfen anstatt ihn zu bewältigen. Mouawad schreibt im Vorwort zu *Ciels*, dass sich der letzte Teil der Tetralogie von den ersten Teilen wesentlich darin unterscheidet, dass er die Figuren keinen Trost finden lässt. Die Funktion von *Ciels* liege vielmehr darin, einen „cri hypoténuse“³²⁵ in eine Handlung zu fassen, einen Schrei, der *Ciels* mit den anderen Teilen verbinde und deren Klimax er zugleich darstelle (cf. Abb. 3.6). So ist dieses Stück auch formal in seiner auf ein gewaltsames Ereignis hinauslaufenden Struktur ein Abbild der postmodernen mythischen Gewalt im Sinne von Baudrillard.

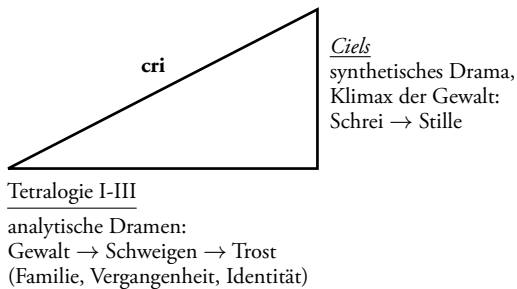


Abbildung 3.6: Klimax der Gewalt in *Ciels* – Dramenstruktur der Tetralogie

3.4.2 Objektive Gewalt in Form von Kollektivdruck

„Chaque histoire est responsable de son peuple, et chaque peuple est responsable de ses traîtres et de ses héros. Responsables de ses bourreaux et des victimes“...³²⁶

Aus Nawals Zeugenaussage vor dem Gericht im Prozess gegen den Kriegsverbrecher Abou Tarek spricht weder Hass noch das Bedürfnis nach Rache. Sie beschreibt schonungslos die Gewalt, die er

³²⁵ Mouawad: *Ciels*, S. 10, Vorwort des Autors.

³²⁶ Ders.: *Incendies*, S. 104 (29. „La parole de Nawal“).

ihr im Gefängnis angetan hat, doch im Raum der kurativen Justiz hält sie sich davor zurück, ihre Opferrolle zur Dämonisierung des Täters zu instrumentalisieren. Sie nutzt diesen Raum vielmehr, um in Form einer reflektierten Analyse in genau diesem zornigen Rachedenken die Ursache der Gewalt auszumachen, die sie wie zahllose andere Menschen im Libanonkrieg erlitten hat. Ohne die Schuld der einzelnen Täter zu leugnen, plädiert sie dafür, die Verantwortung der Gemeinschaft für die Gewalt in den Vordergrund zu rücken.

In den Dramen der Tetralogie gibt es viele Beispiele für kollektives Handeln, durch das einzelnen Individuen Gewalt angetan wird. So wird zum Beispiel die schwangere Nawal von ihrer Familie mit dem Ausschluss aus der Gemeinschaft bedroht. Das Bekenntnis zur Sippe steht im Widerspruch zum Leben des ungeborenen Kindes und verlangt Nawal einen gewaltsamen Verzicht auf Liebe und Mutterschaft ab. Später verlässt sie ihre Familie dann dennoch, da sie keine Möglichkeit sieht, ihre Persönlichkeit als Glied der Sippe zu erhalten. Das Kollektiv weist hier keinerlei Willen zur Integration auf, die durch die Übernahme gemeinsamer Verantwortung (etwa durch das liebevolle Großziehen des Kindes) zu erreichen wäre. An seiner Ausübung von Druck und Exklusion, an seiner Gewaltbereitschaft auch gegenüber eigenen Familienmitgliedern wird vielmehr die Schwäche der Gemeinschaft offenbar, ihre Anfälligkeit zu Dissens und Spaltung. Im Film wird das Motiv der Kollektivgewalt in der Folgegeneration noch einmal aufgegriffen: Nawals Tochter Jeanne kommt auf den Spuren ihrer Mutter in das Dorf ihrer Familie, deren Gastfreundschaft jedoch in Verachtung und Misstrauen umschlägt, sobald Jeanne den Namen ihrer Mutter nennt, die zum Sündenbock der Sippe geworden ist.³²⁷

Einen Sündenbock macht auch die Sippe Wilfrids in *Littoral* aus Wilfrids Vater, der sowohl als Lebender durch den stellvertretend auf ihn abgewälzten Hass der Angehörigen der Mutter als auch als Toter, dem kein Platz im Familienmausoleum zugestanden wird, von der kollektiv auftretenden Familie geächtet und ausgeschlossen wird. Der Ausschluss wird durch seine den Kriterien von Girard ent-

³²⁷ Villeneuve: *DIE FRAU DIE SINGT*, TC: 00:56:20-00:58:00 (7. Kap.).

sprechende Markierung als Sündenbock gerechtfertigt: „seulement il était différent et il a commis certaines erreurs“.³²⁸ Wie jeder Sündenbock hat er sich in den verblendeten Augen des Kollektivs der schlimmsten Tabuverletzung schuldig gemacht, nämlich eines Kapitalverbrechens: „Ton père est l’assassin de ta mère !“³²⁹ Doch auch in seinem libanesischen Heimatland gilt er als Ausgestoßener, da er sein Land (im Krieg) verlassen hat:

- ISSAM : Elles [die Gräber] sont réservées aux gens du village,
pas aux étrangers.
SIMONE : Ce n’est pas un étranger ! Il est né ici. Vous l’avez
connu !
ISSAM : Il a fui le pays. Il n’avait qu’à se faire enterrer là où
il a fui.³³⁰

Die Parallelität der Ausschlussmechanismen in den beiden erwähnten Kollektiven lässt erahnen, dass die Fehler, die dem Sündenbock zugeschrieben werden, in Wahrheit von der Gewalt der zerrütteten Gemeinschaften ablenken sollen. Als Außenseiter stigmatisiert wird nach dem Tod des Vaters quasi stellvertretend sein Sohn Wilfrid, den seine in Frankreich lebenden Verwandten als Ausländer bezeichnen: „Il [le père] n’a même pas été foutu de t’apprendre l’accent du pays ! Tu parles comme un étranger, avec un accent étranger aux membres de ta famille !“³³¹ Das Bedürfnis des zerstrittenen Kollektivs nach einem Opfer, auf das sie ihren Hass abladen können, ist groß.

In *Littoral* dient das Meer als Metapher für die Masse bzw. das Kollektiv, von dem ein immenser Druck auf den Einzelnen ausgehen kann:

- Entendre la mer se soulever de colère,
Folle de désir,
Imaginer qu’elle est le sexe du monde tourné vers le ciel [...].³³²

Zorn, Begehren und Sexualität treiben die Masse an und verleiten sie zur Ausübung von Gewalt an denen, die sich nicht in ihre gleichförmige Struktur einfügen können oder wollen.

328 Mouawad: *Littoral*, S. 40 (8. „La famille,“).

329 Ebd., S. 45 (9. „Salon funéraire“).

330 Ebd., S. 76 (23. „Cimetière“).

331 Ebd., S. 39 (8. „La famille“).

332 Ebd., S. 132 (42. „Récitatif II“).

Ein weiteres Merkmal der gewaltsamen Druck ausübenden Kollektive der Tetralogie ist ihre ideologisierte Sprache, die zu Žižeks Kategorie der systemischen Gewalt gehört. In *Incendies* ist die Sprache, wie sie zum Beispiel Nawals Familie verwendet („ton ventre souillé“³³³), vom ideologischen Wortschatz der Schande und der Ehre geprägt. In *Ciels* hingegen erfolgt die Manipulation der Kollektivmitglieder durch eine Sprache der Machbarkeit und des Kalküls, durch eine unpersönliche Maschinensprache („objectif“, „méthode“³³⁴), die alles Subjektive, Menschliche aus ihrer Argumentation wegrationalisiert hat. Beide Sprachen sind gewaltsam, da sie die persönlichen Ängste und Nöte nicht zur Kenntnis nehmen, so wie der Einzelne in diesen Systemen auch nicht aufgefangen wird.

In diesem Zusammenhang sind auch die Verdrängung der früher kollektiv verarbeiteten Schicksale von Tod und Krankheit zu sehen, die im biomedizinischen Weltbild versachlicht werden, sowie die Verdrängung des Privaten, die in *Ciels* auf die Spitze getrieben wird. Die in streng geheimer Isolierung recherchierende Gruppe soll von keinerlei privaten Angelegenheiten von ihrer Arbeit abgehalten werden. Da private Bindungen innerhalb der Gruppe somit formal nicht existieren und Gefühle wie Sehnsucht und Verzweiflung auch bei der Recherche nach den Attentätern keine Rolle spielen, gibt es in ihrer Logik keine Opfer, sondern nur das System und Systemfehler, die beseitigt werden müssen. Daher übersieht die Gruppe lange, dass die in der Öffentlichkeit tabuisierten existentiellen Gefühle längst verinnerlicht worden sind und die Entwicklung von Psychosen wie die der Kindermörderin Dolorosa heraufbeschworen haben. Auch der Suizid von Valéry Masson wurde durch den an der Oberfläche nicht existierenden Konflikt zwischen Vaterliebe und Wohl der Gemeinschaft verursacht.

333 Ders.: *Incendies*, S. 36 (6. „Carnage“).

334 Ders.: *Ciels*, S. 31 (5. „Présentations“). Die sprachliche Manipulation geht einerseits vom anonymen Kollektiv der staatlichen Auftraggeber aus und wird andererseits auch vom Mini-Kollektiv selbst, das diese Sprache und mit ihr das dieser zugrundeliegende Denkmuster verinnerlicht hat, als Machtinstrument eingesetzt, z. B. gegen den Neuankömmling Clément.

Trotz des Anspruchs der Gesellschaft, in einer *Integralen Wirklichkeit* alle Mitglieder zu vereinen, gelingt ihr die volle Inklusion nicht. Denn es bleiben gewisse existentielle Bedürfnisse zurück, die in einem System, das nur durch Akkumulation und Wachstum funktioniert, nicht gestillt werden können: „Nous sommes en manque“,³³⁵ konstatiert die körperlose Stimme der Attentäter und erinnert so an die metaphysische Leere, in der Girard eine Bedrohung für unsere Gesellschaft sieht.

Schließlich sei darauf hingewiesen, dass die Metaphorik von außen und innen, die auch in den anderen Stücken der Tetralogie eine Rolle spielt (etwa in der Urwald-Enklave in *Forêts*), für die Handlung von *Ciels* eine zentrale Bedeutung hat: Blaise Centier, der die Antiterrorgruppe leitet, bezeichnet den Neuankömmling Clément zweimal als unerwünschten Außenseiter: „Vous n’êtes pas le bienvenu.“³³⁶ Zu dem Zeitpunkt betrachtet er den Suizid Valéry’s noch als unangenehme Systemstörung, die er am liebsten ignorieren würde. Als er viel später einsieht, dass sie mit der von oben angeordneten maschinenrationalen Vorgehensweise bei der Verhinderung des Attentats nicht weiterkommen, kehrt sich seine Haltung in Offenheit und Freundschaft um: „Vous êtes le bienvenu ici.“³³⁷ Inklusion bedeutet hier eine Stärkung der Gemeinschaft durch gemeinsames Vorgehen ihrer sich persönlich wertschätzenden Glieder.

3.4.3 Repressive Maßnahmen zur präventiven Abwehr von gesellschaftsbedrohender Gewalt

Das integrale System in *Ciels* beruht wie eine archaische Opfergesellschaft auf der dialektischen Beziehung von Exklusion und Inklusion, jedoch unter Ausschluss der symbolischen Sphäre der Transzendenz. Auch das präventive Vorgehen erinnert an die Funktionsweise der Opfergesellschaften. Allerdings erfolgt hier die Gewaltprävention nicht durch symbolische Rituale, sondern durch das Streben des Systems nach totaler Kontrolle und der polizeilichen Beseitigung

335 Mouawad: *Ciels*, S. 15 (1. „Le temps hoquetant“).

336 Ebd., S. 18 und S. 20 (2. „Le jardin“).

337 Ebd., S. 76 (13. „Le temps“).

von systembedrohenden Partikeln. Entweder man gehört dazu oder man ist ein Feind der Gesellschaft bzw. des Systems, das in diesem Fall nicht weniger repressive Maßnahmen ergreift wie eine archaische Opfergesellschaft mit ihren heiligen Verboten und Tabus. Die bereits erwähnte Ignoranz gegenüber dem Feind im Innern offenbart in *Ciels* die Schwächen dieses Systems, das sich undurchlässig und integral will, jedoch sowohl Opfer als auch Täter selbst hervorbringt. So tritt in den Dialogen die Tendenz zutage, bei jedem Anzeichen von Schwäche sofort einen „ennemi extérieur“³³⁸ zu konstruieren. Dafür bietet sich das Feindbild der fundamentalistischen Islamisten an, das wie ein starres Passepartout für alle das System bedrohende Gewalt verantwortlich gemacht wird. Im Gegenzug wird die mit der Gesellschaftstheorie Baudrillards übereinstimmende Fährte der aus dem System ausgestoßenen jugendlichen Rebellen, die auf die unterdrückenden Strukturen des Systems reagieren, zunächst ignoriert. Am Ende ist die Antiterrorzelle selbst handlungsohnmächtig, persönlich getroffen und verwundet. Mit der befürchteten äußeren Explosion hat gleichzeitig eine Implosion stattgefunden, da sowohl einer der Täter (Anatole) als auch eines der Opfer (Victor) mit Mitgliedern der Antiterrorereinheit familiär verbunden waren.

Die repressiven Maßnahmen, die unsere Gesellschaft aus Angst vor systembedrohender Gewalt präventiv unternimmt, werden in der Tetralogie in einen Kausalzusammenhang mit den Auswirkungen des gewaltsamen 20. Jahrhunderts sowie der asymmetrischen Kriegsführung des 21. Jahrhunderts gestellt. Das Bedrohungsgefühl, das heute vor allem von der Gewalt des Terrorismus geschürt wird, korrespondiert mit einer gestiegenen Angst vor dem Anderen. Diese ruft einerseits eine Dämonisierung der Täter hervor und erzeugt andererseits auch neue, sozusagen postmoderne Tabus, wie den Ausschluss des Privaten aus der Sphäre der Arbeit. Außerdem problematisiert Mouwad in *Ciels* die zunehmende „Verpolizeilichung“, die das Vorgehen des Kollektivs gegen die Gewalt der Terroristen charakterisiert und die den Einsatz eines Geheimdienstes, kriminalistische Methoden wie Abhörmechanismen und die Priorität der notfalls

338 Ebd., S. 26 (4. „Cellule francophone“).

auch durch repressive Maßnahmen gewährleisteten inneren Sicherheit impliziert: eine Tendenz, die Herfried Münkler für eine zentrale Veränderung des heutigen Umgangs mit globaler Gewalt hält.³³⁹

So würdig und wichtig das Ziel der inneren Sicherheit ist, die heutige Gesellschaften ihren Mitgliedern bieten wollen, so ist es doch zugleich Ausdruck des Strebens nach Integralität und Vorhersehbarkeit, dem ein mechanisches und zugleich gewaltsames Moment innewohnt. Die Attentäter in *Ciels* entlarven mit ihrer im Tintoretto-Gemälde entdeckten Penetrationsmetapher die inhärente Gewaltsamkeit eben dieses „sicle mécanique“³⁴⁰:

ce mouvement mécanique qui vous est si cher, vous qui pouvez en un geste pénétrer l'ordinateur comme si vous étiez l'ange inversé puisque vous pénétrez dans la chambre vierge non pas pour annoncer mais pour extorquer!³⁴¹

Mouawad macht in diesem Theatertext sehr deutlich, dass die Gewalt auf beiden Seiten vorhanden ist, wenngleich die des Systems im Vergleich zur subjektiven Gewalt des Attentats ungleich subtiler ist und in die Persönlichkeit der einzelnen Menschen eingreift. So ist die Antiterrorzelle einerseits ein technologisch voll ausgestatteter Ort, an dem andererseits jedoch die Anonymität der Menschen zum Vorschein tritt: „Personne ne sait rien sur personne“.³⁴² Die Atmosphäre ist klinisch, keine einzige Pflanze im einst angelegten Garten hat überlebt, stattdessen stehen dort stumme, steinerne Skulpturen als einzig mögliche „Dialog“-Partner einer ichbezogenen Welt, in der die Kommunikation nur einseitig stattfindet.³⁴³ Vielfach kommt es daher trotz der so gut wie perfekten Technik zu Kommunikationsstörungen, etwa wenn Victor im Streit mit seinem Vater das Video und damit die fragile Verbindung, die es zwischen ihnen herstellt

339 Münkler: *Kriegssplitter*, u.a. S. 218, S. 280, S. 318.

340 Mouawad: *Ciels*, S. 80 (14. „La vérité“).

341 Ebd., S. 87 (14. „La vérité“).

342 Ebd., S. 20 (2. „Le jardin“).

343 Ebd., S. 19 (2. „Le jardin“). Für Privatgespräche muss man sich sogar eine Erlaubnis von der Zentrale einholen; cf. ebd., S. 99 (15. „Promesses“): „autorisation pour contact vidéo“.

hat, einfach ausschaltet.³⁴⁴ Auch Blaise empfindet die emotionale Distanz, die trotz der technologisch ermöglichten Nähe bestehen bleibt, als schmerzhaft, als er seiner Tochter aus der isolierten Zelle heraus berichten muss, dass er sich von ihrer Mutter trennt und sein ganzes, falsch angelegtes Geld verloren hat.³⁴⁵ Anatole, der Attentäter, ist nur als Stimme zu hören, Valéry und Victor, die im Kontext des Anschlags zu Tode kommen, sind nur als Bilder präsent, als wären Täter und Opfer virtuelle Phantasmen des Systems.

In diesem System, das der Mikrokosmos der Antiterrorzelle metonymisch abbildet, ist der Mensch nur eine Funktion: „Évitez les confidences, l'affectif. Ici, vous êtes un outil. C'est tout. Chacun ici est un outil qui remplit une fonction. [...] Vous n'êtes pas ici pour créer des liens.“³⁴⁶ Damit ist er auch jederzeit austauschbar bzw. von der mimetisch nach dem Platz des Rivalen strebenden Konkurrenz ersetzbar. Vincent tritt an die Stelle von Blaise, der seine Chefposition in systemergebener Resignation an seinen Nachfolger übergibt: „J'ai failli à ma mission; je suis donc écarté et c'est juste.“³⁴⁷ Indem die Gewalt an das abstrakte System veräußert wird, minimiert sich die eigene Verantwortung: eine historisch bereits bekannte fatale Entwicklung, die mit einer Mythisierung des Kollektivs einhergeht: „Parce que ce sont les ordres.“³⁴⁸ Mit dieser Argumentation unterwirft man sich unter Aufgabe seiner Persönlichkeit und seines Gewissens einer unpersönlichen Macht, die zum *Absolutismus der Wirklichkeit* verklärt wird, obschon auch hinter ihr menschliche Anordnungen stehen.

In Mouawads Theaterstück rebellieren die Attentäter gegen dieses „kalte“ System, als das Baudrillard in Fortführung der Gedanken McLuhans unsere selbstreferentielle, hyperreale Gesellschaft betrachtet. „Nous devons garder la tête froide !“,³⁴⁹ proklamiert Vincent nach seinem Putsch, der ihn an die Spitze der Gruppe gebracht

344 Ebd., S. 72 (13. „Le temps“).

345 Ebd., S. 71 (13. „Le temps“): „J'aurais voulu être en face de toi“.

346 Ebd., S. 20 (2. „Le jardin“).

347 Ebd., S. 74 (13. „Le temps“).

348 Ebd., S. 55 (10. „Joyeux Noël“).

349 Ebd., S. 90 (14. „La vérité“).

hat. Seine Grundsatzrede, in der er die Regeln der „kalten“, sich aus Parametern zusammensetzenden hyperrealen Welt erläutert, lautet weiter:

Les battements de votre cœur, vos émotions, vos impressions, vos sentiments, vos problèmes, [...] votre famille, votre passé, [...] ne sont que des détails à côté du défi que nous devons révéler [...]. L'amitié, l'affection [...] ne sont pas des paramètres qui peuvent être pris en compte dans le monde réel.³⁵⁰

In seinen Worten kommt das Effizienz- und Leistungsdenken der *Integralen Gesellschaft* zum Ausdruck, das Konkurrenz und Rivalität impliziert: Mit ihm leitet nun ein Mann die Gruppe, der von sich sagt, keine Vergangenheit zu haben, der im Zweifelsfall sogar seine Familie verraten würde und zwischenmenschliche Gefühle als Hindernis betrachtet.³⁵¹ Deshalb zieht er die „heiße“ Tintoretto-Fährte, in der das Medium (der Kunst) eine symbolische Botschaft übermittelt und auf Valéry's Sohn Anatole verweist, auch nicht als Spur zu den Attentätern in Betracht: „Anatole est un détail qui relève de la vie privée de Valéry“.³⁵² Doch nun sieht Dolorosa den Moment gekommen, in ihrer Rolle der mythischen Medea sowie aus ihrer persönlichen Erfahrung heraus Vincents „kalter“ Rede zu widersprechen und eine andere Wahrheit zu verkünden, in der die Gefühle und persönlichen Belange der Individuen gleichermaßen eine Realität haben und die diese auch von Grund auf verändern können, indem sie sich z. B. in einem gewaltsamen Attentat entladen.³⁵³

Tatsächlich tritt das Attentat quasi mythisch hervor aus einer „temps hoquetant“.³⁵⁴ Wie ein Schluckauf ist bereits eine scheinbar unerklärliche Störung im System vorhanden, das als Hygiene-Gesellschaft mit nicht zu eliminierenden Altlasten beschrieben wird:

Lambeaux entre les dents
Blanchies au nitrate des morales

350 Mouawad: *Ciels*, S. 90 (14. „La vérité“).

351 Ebd., S. 91 (14. „La vérité“).

352 Ebd., S. 97 (15. „Promesses“).

353 Ebd., S. 93 (14. „La vérité“).

354 Ebd., S. 16 (1. „Le temps hoquetant“).

Brossées à la pâte fluorée des cultures
 Gencives passées au fil soyeux de nos vies
 Sacrifiées, sacrifiées !
 Bonbons mentholés vous nous sucez, vous nous sucez
 Infantivores !
 Vous êtes l'haleine de l'Histoire
 et on appelle cela un Etat !
 Vainqueur sacrificateur
 On appelle cela un Etat !
 Voyez le sang : qui ordonne qu'il soit versé ?³⁵⁵

In Wahrheit ist die saubere Oberfläche des Systems nur Schein und Scheinheiligkeit. Unauthentisch und ohne Poesie bietet es wie eine „cloaque monstrueuse“,³⁵⁶ in der sich die Gewalt des 20. Jahrhunderts auch im 21. Jahrhundert fortsetzt, Glück und Wohlstand auf Kosten des Blutes der anderen.³⁵⁷

Der Suizid Valéry's ist das erste Sichtbarwerden der Systemschwäche. Der Zusammenhalt und damit auch die Arbeitsfortschritte der Antiterrorzelle geraten mehr und mehr außer Kontrolle.³⁵⁸ Um sie zurückzugewinnen, versucht das Mini-Kollektiv zunächst, den Suizid rational erklärbar zu machen. Der störende Zwischenfall bekommt einen Arbeitstitel: „pourquoi Valéry s'est-il suicidé“,³⁵⁹ anschließend wird eine medizinisch-chemische Erklärung gefunden: Die Einnahme von Herztabletten in Verbindung mit Wodka haben sich für Valéry als tödlicher Cocktail erwiesen. Dass ihm das Herz dadurch nicht nur medizinisch, sondern auch metaphorisch in der Brust explodiert ist, es sich also um einen symbolischen Tod handelt, wird nicht akzeptiert: „Il est devenu fou. Il n'y a pas d'autre explication !“³⁶⁰ Dabei verweist die lyrische Codierung seines Computers auf den Symbolcharakter seines Todes, der einen erschüttert, wenn man ihn begriffen hat: „Sa mort nous bouleverse, car sa mort est un geste de vie.“³⁶¹ Valéry's Tod ist eine Botschaft an die Überlebenden

355 Ebd., S. 16 f. (2. „Le jardin“).

356 Ebd., S. 87 (14. „La vérité“).

357 Cf. ders.: *Littoral*, S. 103 (32. „Isolement“).

358 Ders.: *Ciels*, S. 59 (10. „Joyeux Noël“): „Tu n'as plus prise sur rien.“

359 Ebd., S. 33 (5. „Présentations“).

360 Ebd., S. 50 (8. „Polyphonie vivantes de vies humaines“).

361 Ebd., S. 52 (8. „Polyphonie vivante de vies humaines“).

und somit ein Selbstopfer, das eine transzendente Ebene besitzt, wie das von Ludivine in *Forêts* oder von Wilfrids Mutter in *Littoral*. Die symbolische Warnung, die sein gewaltsamer Tod beinhaltet, besteht darin, „que seule la violence de sa disparition saurait sonner à nos oreilles l’alarme pour nous faire comprendre que le monde est sur le point de chuter!“³⁶² Der Suizid als Ereignis symbolischer Gewalt ist eine Warnung vor der systemischen Gewalt, die wiederum symbolische Gewalt provoziert.

Interessant ist weiterhin, dass auch das System anfällig ist für die symbolische Dämonisierung des Gegners, mit der die eigene Gewalt, nämlich die repressiven Maßnahmen gegenüber den Mitgliedern der Gemeinschaft ebenso wie die geplante Liquidierung der Attentäter, eine mythisch begründete Legitimation erhält: „La menace d’attentat est réelle et elle est carrément démoniaque“.³⁶³ Außerdem müsse man verhindern, dass „ES“ passiere,³⁶⁴ wodurch die drohende Gewalt auf eine unpersönliche Übermacht projiziert wird, die an anderer Stelle als das im Namen Gottes zu bekämpfende Böse verklärt wird: „Dieu vous a voulu dans le combat contre les forces mauvaises.“³⁶⁵

Um den Irrweg der Zentrale zu verlassen, bleibt den isolierten Geheimdienstleuten nur der Ungehorsam als Protest: „La piste islamiste est un ordre qui incombe à toutes les cellules ! Nous n’avons pas le choix!“³⁶⁶ So lautet die von Vincent überbrachte Anweisung, die seine inzwischen anders denkende Gruppe jedoch nicht befolgen will: „La désobéissance au pouvoir est le seul savon efficace pour enlever les taches, à défaut d’ôter les odeurs.“³⁶⁷ Sich gegen die repressiven Strukturen erheben und den anonymen Befehlen nicht gehorchen, sondern im Sinne des guten Menschenverstandes den Anweisungen zuwiderhandeln: nur so kann man vermeiden, sich selbst mitschuldig zu machen. Vincent lässt sich von der Überzeugungs-

362 Mouawad: *Ciels*, S. 53 (8. „Polyphonie vivante de vies humaines“).

363 Ebd., S. 33 (5. „Présentations“).

364 Ebd., S. 33 (5. „Présentations“).

365 Ebd., S. 61 (10. „Joyeux Noël“).

366 Ebd., S. 89 (14. „La vérité“).

367 Ebd., S. 105 (18. „Désobéissance“).

kraft der Gruppe anstecken, ändert die vorgegebenen Reizwörter, nach denen die weltweiten Telefonate abgehört werden, und übernimmt die Verantwortung dafür. Allerdings kommt diese innere Rebellion der Gruppe zu spät: In dem Moment, als sie die Anschlagssziele aufdeckt, ist sie in ihrer Handlungsmacht gelähmt, da die Attentäter bereits die gesamte Technik lahmgelegt haben.

3.5 Ritualisierte Mimesis: Gedächtnis und Erinnerung in Ritual und Kunst

3.5.1 Bestattungsrituale und ihre Katharsis

Die als Initiationsreisen beschreibbaren ersten drei Teile der Tetralogie enden nicht mit der Anagnorisis der Gewalt, sondern komplementieren das Entsetzen, das auf das Begreifen des Geschehenen folgt, mit einer Arbeit am Abbau des *Absolutismus der Wirklichkeit*, die einer mythischen Denk- und Handlungsweise nahekommt. In allen drei Stücken wird die Folgegeneration mit der Gewalt der Vergangenheit konfrontiert. Die Initiationsreisen der jungen Generation haben daher die Form mimetischer Handlungen: Die Kinder gehen den Spuren der Eltern nach. Ihr Ziel ist es, ihre Eltern bzw. ihre gewaltsame Vergangenheit zu begraben, nicht jedoch im Sinne eines verdrängenden Vergessens, sondern indem sie ihren Frieden mit der Vergangenheit schließen und Erinnerungsarbeit leisten. In *Littoral* soll ein geeigneter Ort für die Bestattung des Vaters gefunden werden. In *Incendies* weigert sich die Mutter testamentarisch, rituell bestattet zu werden, solange ihre Kinder nicht die Wahrheit über die Vergangenheit ans Licht gebracht haben.

Der Erinnerungsprozess vollzieht sich über den mythischen Weg der performativen Verwandlung. Dies erscheint zunächst als innerer Widerspruch, den Hofmannsthal 1912 in einer Stellungnahme zum Libretto von *Ariadne auf Naxos* anschaulich beschrieben hat:

Verwandlung ist Leben des Lebens, ist das eigentliche Mysterium der schöpfenden Natur; Beharren ist Erstarren und Tod. Wer leben will, der muß über sich selbst hinwegkommen, muß sich verwandeln: er muß vergessen. Und dennoch ist ans Beharren, ans Nichtvergessen, an die Treue alle menschliche Würde

geknüpft. Dies ist einer von den abgründigen Widersprüchen, über denen das Dasein aufgebaut ist, wie der delphische Tempel über seinem bodenlosen Erdsplatt.³⁶⁸

In *Littoral* bilden Erinnerung und Verwandlung ein dynamisches Prinzip, das die innere und die äußere Handlung auf dialektische Art und Weise vorantreibt. Hier finden zahlreiche Metamorphosen statt: Tote werden plötzlich wieder lebendig, Räume gehen ineinander über; insbesondere der Leichnam des Vaters verwandelt sich in sein Alter Ego als junger Mann, mischt sich in die Diskussionen der Lebenden ein und beginnt sich auf einmal doch wie eine anständige Leiche zu zersetzen, ehe er am Schluss als ein integratives Vatersymbol transzendiert wird.

Das Land, in das Wilfrid den Leichnam seines Vaters bringt, ist ein vom Krieg versehrtes Land; die Familie, die ihn in Frankreich nicht bestatten will, ist schwer zerstritten. In beiden Fällen verbirgt sich das mimetische Begehren, das für die zwischenmenschlichen Konflikte verantwortlich ist, hinter der Konkurrenz um Friedhofsplätze. Wilfrid entscheidet sich nach langer Suche schließlich dafür, seinen Vater im Meer zu bestatten: „Je vais lui laver le corps, je vais lui nettoyer les vêtements et on l’offrira aux vagues. On ne va pas l’enterrer, on va l’emmerrer.“³⁶⁹ In Form eines Bestattungsrituals, nämlich eines Opfers an die Wellen, soll die Einheit mit dem Meer, das in *Littoral* ein Symbol der Masse ist, wiederhergestellt werden. Indem sich der tote Körper in der Unendlichkeit des Meeres auflöst, kommt die verlorene metaphysische Ebene wieder zum Vorschein und hält zudem eine kathartische Wirkung für die Überlebenden bereit. Die weibliche Konnotation des Meeres – *la mer* ist im Französischen ein phonetisches Homonym zu *la mère* – ruft das Bild des Mutterschoßes hervor, der ein Gegengewicht des Lebens zum gewalt- und kriegsversehrten väterlichen Todes-Land darstellt.

Das Bestattungsritual, das die Gruppe um Wilfrid vollzieht, besteht aus einer mehrteiligen Reinigungs- und Opferzeremonie. Als

368 Hugo von Hofmannsthal über *Ariadne auf Naxos*, zit. nach Albert Gier: *Das Libretto – Theorie und Geschichte einer musikaliterarischen Gattung*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1998, S. 304.

369 Mouawad: *Littoral*, S. 123 (38. „Littoral“).

die jungen Menschen an der Küste ankommen, waschen sie zunächst den Leichnam, um seine Unreinheit zu beseitigen. Es handelt sich wie im Falle des Menstruationsblutes um eine physische Unreinheit – die mehrere Tage alte Leiche ist am Verwesen und stinkt –, die jedoch symbolisch interpretiert wird: Wer sie berührt, infiziert sich mit dem Tod. Wie in 3.4.2 beschrieben, hat der Leichnam nämlich auch die Funktion eines Sündenbockes für das jeweilige Kollektiv. Er wird im Verlauf des Dramas als Opfer präpariert, so dass er zum Schluss transzidiert werden kann: zum Gemeinschaftsstifter und Restaurator des Verhältnisses zwischen den Generationen. In der Bestattungszeremonie wird der Tote zu einer symbolischen Vaterfigur, zu einem Stellvertreter für alle vaterlosen jungen Menschen, die seinen Leichenzug darstellen: „tu reconnais en lui le père disparu, le père assassiné, le père ensanglanté“.³⁷⁰ Als erstes verwandelt sich der Leichnam in Joséphines Vater und wechselt mit ihr die letzten Worte, die Vater und Tochter im realen Leben verwehrt wurden, da Joséphine beim gewaltsamen Tod ihrer Eltern nicht zugegen war.³⁷¹ Anschließend wird die Waschung des Leichnams als eine rituelle und symbolische Handlung durchgeführt. Jeder aus der Gruppe wäscht den Körper nacheinander als den Leichnam seines eigenen Vaters: „J’ai lavé le corps de mon père. Tenez, lavez le vôtre à présent.“³⁷² Die Stellvertreterfunktion, die das Opfer in archaischen Gesellschaften einnimmt, bekommt hier eine neue, sich ihrer Künstlichkeit bewusste und dennoch performative Bedeutung. Das Waschritual hat die Form der *imitatio*, es ist mimetisches Handeln mit transzidiertem Begehren. Zudem verbindet sich die Liturgie mit den Rezitativen des Vaters, mit ritueller Poesie. Eigentümlich daran ist, dass der Bestattete selbst singt, was bereits auf die Göttlichkeit verweist, die er durch seine rituelle Transformation erhält. Inhaltlich geht es in den Gesängen um die existentielle Angst vor dem Tod sowie um die Verarbeitung der Gewalt, die die Gruppe erlebt hat. Der durchdringende Opferschrei des Vaters, der erschallt,

370 Ebd., S. 107 (33. „Putréfaction“).

371 Ebd., S. 129 f. (40. „Récitatif I“).

372 Ebd., S. 135 (43. „Récitatif III“).

als er dem Meer ausgeliefert wird, bringt die Gewalt und Immanenz des Todes noch einmal ganz nah an die Gruppe um Wilfrid sowie an die Zuschauer heran:

Je ne veux pas aller à la dérive !
 Mon corps déchiqueté par les vagues.
 Wilfrid !!
 Ne me jetez pas loin de tout !
 Ne m'abandonnez pas au gré des flots !
 Ne me jetez pas à la mer sans attache !
 Je ne veux pas être entraîné comme le veulent les vagues.
 Un chien galeux [...]
 Je ne veux pas.
 Arrêtez !!!³⁷³

Der Leichnam wird mit Säcken beschwert, in denen die von Joséphine gesammelten Namen enthalten sind. Auf dem Buchcover der hier zitierten Babel-Taschenbuchausgabe ist die Szene symbolisch verkürzt abgebildet: Der Kopf des Sohnes schwebt über dem Leichnam des Vaters, in dessen Körper ebenso wie in dem Wasser, das ihn umgibt, die Namen der Gewaltopfer schwimmen, die Joséphine aufgeschrieben hat. Aus der Brust des Vaters richtet sich ein phallicher Strahl nach oben ins Gehirn des Sohnes – das Zentrum der Erinnerung. Auf den verzweifelten Opferschrei folgt das Loslassen, das die symbolische Transzendierung des Opfers einleitet:

Pourtant je suis en proie à un grand trouble.
 Je vais aller rejoindre le grand calme des profondeurs.
 J'aurai comme compagnon de jeu les noms de mon pays.
 Là, parmi les poissons, je serai le gardeur de troupeaux.³⁷⁴

Als symbolischer Herdenführer ist der Vater zum heiligen Beschützer aller anderen Opfer geworden, die stellvertretend mit ihm bestattet wurden. Der Tod ist durch dieses gemeinschaftliche Ritual wieder ein soziales Phänomen geworden, das eine Gemeinschaft öffentlich zelebriert. Die Bestattungszereemonie betont und besiegelt die überindividuelle Solidarität des Lebens: Die Mitglieder der Gemeinschaft, die sich „co – pains“ nennen,³⁷⁵ haben nicht nur das

373 Mouawad: *Littoral*, S. 141 (46. „Habillage“).

374 Ebd., S. 143 (47. „Le gardeur de troupeaux“).

375 Ebd., S. 100 (31. „Massi“).

Brot miteinander geteilt, sondern haben sich auch mit einem gemeinsamen Übervater auseinandergesetzt. Durch ihr Ritual der Erinnerung sind sie auch dem von Cassirer beschriebenen mythischen Menschen nahegekommen, der durch die Beachtung der magischen Riten den Tod durch die Einheit des Lebens ertragbar machen will: „Dem Tod setzte [der Mensch] sein Vertrauen in die Solidarität, die ungebrochene, unzerstörbare Einheit des Lebens entgegen.“³⁷⁶

3.5.2 Das Schweigen brechen: Wege der Verständigung mit dem Anderen und die zentrale Funktion des mythischen Erzählens

In der Tetralogie gibt es jedoch auch Fälle von unvollständigen Bestattungen, denen zu ihrer Funktion als erfolgreichem, das heißt kathartischem Ritual ein wesentliches Element fehlt. So wird Nawals Großmutter Nazira zwar begraben, doch bleibt ihr Grabstein so lange unbeschrieben und damit für die Überlebenden als Erinnerungsmal unvollständig, bis ihre Enkeltochter Nawal ihr Versprechen erfüllt, lesen und schreiben zu lernen. Die Analphabeten des Dorfes haben zwar die traditionellen Beerdigungsriten ausgeführt, doch bleiben sie leere Gesten, die keine Solidarität unter den in Streit und Gewalt verwickelten Überlebenden herbeiführen können:

Ils m'enterreront dans deux jours. Ils me mettront en terre, le visage tourné vers le ciel, sur mon corps ils lanceront chacun un seau d'eau mais ils ne marqueront rien sur la pierre car aucun d'entre eux ne sait écrire. Toi, Nawal, quand tu sauras, reviens et grave mon nom sur la pierre : « Nazira ».³⁷⁷

Nawal befolgt den Ratschlag ihrer Großmutter und entwindet sich der Tradition des Zorns, der in ihrer Sippe herrscht, indem sie lesen, schreiben, rechnen, reden und denken lernt. Ein paar Jahre nach ihrem Fortgang aus dem Dorf kehrt sie zurück und meißelt den Namen ihrer Großmutter auf den leeren Grabstein. Das Dorf hält für sie jedoch keine Zukunft bereit. Die Menge der Dorfbewohner

³⁷⁶ Cassirer: *Versuch über den Menschen*, S. 136 f.

³⁷⁷ Mouawad: *Incendies*, S. 41 f. (9. „Lire, écrire, compter, parler“).

hat nur spöttisches Lachen für Nawal übrig, als sie erklärt, dass sie zurückgekommen ist, um den Namen ihrer Großmutter zu verewigen.³⁷⁸ Die Ignoranz, die ihr hier begegnet, versucht sie im Laufe ihres Lebens zu bekämpfen: Als Journalistin schreibt sie gegen die Gewalt des Bürgerkrieges an; und auch noch viele Jahre später, nachdem sie selbst Schlimmstes erlebt hat, trägt sie im Gericht ein eindringliches Plädoyer gegen die Rache vor.

Trotzdem bricht Nawal schließlich unter dem Schock zusammen, den die Erkenntnis des Ausmaßes des *Absolutismus der Wirklichkeit* für sie bereithält: Ihr Folterer ist zugleich ihr eigener Sohn und der Vater ihrer Kinder. Von nun an schweigt sie, da sie keine andere Möglichkeit sieht, die Last der Vergangenheit alleine zu bewältigen. Es fällt ihren Zwillingkindern zu, nach ihrem Tod die Wahrheit selbst zu entdecken und die Erinnerung an sie weiterzutragen. Folgerichtig verweigert sie sich in ihrem Testament eine richtige Beerdigung mit den üblichen Versöhnungsriten, solange ihre Kinder ihren letzten Wunsch, dem Vater und dem Bruder einen Brief auszuhändigen und auf diese Weise das Schweigen zu brechen, nicht erfüllt haben:

Enterrez-moi toute nue
 Enterrez-moi sans cercueil
 Sans habit, sans écorce
 Sans prière
 Et le visage tourné vers le sol. [...]
 En guise d'adieu,
 Vous lancerez sur moi
 Chacun
 Un seau d'eau fraîche.
 Puis vous jetterez la terre et scellerez ma tombe. [...]
 Aucune pierre ne sera posée sur ma tombe
 Et mon nom gravé nulle part.
 Pas d'épithaphe pour ceux qui ne tiennent pas leurs promesses.
 Et une promesse ne fut pas tenue.
 Pas d'épithaphe pour ceux qui gardent le silence.
 Et le silence fut gardé.³⁷⁹

378 Mouawad: *Incendies*, S. 49 (12. „Le nom sur la pierre“).

379 Ebd., S. 17 f. (2. „Dernières volontés“).

Die Bewältigung der Gewalterfahrung, so zeigen uns die Geschichten der Tetralogie, gelingt durch performative Rituale, die aufs engste mit dem (Aus-)Sprechen verbunden sind. Die Magie der Sprache besteht nämlich in der Anerkennung der Wirklichkeit, die nur dann verarbeitet werden kann, wenn sie zuvor als (nach)erlebte Wahrheit der Erinnerung eingeschrieben worden ist.

In *Littoral* sammelt eine junge Frau, die im Bürgerkrieg zur Waise geworden ist, die Namen aller Verstorbenen und Lebenden ihrer Region, damit sie in der Gewalt des Krieges nicht namenlos verschwinden. Denn hinter jedem Namen verbirgt sich ein ganzes Leben, eine Geschichte. Der Dorfweise versieht Joséphine daher mit dem für sie geheimnisvoll klingenden Namen Antigone und beschreibt ihr Tun als Bewahrung eines Gedächtnisses.³⁸⁰ Der mythologischen Antigone ähnelt sie darin, dass sie wie diese in einer krisengeschüttelten Zeit der Bürgerkriegsgewalt das Andenken an alle Mitmenschen unabhängig von ihrer politischen Einstellung bewahren will, so wie Antigone auch den Leichnam des geächteten Bruders bestattet. Die Erinnerungsarbeit, die sich hinter der Metapher des Namentragens verbirgt, ist jedoch, wie die Anspielung auf die starke Frauenfigur der Antigone, die für ihren Einsatz den Tod auf sich nimmt, bereits nahelegt, ein beschwerliches Unterfangen. Die dicken Telefonbücher und die Papierstapel, auf die Joséphine die ihr vorgetragenen Namen notiert, sind eine Bürde, die sie freiwillig mit sich schleppt,³⁸¹ so wie Wilfrid den schweren Leichnam seines Vaters trägt: „Où les [les noms] cacher, à qui les confier pour qu'ils ne soient pas dépouillés, brûlés, jetés ! Je ne peux pas les garder indéfiniment avec moi, c'est lourd, si lourd !“³⁸² Dank ihres Gewichts helfen sie später dabei, den Leichnam von Wilfrids Vater im Meer zu versenken, wo sie an einen angemessenen, nämlich durch das Bestattungsritual geheiligten Ort gelangt sind (cf. 3.5.1).

380 Ders.: *Littoral*, S. 118 (37. „Insomnie“).

381 Ebd., S. 118 (37. „Insomnie“): „J'ai tellement appris de noms par cœur, je ne suis plus capable de m'endormir sans en réciter quelques-uns quand je me couche, berceuse pour les élopés, car le malheur est grand pour celui qui avance sans personne pour l'appeler.“

382 Ebd., S. 119 (37. „Insomnie“).

Auch wenn die Erinnerungsarbeit, die die Protagonisten der ersten drei Teile der Tetralogie leisten, ihnen viel Kraft abverlangt, so ist es auf Dauer ungleich schmerzlicher, die Vergangenheit zu verdrängen, was sich am Beispiel von Sawda zeigt. Nawals Freundin leidet am meisten darunter, dass ihre Eltern über das Geschehene nicht sprechen, ja die Gewalt, die ihnen angetan wurde, sogar verleugnen.³⁸³ Manchmal freilich ist der Schmerz so groß, dass einem das Aussprechen unmöglich erscheint. Doch Nawal wählt im Gefängnis, wo sie grausam gefoltert wird, einen anderen, nämlich symbolischen Weg, um der Gewalt entgegenzutreten: Sie singt während der Folter und auch, als sie alleine in ihrer Zelle ausharren und auf die nächste Misshandlung warten muss. Mit ihrem Gesang schreibt sie sich in das Gedächtnis des Gefängnisses ein, so dass sich Jahrzehnte später ein Wärter an sie erinnert und ihrer Tochter Jeanne weiterhelfen kann. Die Rolle der Kunst als symbolische Form hat in der Tetralogie einen besonderen Stellenwert, der sich auch auf die Erinnerungsarbeit erstreckt. So gelingt auch in *Littoral* und *Forêts* die Kommunikation über das Medium der Kunst: Simone berührt mit ihrem Klagegesang einen Jungen im Nachbardorf emotional so sehr, dass er sie intuitiv versteht und seinerseits die Trommel schlägt, um ihr zu vermitteln, dass er mit ihr fühlt: „Je chanterai tout le temps et l'autre là-bas répondra. Nos musiques comme repères, nous nous retrouverons.“³⁸⁴ In *Forêts* kommunizieren der traumatisierte Edmond und seine Nichte Ludivine über die Gedichte, die Edmond verfasst und in denen eine Wahrheit zum Vorschein kommt, die ihnen ihr gemeinsames Schicksal als Sprösslinge der Familie Keller verrät: „Je ne t'abandonnerai jamais“, so lautet die letzte Verszeile eines Gedichts, die im gleichen Wortlaut auf Ludivines Rücken tätowiert ist.³⁸⁵

Das Ziel von Mouawads Protagonisten besteht darin, Aufklärungsarbeit zu leisten, um die Gewaltspiralen, in denen sich ihre

383 Mouawad: *Incendies*, S. 52 (13. „Sawda“): „Mes parents ne me disent rien. Ils ne me racontent rien. [...] Ils me disent: «Oublie. [...] N'y pense plus. [...] Tout cela n'est pas vrai. Tu as rêvé, Sawda, tu as rêvé.» [...] Comment aimer ici ?“

384 Ders.: *Littoral*, S. 89 (26. „Décomposition“).

385 Ders.: *Forêts*, S. 107 (17. „Je ne t'abandonnerai jamais“).

Mitmenschen gefangen haben, zu durchbrechen. So wie die alte Großmutter Nazira an ihre Enkelin appelliert, Bildung zu erwerben, um die Prozesse der Gewalt zu durchschauen und gegen sie ankämpfen zu können, wollen auch die Protagonisten von *Littoral* eine gewaltfreie Sprache finden, die aber dank ihrer Symbolik einschlägt wie eine Bombe, um ihre Erinnerungsarbeit auch ihren Mitmenschen zuteilwerden zu lassen:

Hurler des phrases plein les vallées, poser des bombes ! [...] La bombe que je veux poser [...] ne peut exploser que dans un seul lieu. Dans la tête des gens. [...] On va raconter des histoires. Tout ce qu'ils veulent nous faire oublier, on va l'inventer, le raconter !³⁸⁶

Das Projekt, jeden der Gruppe seine eigene Geschichte auf einem öffentlichen Platz erzählen zu lassen, verweist natürlich auf die Theatersituation und hält somit eine Meta-Ebene bereit (cf. 3.5.3). Außerdem ist es ein Unterfangen, dem der Kern des Mythischen inneohnt, Geschichten (weiter) zu erzählen, um sich vom *Absolutismus der Wirklichkeit* und seiner Gewalt freizumachen. Als Jeanne einen alten Mann aus dem Heimatdorf ihrer Mutter nach Nawal fragt, erzählt er ihr, dass diese längst zur Legende geworden ist. „Que dit la légende ?“ – „Elle dit qu'une nuit on a séparé Nawal et Wahab.“ – „Qui est Wahab ?“ – „Une légende !“³⁸⁷ Die gewaltsame Trennung von zwei Liebenden macht die mythische Qualität dieser Legende aus, mit deren verschwommener Verklärung ins Mysteriöse sich die Zwillingskinder allerdings nicht zufriedengeben. Für sie hat die Legende erst dann einen Sinn, wenn sie sich aktiv an ihrer Erzählung beteiligen können. Ihre Mutter hat ihnen die Wahl gegeben, den mythischen Beginn der Geschichte selbst zu setzen – entweder im Hass und in der Gewalt oder in der Liebe und im Vertrauen:

Il faut casser le fil,
Jeanne, Simon,
Où commence votre histoire ?
À votre naissance ?

386 Ders.: *Littoral*, S. 84 (25. „La croisée des chemins“).

387 Ders.: *Incendies*, S. 78 (22. „Abdessamad“).

Alors elle commence dans l'horreur.
 À la naissance de votre père ?
 Alors c'est une grande histoire d'amour.³⁸⁸

Nachdem die Zwillingsskinder durch viele Gespräche und Nachforschungen die Legende von Nawal zu Ende schreiben konnten, haben sie das Schweigen ihrer Mutter durchbrochen und die schmerzliche Erkenntnis ihrer gewaltsamen Vergangenheit in die symbolische Sphäre der gemeinsamen Erinnerung überführt.

3.5.3 Fiktionsironie und Meta-Ebene: zur Rolle der (Theater-)Kunst in der Tetralogie

Cassirer nennt die Kunst, deren Ziel die Erkenntnis einer Wahrheit ist, eine symbolische Form der Weltaneignung: „Die Kunst ist tatsächlich Symbolik, doch die Symbolik der Kunst muß man als Immanenz, nicht als Transzendenz verstehen.“³⁸⁹ Das Besondere an ihr ist, dass sie Mimesis und Symbolik in sich vereint und außerdem immanent auf den Betrachter wirkt. So versuchen Mouawads Protagonisten, mit einer aktiven symbolischen Arbeit auf Gewalterfahrungen zu reagieren. Die Gruppe in *Littoral* will z. B. ihre Erlebnisse in einem Theaterprojekt verarbeiten. In allen Texten der Tetralogie gibt es daher auch eine Meta-Ebene, in der die Rolle der Kunst – insbesondere des Theaters als Ort der mimetischen, nämlich Handlungen nachahmenden Darstellung – reflektiert wird.

In *Littoral* treibt Mouawad ein Verwirrspiel um die Ebenen, in welche die Theaterhandlung einzuordnen ist. Drei Ebenen mit verschiedenen Wirklichkeitsgraden lassen sich ausmachen, die sich überlagern, gegenseitig in Frage stellen und viel Raum für Fiktions-

388 Mouawad: *Incendies*, S. 131 (38. „Lettre aux jumeaux“). In *Littoral* deutet sich das gleiche Potential des Mythos an, den Beginn einer Geschichte selbst zu bestimmen, indem man sie im selbstgewählten Sinne weiterlebt und weitererzählt: Ders.: *Littoral*, S. 67 (18. „L'aveugle qui lit en pleine nuit“): „Par où commencer...“ – „C'est là toute la question.“ Und auch der Geschichte von Wilfrids Eltern wird eine mythische Qualität zugestanden, die sie von ihrer zeitlichen und individuellen Konkretisierung löst und auf eine symbolische Ebene hebt: Ebd., S. 68 (18. „L'aveugle qui lit en pleine nuit“): „Un homme et une femme... il y a si longtemps...“

389 Cassirer: *Versuch über den Menschen*, S. 242.

ironie bereithalten. Die Ebene des persönlichen Erlebens von Wilfrid, dessen Geschichte ab einem zentralen Wendepunkt in seinem jungen Leben, nämlich dem Tod des Vaters, die Binnenhandlung ausmacht, wird durch zwei weitere Ebenen gerahmt: Zunächst ist da die Instanz des stummen Richters, an den sich Wilfrid vor allem in der ersten Hälfte des Stückes wendet, demgegenüber er seinen Leichenraub rechtfertigt und sein Gefühl einer metaphysischen Leere beklagt. „C'est en désespoir de cause, monsieur le juge, que j'ai couru jusqu'ici pour venir vous voir“, lautet der erste Satz des Theaterstückes. Der Richter, der selbst nie zu Wort kommt, scheint die Funktion einer Personifizierung von Wilfrids Gewissen zu haben: Ein „je“ beichtet dem „juge“, der in seiner stummen Anwesenheit mit dem Publikum gleichgesetzt werden könnte, von seinen intimsten Ängsten, so dass man hier von einer Ebene der Reflexion und der Wertung sprechen könnte, die den Selbstgesprächen Wilfrids einen im Bachtin'schen Sinne dialogischen Charakter verleihen.

Die andere Rahmung besteht aus einer Filmcrew, die wie eine *Fata Morgana* auftaucht und Wilfrid auf seiner Reise begleitet. Wilfrids Geschichte wird auf diese Weise in ein Filmprojekt verwandelt und bewusst fikionalisiert. Bei der dritten Ebene handelt es sich somit um die der Fiktion und der Kunst. Wilfrid ist durch das Filmteam, das ihn immer wieder umschwirrt, in seinem Wirklichkeitsempfinden jedoch stark verunsichert: „Je ne sais pas d'où me vient cette manie d'avoir toujours l'impression que je suis en train de jouer dans un film.“ Die Antwort des Regisseurs lautet: „Wilfrid, je n'existe pas, mais est-ce que tu sais de façon certaine si tu existes toi-même ? Marche, Wilfrid, et songe à celui que tu es en train de devenir !“³⁹⁰ Dies führt dazu, dass auch der Zuschauer in seiner Wahrnehmung hin- und hergerissen ist zwischen einem Eintauchen in die Geschichte und einer reflektierenden Distanz. Wilfrids selbstreflexive Aussage etwa, ein Schauspieler zu sein, der einen jungen Mann auf der Suche nach einem Grab für seinen Vater spielt, kann das Publikum einerseits als metatheatralen Kommentar einordnen und andererseits im Zuge seiner Identifikation mit der Gefühlswelt des Protagonisten als

390 Mouawad: *Littoral*, S. 16 (2. „Tournage“).

das Ergebnis von dessen psychisch fragilem Zustand lesen, der sich hier in einer traumähnlichen Entrückung manifestiert.³⁹¹ Der Film ist außerdem eine Metapher für eine zentrale Funktion der Kunst in Mouawads Dramen, nämlich für die Erinnerung: „Comment arrêter une caméra qui sans cesse fait défiler une pellicule infinie, comment arrêter le souvenir, comment continuer sans continuer le film ?“³⁹²

Die Vermischung dieser drei Ebenen führt zu einem postdramatischen Verschwimmen der Grenzen zwischen Fiktion und Wirklichkeit, was durch die raumzeitlichen Überlagerungen noch verstärkt wird. Als Wilfrids toter Vater plötzlich quicklebendig in seinem Zimmer erscheint, zweifelt Wilfrid zunächst an seinem Verstand, ehe er die jenseitige Hilfe, die ihm sein Vater bei seiner Auseinandersetzung mit der Familiengeschichte anbietet, akzeptiert:

Je ne sais plus ce qui se passe, je ne sais même plus si je rêve,
je ne sais même plus si je dors, je ne sais même plus si je suis
encore vivant. Je ne sais même plus qui est mort ! Qui est mort
entre toi et moi, qui ?³⁹³

Wilfrid öffnet nacheinander die Briefe seines Vaters, in denen dieser seine Erinnerungen und Erlebnisse mit dem Sohn teilen wollte, die er jedoch nie abgeschickt hat und die nun in Form von Rückblenden dargestellt werden. Auf der Theaterbühne ist es möglich, dass ein Verstorbener an der Aufarbeitung der Vergangenheit mitwirkt. Die Überblendung der Gegenwart Wilfrids mit der Vergangenheit seiner Eltern ist ein postdramatischer Kniff, den Mouawad auch in *Incendies* und *Forêts* anwendet, um den komplexen Einfühlungs- und Verstehensprozess des Sohnes widerzugeben. Auch die räumliche Simultaneität in der siebten und achten Szene ist ein postdramatisches Stilmittel, das Wilfrids instabile Gefühlslage und Identität zum Ausdruck bringt. In der einleitenden Regieanweisung zur siebten Szene wird er in drei Räumen gleichzeitig verortet: „Wilfrid est dans deux

391 Mouawad: *Littoral*, S. 47 f. (10. „Apparition“): „Je suis un acteur célèbre et je suis en train de jouer dans un film qui raconte l’histoire d’un jeune homme qui ne sait plus où enterrer son père !“

392 Ebd., S. 21 (4. „Aube“).

393 Ebd., S. 49 (10. „Apparition“).

bureaux et un magasin à la fois“. Die Erledigungen, die er nach dem Tod des Vaters machen, die Entscheidungen, die er treffen muss, stürzen gleichzeitig in Form der ineinander verwobenen Fragen dreier Angestellter auf ihn ein. In der achten Szene stattet ihm die Familie zu Hause einen Trauerbesuch ab. Wilfrids Wohnung verwandelt sich jedoch am Ende der Szene in den Raum des Leichenschauhhauses, was eine komische Diskussion der streitenden Onkel und Tanten herbeiführt, die zwar ins Lächerliche gezogen wird, jedoch zugleich Ausdruck einer tiefer verwurzelten metaphysischen Verwirrung ist.

Die Figur des Chevalier Guiromelan dient ebenfalls dem Zweck, die Fiktion zu durchbrechen. Der Ritter entstammt der Artussage und stellt in Mouawads Text die Personifikation eines imaginären Schutzengels dar, der mit vielen *coups de théâtre* aufwartet, die ihn in die Nähe der *commedia dell'arte* rücken. Seine *lazzi* bestehen hauptsächlich in der Verteilung tödlicher Schläge, die der Wut Wilfrids Genugtuung verleihen, jedoch stets folgenlos bleiben, da die Figuren sich kurz darauf wie Marionetten wieder erheben. Fiktionsironische Momente entstehen auch in Verbindung mit der Filmcrew, die mehrfach die Illusion der Geschichte zerstört: Als Joséphine Wilfrid küssen will, diskutiert dieser mit dem Kameramann, der diesen innigen Moment stört, sich jedoch nicht vertreiben lässt.³⁹⁴ Ein anderer intimer Moment, an dem Wilfrid lieber alleine sein will, ist die Wäsche des Leichnams. Doch natürlich lässt sich der Kameramann eine derart ergreifende Szene nicht entgehen.³⁹⁵

In den Theatertexten Mouawads übertrifft die Kunst die Wirklichkeit durch ihre Fähigkeit, sie mimetisch abzubilden und zugleich kreativ zu gestalten. Durch die Verschmelzung verschiedener Zeiten und Räume gelingt es ihr, tatsächlich eine Art *Integraler Realität* herzustellen, die aber zugleich einen Symbolcharakter hat und Momente mythischer Prägnanz erzeugt. Wenn die drei verschiedenen Personifikationen des Vaters in *Littoral* gleichzeitig den Namen ihrer Frau rufen,³⁹⁶ so wird hier durch eine postdramatische Simultaneität in

394 Ebd., S. 131 f. (41. „Dédoublement et baiser“).

395 Ebd., S. 125 (39. „Déshabillage“).

396 Ebd., S. 61 (16. „Douleur et accouchement“): „Jeanne!“

die mythische Zeit überleitet, um den besonderen Moment zu vergegenwärtigen, an dem die junge Frau sich für ihren ungeborenen Sohn Wilfrid opfert. Der Geist des Vaters, der als sehr körperliche Erscheinung seinen Sohn aus verschiedenen Schichten der Vergangenheit heraus besucht, stiftet Wilfrid im Unterschied zu Hamlet jedoch gerade nicht zur Rache an, sondern ist wie der Ritter Guromelan eine in ihrer **Fiktionsironie** vorwiegend komische Rolle. Wenn es sein bereits mehrere Tage alter Leichnam für an der Zeit hält, nun zu verwesen, so schmiert sich der Schauspieler eine grüne Paste ins Gesicht, um kurz darauf lautstark zu protestieren, als Wilfrid sein Aftershave über ihn träufelt, um dem Gestank entgegenzuwirken. Als sich die Leiche beklagt, dass ihr das Gesicht brennt, reagiert Wilfrid mit slapstickhafter Unverschämtheit, wie man sie keinem Toten, sondern eher einem aus seiner Rolle fallenden Schauspieler entgegenbringt: „Fais le mort, je te dis, le soleil se couche, alors dors et ferme ta gueule!“³⁹⁷

Die Fiktionsironie bezieht sich an anderer Stelle auf die Aufführungssituation und somit den Raum des Theaters selbst, der mit dem Raum der Geschichte verschmilzt:

Il y a deux nuits, j'ai [...] fait un rêve grotesque. J'étais avec quelques personnes dans un lieu étrange ; une de ces personnes traînait avec elle un cadavre, mais un cadavre qui parlait, un cadavre qui faisait le mort... nous étions dans un lieu clos, un lieu vaste... confiné au pied d'un grand mur, et dans le noir il y avait du monde, du monde assis, qui nous regardait.³⁹⁸

Die 29. Szene schließlich trägt die Theatersituation bereits in ihrer Überschrift: „Répétition“ (‘Theaterprobe’). Simone formuliert darin ihr Projekt: „aller sur les grandes places et raconter aux gens nos histoires“.³⁹⁹ Sie hält es für angebracht, dass sie schon einmal üben, ihre Erinnerungen in der Erzählung mit anderen Menschen zu teilen. Als sie im Wald auf eine Lichtung kommen, soll Amé den anderen von seiner Vergangenheit erzählen. Amé wehrt sich jedoch

397 Mouawad: *Littoral*, S. 88 (26. „Décomposition“).

398 Ebd., S. 90 f. (27. „Sabbé“).

399 Ebd., S. 95 (29. „Répétition“).

erst, weil er nicht einsieht, dass seine gewaltsame Geschichte einen Unterhaltungswert besitzt:⁴⁰⁰

SIMONE : Imagine que nous sommes devant du monde.
 AMÉ : Il n'y a personne.
 SABBÉ : Imagine.
 AMÉ : Quoi ça, imagine.
 WILFRID : Oui : imagine, imagine, ce n'est pas compliqué !
 Prends moi : je regarde le cadavre de mon père et
 j'imagine qu'il parle.⁴⁰¹

Hier offenbart sich einmal mehr das Potential der (Theater-)Kunst, die von der Imagination genährt Geschichten einen Symbolcharakter verleiht und sie wie einen Mythos wieder und wieder einem großen Publikum erzählt. Dies wird mit dem metaliterarischen Mittel der *mise en abyme* auf den Punkt gebracht, die Simone kurz vor Ende des Stücks formuliert und die sich mit der ebenfalls metatheatral gebrochenen Erzählsituation in *Le Visage d'Orphée* von Olivier Py vergleichen lässt (cf. 4.5.3):

On a notre histoire ! Un homme cherche un lieu pour enterrer le corps de son père. À travers cette histoire, chacun racontera la sienne ! Nous raconterons en redisant et en refaisant ce que nous avons dit et ce que nous avons fait. Sur les places publiques nous irons et nous raconterons notre histoire.⁴⁰²

Auch der Theatertext von *Incendies* führt im Gegensatz zu seiner filmischen Adaption eine Meta-Ebene ein.⁴⁰³ Die elfte Szene etwa spielt auf einer Theaterbühne. Jeanne besucht hier den Krankenpfleger Antoine – den es im Film nicht gibt –, der im Theater für die Soundanlage zuständig ist und im Krankenhaus Aufnahmen von Nawals Schweigen macht, in der Hoffnung, dass sie in seiner Abwesenheit zu reden beginnt. In der 14. Szene lauschen die Zwillinge

400 Ebd., S. 98 (29. „Répétition“).

401 Ebd., S. 96 (29. „Répétition“).

402 Ebd., S. 120 (37. „Insomnie“).

403 Die Ästhetik des Films unterscheidet sich deutlich von der des Theatertextes, da sie keine postdramatischen Elemente aufweist und somit auch durch keine raumzeitlichen Überlagerungen den fiktionalen Status der Wirklichkeit bricht, sondern klassisch mit Rückblenden arbeitet, die sich in die nie durchbrochene Illusion der Erzählung fügen (cf. 3.3.2).

dem Schweigen, das auf den Kassetten festgehalten ist. Hier wird eine Episode aus der Vergangenheit zwischengeschaltet, in der Nawal Sawda das arabische Alphabet und im übertragenen Sinne das Sprechen beibringt.⁴⁰⁴ Die Szene erinnert an das Kadmos-Geschenk aus *Le Soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face*, da das Alphabet Sawda zum Instrument und zur Waffe werden soll: „Il y a vingt-neuf sons. Vingt-neuf lettres. Ce sont tes munitions. Tes cartouches.“⁴⁰⁵ (Cf. 3.5.2.) Durch die Überlagerung dieser beiden Episoden bildet sich ein metaliterarischer Kommentar zur Funktion der Kommunikation heraus, die im ersten Schritt aus Zuhören und Verstehen, im zweiten aus Sprechen besteht. Jeannes Bruder hat jedoch an dieser Stelle den Symbolcharakter des auf Band aufgenommenen mütterlichen Schweigens noch nicht erkannt und regt sich daher über seine Schwester auf,⁴⁰⁶ die bereits auf dem richtigen Weg ist: „Il y a quelque chose dans le silence de ma mère que je veux comprendre“.⁴⁰⁷

Auch der Hinweis auf die fahrende Theatergruppe, die Nawal in ihrer Jugend mit Wahab besuchte, hat in Bezug auf das Textganze eine metatheatrale Funktion: Während der Aufführung konnte das junge Paar einige Augenblicke des gemeinsamen Glücks genießen. Sie haben zusammen gelacht und zur Erinnerung eine Clownsnase erstanden, die Nawal nach der Geburt ihrem Sohn Nihad mit auf den Weg gibt. Das vom Krieg gezeichnete Waisenkind pervertiert die Symbolik der Clownsnase jedoch: Seine Foto-Kunst hat keine tiefere Ebene, sondern besteht in der Verherrlichung des gewaltsamen Todes. Im Gerichtsprozess, in dem Nawal gegen Abou Tarek aussagt, setzt dieser sich die Clownsnase auf und verkündet: „Le spectacle, moi, c’est ma dignité.“⁴⁰⁸ Die Gewalt hat ihm jede Würde genommen, so dass das einst liebevoll gemeinte Clownsassesoire in seinem Gesicht zur Groteske erstarrt. Trotzdem ist es als Symbol wirksam: Nawal erkennt in diesem Moment in dem Folterer ihren Sohn.

404 Mouawad: *Incendies*, S. 54 (14. „Frère et sœur“).

405 Ebd., S. 57 (15. „Alphabet“).

406 Ebd., S. 54 (14. „Frère et sœur“): „Tu écoutes du silence !...“

407 Ebd., S. 55 (14. „Frère et sœur“).

408 Ebd., S. 125 (35. „La voix des siècles anciens“).

Auch in *Ciels* hat die Kunst einen ambivalenten Status. Die Meta-Ebene wird bereits mit der Präsentation des Theaterraums evoziert: Mouawad spricht im Vorwort davon, in der Inszenierung einen „contexte scénographique qui **intègre** les spectateurs dans le corps même de la représentation“⁴⁰⁹ zu entwerfen. Die Zuschauer sitzen auf Drehhockern im Zentrum, während sich das Theatergeschehen um sie herum ereignet. Der Zuschauerraum ist durch keine (imaginäre) Grenze vom Spielraum getrennt; statt eines Frontalbezuges, in dem Fiktion und Lebenswirklichkeit scharf voneinander abgegrenzt sind, erleben die Zuschauer tatsächlich eine Form der *Integralen Wirklichkeit*: Aus dem Aufführungsort des Theaters wird eine hyperreale Miniaturwelt. Das Publikum ist selbst in das Geschehen involviert, indem es den Skulpturengarten verkörpert und zum stummen Zeugen der Dialoge und monologischen Geständnisse der Figuren wird.⁴¹⁰ Die Meta-Ebene eröffnet sich zudem dadurch, dass sich das Zentrum des Theaterraums durch die von den Zuschauern repräsentierten Skulpturen stellvertretend in ein Museum verwandelt und somit selbst zur Zielscheibe des in der Handlung dramatisierten terroristischen Anschlags wird. Das Publikum ist als stummes Kollektiv zugleich Zeuge und potentielles Opfer.

Wie Charlotte Farcet im Nachwort zu *Ciels* schreibt, verwandelt sich durch diesen metatheatralen Raumbezug der Gesamttext in ein symbolisches Gedicht: „En s’ouvrant à l’espace, l’écriture éclate et se structure comme un poème.“⁴¹¹ In der Tat funktioniert die Lyrik ebenso wie die bildende Kunst als Geheimcode: Die Kunst ist ein Medium, das eine Botschaft vermittelt. Das Tintoretto-Gemälde freilich ist schon in der medialen Qualität seiner Bildgewalt eine auf sich selbst verweisende (poetische) Botschaft. In der finalen Katastrophe stehen sich dann zwei Ereignisse der Kunst gegenüber: erstens die Bildpräsentation zum Thema der Schönheit in der Kunst, die Victor vom Anschlagort verschickt und die als künstlerisches Happening in Form einer Bilder-Show stattfindet, sowie zweitens

409 Ders.: *Ciels*, S. 10, Vorwort des Autors. Hervorhebung von mir.

410 Ebd., S. 125, Nachwort von Charlotte Farcet. Farcet nennt die Zuschauer „complices au silence de pierre“.

411 Ebd., S. 136, Nachwort von Charlotte Farcet.

die blutige Performance der Terroristen, die, zusammen mit den live über die Nachrichtenkanäle übertragenen Bildern von der Explosion im Museum, die Initialzündung zu einem collagenartigen, performativen Kunstwerk geben, das in ihren Augen der Gewalt des Zeitalters angemessen ist. Findet hier ein symbolischer Austausch statt oder endet der gewaltsame Dialog, der im Medium der Kunst ausgeführt wird, im Nichts? Einerseits kann man das Ende von *Ciel* als den Tod transzendierende Apotheose der Kunst betrachten, wenn man sich auf die abschließende Bildpräsentation Victors, der durch seinen Namen für eine Allegorie des Sieges prädestiniert erscheint, konzentriert, der die Bilder nach dem Kriterium der Schönheit und um der Freundschaft mit seinem Vater willen ausgesucht hat. Während die Explosion im Museum eine die Kunst in Blut und Gewalt zersetzende, ereignishaftige Gegengabe an die Gewalt der Wirklichkeit darstellt, könnte die Diashow Victors eine erneute symbolische Gegengabe und somit eine positive Antwort auf die Gewalt darstellen, die die Kunst als Schönheit, Wahrheit und gemeinsame Erfahrung transzendiert. Die Katharsis von Victors Opfer für die Kunst bleibt jedoch ungewiss, da es sich um ein unfreiwilliges Opfer handelt, das mit großer Sicherheit den Zorn des ohnmächtigen Vaters und auf der Makroebene den Zorn der ganzen sich bedroht fühlenden und in ihrem Innersten getroffenen Gesellschaft herausfordert. Trotzdem scheint die hyperreale Gesellschaft noch nicht gänzlich verloren, solange sie in der symbolischen Sphäre der Kunst einen Ausweg sucht, wie Kamel Daouds Kommentar zu den Anschlagzielen der islamistischen Terroristen verdeutlicht:

Ce n'est pas pour rien que les islamistes s'attaquent d'abord à la culture. [...] Ils s'attaquent à la culture parce ce qu'ils savent que, pour les autres, cette brèche est la seule possibilité de s'en sortir. Tous les régimes totalitaires devinent d'instinct d'où vient la menace.⁴¹²

412 Assoulina: „Entretien Mathias Enard et Kamel Daoud“, S. 35.

4 Die metatheatralen Mythendramen von Olivier Py

4.1 Die Konfrontation des Menschen mit dem *Absolutismus der Wirklichkeit*

4.1.1 Das mythologische Material für Pys *bricolage*

Gleichwohl in den Dramen Olivier Pys, wie im Folgenden veranschaulicht wird, Mythos und Gewalt eine ebenso enge Verschränkung eingehen wie in den analysierten Texten Mouawads, treffen die beiden Autoren eine unterschiedliche Auswahl aus den mythologischen Stoffen. Während der Ödipus-Mythos in den Dramen Mouawads eine zentrale Rolle spielt, ist er in Pys Texten kaum relevant – wohl aber der mit diesem Mythos verbundene Vater-Sohn-Konflikt. Ein wichtiger Unterschied besteht auch darin, dass bei Py nicht die äußeren Kriege, in denen sich bei Mouawad die mimetische Gewalt am entschiedensten manifestiert, sondern die gewaltsamen zwischenmenschlichen Beziehungen im Vordergrund stehen. Es folgt eine Übersicht über das heterogene mythologische Material, das Py in seiner mythischen *bricolage* verarbeitet.

Le Visage d'Orphée (1997)

Das früheste hier behandelte Stück Olivier Pys bearbeitet den **Orpheus-Mythos** in seinen verschiedenen Variationen (Orpheus als Sänger, als Liebender, als Argonautenfahrer und als Eingeweihter in die Geheimnisse des Lebens und des Todes) als zugleich aktuellen und zeitlosen Stoff und verankert ihn überdies im medialen Raum des Theaters. Das zweiteilige Stück führt eine Gruppe Reisender, die sich im ersten Teil nach und nach um eine zum Leben erweckte Orpheus-Skulptur scharen, im zweiten Teil in Plutos Reich, das Py nicht nur als eine Metapher für die Unterwelt, sondern auch für das Theater konstruiert hat.

L'Apocalypse joyeuse (2000)

Der **Mythos von der Zauberin Kirke**, die hier als Prostituierte auftritt und den auf fragiler Basis gegründeten Sardinienstaat La Cimérie – ein Abbild der gewaltsamen rituellen Relikte unserer heutigen Zeit mit den neuen Götzen Konsum, Sex und Werbung – durch einen Aufstand der in einen Mob aus Schweinen verwandelten Bewohner vernichtet, ist eingebunden in die Abenteuer dreier allegorischer Figuren: Acamas verkörpert die Opferbereitschaft, sein Stiefbruder Orion die Lebenskraft und die von beiden geliebte Espérance die Hoffnung. Alle drei werden durch die Intrigen Horns, Geliebter und Gegenspieler Kirkes, der wie ein mythischer Proteus in die unterschiedlichsten Rollen schlüpft, harten Prüfungen ausgesetzt, in denen wirkliche Erfahrung und Spiel nicht immer zu unterscheiden sind. Komisches und Gewalttames, Burleskes und Heiliges gehen dabei eine Verbindung ein, die einen starken Einfluss des Theaters von Paul Claudel vermuten lässt.

L'Exaltation du labyrinthe (2001)

Der **Mythos vom Labyrinth des Dädalus und dem Sturz seines Sohnes Ikarus** wird von Olivier Py verwendet, um die Problematik der Aufarbeitung einer von Gewalt geprägten Vergangenheit auch für die nachfolgende Generation darzustellen. Der Vater Dédalle, der sich im Algerienkrieg sowie im Umgang mit seiner im Kindbett verstorbenen Frau Schuld aufgeladen hat, nimmt die Rolle des Sündenbocks ein: zum einen als Opfer eines Rachekomplotts seiner Familie, die ihn mit kompromittierenden Fotos vernichten will, zum anderen aus freien Stücken als Performer auf der Theaterbühne, für die Dédalle die Kulisse eines Labyrinths gebaut hat und auf der er seine Lebensbeichte ablegen möchte. Das mimetische Begehren seines Sohnes Maxence, der sein kompliziertes Verhältnis zu Dédalle seinerseits mit Gewalt kompensiert, führt dabei fast zu Maxence' ikarischem Selbstmord.

***Les Vainqueurs* (2005)**

Das Stück enthält eine Rahmenhandlung, in der die dreiteilige Binnenhandlung explizit als Theaterspiel markiert wird. Denn der Junge im Schrank, der im Vorspiel als heimlicher Zuschauer auftritt, spielt nacheinander die Rollen der (männlichen und weiblichen) Hauptfiguren: Im ersten Teil ist er Prinz Florian, der die arkadische Krone zurückerobern möchte. Der **Mythos von Arkadien** erweist sich jedoch als illusionär, da verschiedene Gesellschaftsmodelle durch Ideologisierung und Machtgelüste in spontane Gewalt abgleiten. Es ist hervorzuheben, dass die Utopie Arkadiens im Unterschied zu den übrigen von Py verwendeten mythologischen Narrativen eher als literarisch tradiertes Motiv interpretiert werden muss, auf dessen vor allem auf die neuzeitliche Schäferliteratur zurückgehendes Moment der Theatralität¹ der Autor sich deutlich bezieht (cf. 4.5.1); auch das schon seit der antiken Bukolik mit dem Arkadien-Motiv verbundene selbstreferentielle Moment der Poesie² spielt in diesem Stück eine große Rolle und wird, wie schon in *Le Visage d'Orphée*, mit der Figur des mythischen Sängers Orpheus verknüpft. Im zweiten Teil der *Vainqueurs* ist das mimetische Begehren dann weniger auf die Macht als auf das Geld ausgerichtet: Die aus Arkadien geflohene Prostituierte Cythère macht alle männlichen Mitglieder einer Generalsfamilie sexuell von sich abhängig, um an deren Erbe zu gelangen, wird nach einem gescheiterten Potenzritual jedoch von ihrer Kopie Lubna ausgeschlagen, die ein besseres Simulakrum der Lust darstellt als die Nachfahrin Aphrodites. Im dritten Teil ist die Ehre das umstrittene Objekt des Begehrens. Der Totengräber Axel er-

1 Cf. Wolfgang Matzat: „Subjektivität im spanischen Schäferroman“, in: *Arkadien in den romanischen Literaturen – Zu Ehren von Sebastian Neumeister zum 70. Geburtstag*, Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2008, S. 21–39, hier S. 34–39.

2 Cf. Roger Friedlein/Gerhard Poppenberg/Annett Volmer: „Einführung“, in: *Arkadien in den romanischen Literaturen – Zu Ehren von Sebastian Neumeister zum 70. Geburtstag*, Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2008, S. 9–15, hier S. 11, sowie Klaus Garber: *Arkadien – Ein Wunschbild der europäischen Literatur*, München und Paderborn: Fink 2009, S. 27: „Die Bukolik ist wie keine andere Gattung der europäischen Literatur durch selbstreferentielle Züge bestimmt. [...] Gesang [dient ihr] als Überführung einer [...] Lebenswirklichkeit in die schöne – [...] gedeutete, reflektierte, bleibende – Anschauung der Kunst.“

weist sie den anonymen Toten mit einem orphischen Ritual in seiner Leichenhalle. Ihm kommt dabei jedoch einerseits eine Theatertruppe in die Quere, die den Leichnam eines jungen Mannes für ihre Vermarktungszwecke nutzen will, andererseits das falsche Ehrgefühl eines Senators, der in jenem Leichnam seinen minderjährigen rumänischen Liebhaber vermutet. Am Ende gewinnt Axel unter Einsatz seines Lebens den Leichnam zurück und kann, da Ferrare, der Intrigant aller drei Teile, sein Herz für ihn opfert, sein Werk fortführen und sein viel umkämpftes Lächeln weitertragen.

Les Enfants de Saturne (2007)

Den **Mythos von der Herrschaft Saturns** verortet Py in diesem für seine Verhältnisse sehr kurzen Stück in der Gegenwart eines Zeitungsimperiums, das durch neue Medien und Machtstrukturen bedroht wird und kurz vor dem Zerfall steht. Der Untergang des alten Geschlechts spiegelt sich in den generationellen Konflikten ebenso wie in den mythischen Entdifferenzierungserscheinungen Inzest und Kindsmord.

Schließlich sollte hervorgehoben werden, dass das **Mythem des Opfers**, in dem sich Heiliges und Gewalt verbinden und mimetische Beziehungen aufscheinen, auch in Pys Texten allgegenwärtig ist. Dabei tritt es wie bei Mouawad in verschiedenen Formen auf, deren Gewalt eindämmende Wirksamkeit einen je verschiedenen Grad aufweist: als Selbstopfer (Ferrare), als Kindsoffer (Circé), als Sündenbockopfer (Dédalle), sowie bei Py besonders ausgeprägt als Zeremoniell von großer Theatralität, wie in Cythères Potenzsteigerungsritual in *Les Vainqueurs* oder in Lavinias dionysischem Opferritual in *Le Visage d'Orphée*. Meine zentrale These zu Py lautet daher, dass sich seine Theatertexte durch einen hohen Grad an Theatralität auszeichnen, wodurch sie auf die mimetische Praxis des Rollenspiels im Theater aufmerksam machen und so einerseits auf die symbolische Ebene der Theaterhandlung verweisen und andererseits eine bestimmte Art der Wirklichkeitserfahrung widerspiegeln, in der sich unsere gegenwärtige

tige Lebenswelt als theatralisch im Sinne von inszeniert und reich an Simulakren präsentiert.

4.1.2 Mythische Grenzerfahrungen: Tod, Trennung, Krankheit

In Mouawads Theatertexten ist das Mythem der als gewaltsam erlebten Trennung – sei sie nun durch schwere Krankheit verursacht (Loups Mutter in *Forêts*), durch Tod (Kindbetttod von Wilfrids Mutter in *Littoral*), Extremsituationen (die Isolierung der Antiterroristin in *Ciels*) oder menschliche Gewaltakte (Raub der Europa in *Le Soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face*, Entführung der Waisenkinder in *Incendies*) – omnipräsent; dabei wird der Schicksalsgedanke stets als unzureichend angesichts der menschlichen Verantwortung für den solcherart erzeugten *Absolutismus der Wirklichkeit* entlarvt. Die Übermacht der Wirklichkeit, die der Einzelne in der Konfrontation mit Krankheit und Tod zu spüren bekommt, ist eine Grenzerfahrung, die sowohl an die Verantwortung des Einzelnen angesichts dieser Erfahrung appelliert als auch an die seiner Mitmenschen als Zeugen dieser Gewalt, die sie – auch wenn sie sie nicht verursacht haben – durch ihr Handeln entweder verschlimmern oder erleichtern können. Auch bei Py gehen die metaphysischen und menschlich verursachten Gewalterfahrungen – nicht zuletzt in Folge ihrer Mythisierung – fließend ineinander über. Um diese beiden Bereiche klar voneinander zu unterscheiden, wird in 4.1.2 und 4.1.3 zuerst die metaphysische Dimension des *Absolutismus der Wirklichkeit* in den Fokus gerückt, ehe in 4.2 und 4.3 die Verantwortung der mimetisch rivalisierenden Menschen untersucht wird.

Im Vorwort zu *L'Apocalypse joyeuse* beschreibt Olivier Py die Welt, in der die Menschen heute bestehen müssen:

Des pauvres que nous sommes dans un monde qui fait de son **abjection** une gloire, de son **désenchantement** une culture et de son **matérialisme** une précieuse sagesse.³

3 Py: *L'Apocalypse joyeuse* [2000], S. 199. Hervorhebung von mir.

Tiefste Erniedrigung, Desillusionierung und Materialismus kennzeichnen den *Absolutismus der Wirklichkeit*, dem sich der Mensch ausgeliefert fühlt und den man hier mit dem Begriff der metaphysischen Leere in eins setzen kann. In seinen Mythendramen möchte der Autor die Herausforderung der Gegenwart darstellen, die darin besteht, sich in ihr zurechtzufinden, ohne selbst in Gewalt und Unmenschlichkeit abzugleiten. Die äußere und innere Gestaltung seiner Theatertexte mit ihrer epischen Länge und ihrem theatralischen Übermaß an Gewalt verweist dabei auf den Kräfte zehrenden Kampf des Menschen mit dem *Absolutismus der Wirklichkeit*: „Et si l’histoire est longue, trop longue, et brutale aussi, trop brutale [...], c’est parce qu’elle singe le cosmos et non pas la misère de nos anecdotes séculières.“⁴ Py hält die Form einer auf dem Theater mimetisch erzählten mythischen Geschichte noch immer für aktuell, da in ihr die metaphysischen Herausforderungen des Menschen dargestellt werden können, die entgegen der verbreiteten Auffassung von der Alltäglichkeit und Banalität unseres gegenwärtigen Daseins keineswegs an Relevanz verloren haben: „L’homme moderne a pour malédiction de croire qu’il ne vit rien qui soit digne d’être conté. L’homme moderne est celui par qui aucun scandale n’arrive.“⁵ Diesen Skandal wieder zurück auf die Bühne zu bringen, ist das Ziel des Theaterautors Py, der sich zugleich bewusst ist, dass die Gewalt, mit der wir heute konfrontiert werden, bisweilen eine andere Erscheinungsform hat, die subtiler ist und der von Žižek beschriebenen unsichtbaren systemischen Gewalt entspricht:

L’horreur est ce que nous connaissons, nous pataugeons dans une boue pleine de **cadavres sans odeur**, nous pataugeons dans un désespoir logique, une démente rodée. Le monde est à l’envers, seul celui qui marche sur la tête le remet à l’endroit.⁶

Pys Stücke präsentieren sich somit auf den ersten Blick als barockes Chaos, zeigen eine Welt der Orientierungslosigkeit, in der alles Kopf steht, was für den Autor Skandal genug ist, um erzählt zu werden

4 Py: *L’Apocalypse joyeuse* [2000], S. 201, Vorwort des Autors.

5 Ebd., S. 201, Vorwort des Autors.

6 Ebd., S. 201 f., Vorwort des Autors. Hervorhebung von mir.

– und zwar nicht als desillusionierte Konstatierung alltäglicher Belanglosigkeiten oder trauriger Einzelschicksale, sondern als mythisch verankerte Geschichten mit Symbolkraft und dem Aufruf zur Veränderung.

So besteht der Theatertext von *Le Visage d'Orphée* aus einer Reihe von Variationen über den Umgang mit dem *Absolutismus der Wirklichkeit*, die im Rückgriff auf verschiedene Mytheme rund um die Figur des Orpheus erzählt werden, die für ihre Einweihung in die Geheimnisse des Todes und der Transzendenz bekannt ist. Die Handlungsstruktur ist die einer das orphische Mythem der Argonautenfahrt zitierenden Initiationsreise.⁷ Steinerner Orpheusköpfe stellen die metaphorischen Wegmarken da, um neue Figuren einzuführen, die den *Absolutismus der Wirklichkeit* als metaphysisches Problem erleben und sich der orphischen Schar anschließen, bevor die ganze Gruppe im Totenreich Plutos an einer theatralischen Initiationsfeier teilnehmen darf. Nach der Wiederbelebung des Orpheus durch den „Täufer“ Baptiste führt die erste Station der Reise in den Hof eines Krankenhauses, auf dem sich die Patientin Victoire, „une femme âgée qui n'a pas espoir de guérir“, ⁸ mit ihrer unheilbaren Krankheit auseinandersetzen muss. Mit der Wahl dieses Schauplatzes dringt Olivier Py bereits tief in den *Absolutismus der Wirklichkeit*

7 Orpheus ist bereits im ältesten Argonautenkatalog, in einer Ode Pindars, erwähnt. (Helmut Venzke: *Die orphischen Argonautika in ihrem Verhältnis zu Apollonios Rhodios*, Berlin: Junker und Dünnhaupt 1941, S. 3.) Die ausführlichste Überlieferung der Argonautenfahrt ist das Epos des Apollonios von Rhodos aus dem 3. Jh. v. Chr. (Apollonios von Rhodos: *Das Argonautenepos – Erstes und zweites Buch*, hrsg. und übers. v. Reinhold Gleit/Stephanie Natzel-Gleit, Darmstadt: Wiss. Buchges. 1996 und ders.: *Das Argonautenepos – Drittes und viertes Buch*, hrsg. und übers. v. Reinhold Gleit/Stephanie Natzel-Gleit, Darmstadt: Wiss. Buchges. 1996. Daneben gibt es noch eine dem Orpheus selbst zugeschriebene epische Darstellung, den sogenannten Pseudo-Orpheus.) Apollonios lässt Orpheus als Teilnehmer der Fahrt auf der Argo in seiner Eigenschaft als Sänger und als Mysterienstifter in Aktion treten. So kann Orpheus beispielsweise die betörenden Sirenen mit seinem Gesang übertönen (ebd., S. 128 f. (4. Buch, v. 885-919)) oder einen Streit zwischen zwei Argonautenfahrern schlichten. (Ders.: *Das Argonautenepos*, S. 27-30 (1. Buch, v. 450-518): Nachdem der Streit durch Orpheus' Gesang beigelegt worden ist, vollziehen die Argonauten hier in wiedergefundener Einmütigkeit ein kollektives Zeus-Opfer.)

8 Py: *Le Visage d'Orphée* [1997], S. 39 (I, 5). Bei diesem wie bei allen anderen im Folgenden zitierten Theatertexten von Olivier Py sind in Klammern die Szene bzw. (Teil,) Akt und Szene angegeben.

ein: Das Krankenhaus wird zum Vorhof des Todes, wo eine Frau mit der Angst vor dem Nichts und der Einsamkeit, die ihre nahe Todesstunde begleitet, konfrontiert wird. Der einzige Beistand, den sie erfährt, ist der einer jungen Frau namens Séléné, vielleicht ihrer Krankenschwester, die versucht, Victoire auf die existentielle Erfahrung des Todes vorzubereiten. Selene ist die Göttin der Nacht und des Mondes; in einem orphischen Hymnus wird sie als „Lichtspendende“, „sternenfreundliche Jungfrau“ und „Mutter der Zeit“ angerufen.⁹ Außerdem wird Selene in der Mythologie oft mit Hekate gleichgesetzt, der Unterweltsgöttin und Herrin der Seelen, die den Leib verlassen.¹⁰ Das Gespräch zwischen Séléné und Victoire, das die noch kleine orphische Schar in einer Art verdoppelten Theatersituation von ihrem Versteck hinter einem Busch aus belauscht, macht ihr sowie den Zuschauern deutlich, dass der Weg, der Orpheus' Leier folgt, in die Nacht und in die Tiefe der Unterwelt hinabführen wird. Pys Drama ist im Sinne einer Definition Kerényis, nach der das „Zurückgehen auf Ursprung und Urzeit [...] der Grundzug jeder Mythologie“¹¹ sei, zutiefst mythologisch. In der Tat hält Victoire in dieser und der nächsten Szene einen Granatapfel in der Hand, den sie als „fruit des origines“¹² und „fruit de Perséphone, fruit des Enfers“¹³ bezeichnet. Séléné verkörpert als eine Art innere Stimme Victoires

9 „Orpheus“: *Altgriechische Mysterien*, S. 33.

10 Ebd., S. 136.

11 C. G. Jung/Karl Kerényi: *Einführung in das Wesen der Mythologie – Das göttliche Kind – Das göttliche Mädchen*, Zürich: Rhein 1951, S. 17.

12 Py: *Le Visage d'Orphée* [1997], S. 46 (I, 6).

13 Ebd., S. 39 (I, 5). In den Mysterien von Eleusis, die sich auf den Mythos der Kore Persephone beziehen, galt der Granatapfel als heilig. Pluto hatte ihn der entführten jungen Frau angeboten, um sie auf diese Weise an die Unterwelt zu binden. Nachdem Persephone von der Frucht gekostet hatte, war ihre Verbindung zur Unterwelt besiegelt (John Ferguson: „Mysterienkulte“, in: Richard Cavendish/Trevor O. Ling [Hg.]: *Mythologie – Eine illustrierte Weltgeschichte des mythisch-religiösen Denkens*, Frechen: Komet [o. J.], S. 144–155, hier S. 145). Die Mysterien, auf die Py mit dem Granatapfel anspielt, verhießen ein mögliches Leben nach dem Tod, symbolisiert durch das zum Mythos von Demeter und Persephone gehörende Samenkorn (ebd., S. 145 f.). Überliefert ist auch, dass ein Wechselgesang an Himmel und Erde ein wichtiger Bestandteil der eleusinischen Mysterienfeiern war (ebd., S. 146), die hierin eine Verwandtschaft mit den orphischen Mysterien aufweisen und von Py in seiner Initiationszene aufgegriffen werden (cf. 4.1.3).

die „l'ivresse du néant“,¹⁴ eine unterdrückte Todessehnsucht,¹⁵ gegen die sich Victoire zunächst noch zu wehren versucht. Als sie nach dem Ziel der Reise fragt, erhält sie die mysteriöse Antwort: „Là où nous devons aller et que nous ne connaissons pas si nous restons.“¹⁶ Séléne verspricht ihr ein Eintauchen in die Mysterien des Lebens und des Todes, die Erfahrung der ursprünglichen Zeitlosigkeit, der „temps hors du temps“.¹⁷ Mit Entsetzen erkennt Victoire, dass sich Séléne damit auf den von ihr verdrängten Tod bezieht: „La mort, ma lune, c'est la mort que tu veux me donner.“¹⁸ Während Victoires individueller Verdrängungsprozess urmenschlich ist und in der Gemeinschaft der orphischen Reisenden schließlich überwunden werden kann, entlarvt Py in seinen Stücken ähnlich wie Mouawad die Tendenz der heutigen Gesellschaften zur generellen Verdrängung und Leugnung des Todes. Victoires Söhne, die außer einem Dokument zum Erhalt ihres Erbes ein Fläschchen Gift für ihre Mutter dabei haben, verkörpern den rein medizinisch-biologistischen Blick der hyperrealen Gesellschaft, in der ein Körper, der alt und krank ist, keinen effektiven Nutzen mehr für die Gesellschaft bringen kann, weshalb der alte oder kranke Mensch aus dem aktiven Leben ausgeschlossen und – wie im Fall von Victoire – hinter Krankenhausmauern zur Einsamkeit verdammt oder – so die Ansicht ihrer Söhne – am besten gleich ins Jenseits befördert wird. Die Figuren von *Le Visage d'Orphée* beschreiben diese Problematik, nachdem sie in die Unterwelt eingedrungen sind, in einer Weise, die sehr an Baudrillards Feststellung erinnert, dass wir den Tod aus dem Raum der Stadt, die das Zentrum unserer heutigen Lebenswelt bildet, ausgeschlossen und verdrängt haben:

14 Py: *Le Visage d'Orphée* [1997], 43 (I, 6).

15 Ebd., 41 (I, 5): „Je veux partir [...]. Je veux m'enfuir d'ici [...] et tu viendras avec moi!“

16 Ebd., 41 (I, 5).

17 Ebd., 41 (I, 5).

18 Ebd., 41 (I, 5).

- VICTOIRE : Les villes sont devenues villes en exilant leurs cimetières.
Les rues oublient la terre ; l'homme, sans savoir comment, **en garde l'effroi**.
Le citoyen est la **marionnette du réel**.
- BIENVENU : Un jour il faudra qu'il s'agenouille et gratte le col, mais aucun jardin ne peut lui rendre les enseignements de **la mort celés par les boulevards** de son quartier.¹⁹

Die alte Urangst, die der *Absolutismus der Wirklichkeit* im Menschen hervorruft, verschwindet durch diese Verdrängung des Todes nicht, sie wird lediglich abstrakter und weniger fassbar. Die Menschen befinden sich mehr denn je als ‚Marionetten des Wirklichen‘ in seiner Abhängigkeit, die umso größer ist, als sie ihr nicht mehr die Macht des Mythos entgegensetzen können oder wollen.

In *Les Enfants de Saturne* kämpft der junge Nour – wie Wilfrid in *Littoral* – darum, seinen Vater in Würde zu bestatten,²⁰ und verkauft für einen Friedhofsplatz sogar seinen eigenen Körper. Anstatt wie die Söhne Victoires nur am Geld interessiert zu sein, nimmt er die tiefste Erniedrigung auf sich²¹ und steigt, um das Geld betrogen, später selbst in das Massengrab hinab, um den Leichnam daraus zu bergen. Sein Einsatz ist mit dem des Totengräbers Axel in *Les Vainqueurs* vergleichbar, der für die bei ihm eintreffenden anonymen Leichen heimliche Totenfeiern abhält, um sie symbolisch in die Gemeinschaft der Menschen zu reintegrieren, und der unter zahlreichen Anstrengungen den Leichnam eines jungen Mannes vor seiner Profanierung zu retten versucht.

Wie schon angedeutet, manifestiert sich der *Absolutismus der Wirklichkeit* in Pys Theatertexten auch im Mythem der Trennung, das den Einzelnen aus einer sozialen Bindung herauslöst, von der er sich existentielle Sicherheit versprochen hat, so dass er den Herausforderungen des Lebens allein entgegentreten muss. Im zweiten, in

19 Py: *Le Visage d'Orphée* [1997], S. 108 (II, 6). Hervorhebung von mir.

20 Ders.: *Les Enfants de Saturne* [2007], S. 553 (scène 2): „Il faut que je l'enterre dignement.“

21 Ebd., S. 557 (scène 2): „vous voulez me voir à quatre pattes, couvert de sang et de merde, et me fouetter comme un chien“.

der Unterwelt spielenden Teil von *Le Visage d'Orphée* wird das Mythem der Trennung als das Sich-Finden und Wieder-Verlieren von Orpheus- und Eurydike-Figuren im Rahmen zweier *Spiel-im-Spiel*-Szenen variiert. In der zwölften Szene treten Baptiste und seine Frau auf, deren Liebe in Folge des politischen Engagements von Baptiste zerstört worden ist. Baptiste hat seine Frau, die ihm hier im Reich des Todes wiederbegegnet, einst verlassen, da er der festen Ansicht war, seine Peiniger hätten ihn radioaktiv verstrahlt und damit aus jeder intimen menschlichen Bindung gelöst. Als er nun die Stimme seiner Frau in seinem Rücken hört, ist er zunächst wie Orpheus versucht, sich nach ihr umzudrehen: „Ne nie pas que tu as failli te retourner en entendant ma voix dire ton nom.“²² Doch rasch hat er sich wieder unter Kontrolle und weist seine sich ihm nähernde Frau von sich: „Loin de moi, loin de moi !“²³ Nun folgt jedoch eine entscheidende Veränderung des orphischen Mythos. Baptistes Frau verrät ihrem Mann, dass seine politischen Feinde ihn fälschlicherweise glauben ließen, dass er für immer zum radioaktiv verstrahlten Gefahrenkörper geworden sei: „Les bourreaux ont avoué que ton empoisonnement n'était qu'une mascarade sans nom.“²⁴ Baptistes Verbannung, die in dieser Szene auch mit dem Mythos von Odysseus' Irrfahrten in Verbindung gebracht wird,²⁵ ist zu Ende. Dennoch lässt sich Baptiste zum Unglück seiner Frau, die so lange auf ihn gewartet hat, aus seinem grausamen Exil nicht mehr befreien:

Ithaque refusée, j'ai maintenant peur de toi.
 J'ai peur de toi, ma patrie.
 Où ferais-tu dormir mes compagnons d'exil ?
 Je ne reviendrai pas à ton rivage,

22 Ders.: *Le Visage d'Orphée* [1997], S. 126 (II, 12).

23 Ebd., S. 126 (II, 12).

24 Ebd., S. 126 (II, 12).

25 Das Mythem der gewaltsamen Trennung von Heimat und Familie durchzieht wie ein Leitmotiv die Handlung des Epos. Cf. Homer: *Odyssee – Griechisch und Deutsch*, übers. v. Anton Weiher, 9. Aufl., München und Zürich: Artemis 1990, z. B. S. 6 f. (1. Gesang, v. 11-15): „Alle die anderen [...] / Waren jetzt endlich zuhause, entronnen dem Krieg und dem Meere. / Ihn nur ließ eine Nymphe, die hehre Göttin Kalypso, / Weib und Heim nicht finden trotz all seinem Sehnen.“

Et si je revenais, je condamnerais l'Ithaque de mon souvenir.
On ne revient pas, jamais, ce qui est mort est mort.²⁶

Baptiste ist sich im Klaren darüber, dass er in seiner alten Umgebung nicht mehr unbefangen leben könnte; zu viele Erinnerungen, zu viel Schmerz und Ungerechtigkeit würden einen Neuanfang zunichtemachen. Hinzu kommt, dass die Zeit, in der er verbannt war, nicht spurlos an ihm vorübergegangen ist, sondern ihn geprägt und verändert hat. Es bleibt auch fraglich, ob er seine Familie in der alten Heimat überhaupt wiederfinden würde; schließlich begegnet er seiner Frau hier im Reich des Todes, so wie Vergils Aeneas in der Unterwelt die Schatten der Verstorbenen trifft. Wahrscheinlicher ist, dass seine Frau ein in die Orpheus-und-Eurydike-Szenerie eingebettetes Sehnsuchtsbild der Vergangenheit darstellt, ein Trugbild mit der Versuchung, sich der Unmöglichkeit hinzugeben, etwas Geschehenes ungeschehen zu machen.

Die Trennung, der Baptiste und seine Familie zum Opfer gefallen sind, wurde von Menschenhand initiiert. Entscheidend jedoch ist in Pys Darstellung, wie der Mensch mit einer solchen existentiellen Trennungssituation umgeht. Wenige Szenen vorher wird den Zuschauern der Unterwelt eine andere Orpheus-und-Eurydike-Geschichte erzählt: die unmögliche Liebesgeschichte von Bienvenu und Esther. In der neunten Szene steht Bienvenu auf der Bühne und erinnert sich an das kleine Mädchen, das unsterblich in ihn, den jungen Studenten, verliebt war. Nach einer nur gespielten Hochzeitszeremonie nimmt sich das Mädchen aus Verzweiflung über die Täuschung das Leben. In der elften Szene begegnet Bienvenu diesem Mädchen wieder. Die beiden begreifen rasch, dass ihre alte Liebe genauso tot ist wie die kleine Esther von damals und nicht wiederholt oder fortgesetzt werden kann: „Nous ne nous aimons plus.“ – „J'ai hâte d'être à nouveau séparé de toi.“²⁷ In ihrem Dialog sind der Schmerz und das Bedauern über ein verhindertes Glück zu spüren, genauso jedoch die Einsicht in die Unmöglichkeit, einen unge-

26 Py: *Le Visage d'Orphée* [1997], S. 127 f. (II, 12).

27 Ebd., S. 124 (II, 11).

lebten Moment nachzuholen.²⁸ Daher dreht sich Bienvenu bereits nach seiner Eurydike um, als diese gerade erst bis drei gezählt hat, und die kaum wiedergefundene Esther entzieht sich ihrem vergeblich Geliebten von Neuem: „Je ne sais que t’attendre et te chercher. [...] Ne me retiens pas.“²⁹

Wie im Falle der Wiederbegegnung von Baptiste und seiner Frau ist auch bei Bienvenu und Esther unklar, inwieweit es sich um eine theatrale Darbietung handelt – Plutos Kind klatscht Beifall – oder um eine die Figuren tatsächlich überwältigende Konfrontation mit der Vergangenheit. In jedem Fall stellen die Szenen für die orphischen Besucher der Unterwelt eine Aufarbeitung der Vergangenheit sowie eine Einweihung in die Geheimnisse des Todes und der Trennung dar, aus denen sie Kraft für das Leben schöpfen sollen. Baptiste und Bienvenu entscheiden sich zwar mit Schmerzen, doch bewusst für die Trennung, die man auch als Chance begreifen kann, da sie das Leben dynamisch hält:

Quand tu as choisi de perdre Eurydice, tu as choisi au nom des hommes d’être toujours le veuf, **toujours en marche**. Eurydice est l’âme d’Orphée, qu’il veut chercher à reconquérir, toujours.³⁰

Baptistes Weggefährte Musée bezeichnet diese Offenheit gegenüber dem Leben und seinen Herausforderungen, die Py in der paradigmatischen Struktur des Stückes auch formal zum Ausdruck bringt, als „fraternité des bâtards“, die alle Menschen verbinde, die trotz Niederlagen und Verlusten nicht aufgeben, sondern lächelnd und mutig ihren Weg fortsetzen.³¹

Der Krieg, der bei Py weniger konkret in Erscheinung tritt als bei Mouawad, dient im zweiten Teil von *Le Visage d’Orphée* gleichwohl als wichtige Metapher für den *Absolutismus der Wirklichkeit*. Die Unterwelt präsentiert sich in der ersten Szene des zweiten Teils als eine von Kriegsgewalt zerstörte Gegend mit Ruinenfeldern und

28 Ebd., S. 124 f. (II, 11).

29 Ebd., S. 124 (II, 11).

30 Ebd., S. 152 (II, 20). Hervorhebung von mir.

31 Ebd., S. 131 (II, 12).

schlammigem Morast. Der Krieg liegt schon zehn Jahre zurück; die verwüstete Landschaft scheint hier vor allem ein Gleichnis für die metaphysische Ödnis der Menschen zu sein. Im Unterschied zum überlieferten Mythos, in dem Orpheus den Herrscher der Unterwelt anfleht, ihm Eurydike wiederzugeben,³² tritt hier Pluton in der Rolle des Bittstellers auf: In Sorge über die Welt- und Wirklichkeitsflucht seines Sohnes, der im Geschichtsunterricht leere Blätter abgibt und lieber im Wald mit Füchsen spielt, als sich mit der Kriegsvergangenheit des Landes auseinanderzusetzen, bittet er die Reisenden, Theater zu spielen, um das Kind aus seinem Desinteresse herauszuholen (cf. 4.2.1). Pluton sieht, dass sein Land noch keinen Frieden gefunden hat: Der Krieg werfe seine Schatten noch immer über das Land und seine Menschen, die Wunden, die er hinterlassen habe, seien noch nicht vernarbt – „Et le faut-il ?“³³ Der Herrscher über das Reich der Toten will die Erinnerung an die vergangene Gewalt aufrechterhalten. Bei Py vertritt er die Generation der Väter; in dieser Funktion kämpft Pluton gegen das Vergessen und Verdrängen der gewaltsamen Wirklichkeit an, z. B. indem er veranlasst, die Leichen der ohne Zeremonie begrabenen Kriegsoffer auszugraben und eine Totenfeier für sie abzuhalten.³⁴ Auf der anderen Seite stehen die Leichtigkeit und Lebensfreude seines Kindes, das einen anderen Umgang mit der Gewalt der Vergangenheit verkörpert, den Orphée gegenüber der performativen Erinnerungsarbeit, die sich der Vater wünscht, nicht abwertet: „Je pense qu’il préférera la vie au sens de la vie.“³⁵ In der Totenfeier, die die orphische Gruppe mit den Bewohnern der Unterwelt gemeinsam abhält, fallen diese beiden Aspekte in einem mythisch verdichteten Moment zusammen, der zugleich einen performativen Charakter hat und – ähnlich wie das Begräbnisritual in *Littoral* – durch rituell anmutende Vorbereitungen eingeleitet wird: In der dritten und vierten Szene des zweiten Teils können die Zuschauer den Totengräber bei der Arbeit beobachten. Er wird

32 Ovid: *Metamorphosen*, S. 578-582 (8. Buch, v. 11-52).

33 Py: *Le Visage d’Orphée* [1997], S. 109 (II, 7).

34 Ebd., S. 104 (II, 3).

35 Ebd., S. 112 (II, 7).

als Anhänger des Bacchus beschrieben und durchforstet mit seinem Thyrsosstab, der sich erst im kultischen Tanz wieder grün umranken wird, vorerst die Erde nach den Kriegsopfern.³⁶ Die Lebendenscharen sich anschließend in einem Kreis um die exhumierten Leichen und setzen sich kollektiv mit ihrer eigenen Sterblichkeit auseinander: „Venez [...] interroger leurs visages noircis. Un jour vous leur ressemblerez.“³⁷ Die nun folgende Zeremonie umfasst einen Totentanz sowie eine Grabbeigabe, nämlich die orphischen Goldplättchen, die der Archäologe Bienvenu im ersten Teil bei einer Ausgrabung entdeckt hat (cf. 4.1.3). In den Szenen II, 6 und II, 7 finden Lavinias Tanz mit Esthers Bruder, der zu den „morts d’avril“³⁸ aus dem Massengrab gehörte, und ein Gesang von Orphée simultan auf der Bühne statt. Diese mythische Feier aus Tanz und Gesang ermöglicht die momentane Vereinigung von Lebenden und Toten, die für die nicht messbare Dauer des Aufenthalts in der Unterwelt währt. Orphée besingt das „bleu du réel“,³⁹ das den Feiernden einen mythischen Einblick in die Möglichkeit eines erfüllten Daseins im Diesseits gibt.⁴⁰ Es handelt sich dabei um ein vertrauensvolles Erleben der Gegenwart, das nur möglich ist, wenn man das Andenken pflegt, ohne sich jedoch davon in Bezug auf die Zukunft einschüchtern zu lassen. Lavinia, die in der Blüte ihrer Jugend und Schönheit mit einer jungen Männerleiche im Arm tanzt, verkörpert in diesem Moment die Vereinigung der Schrecken der Vergangenheit mit der Freude am Gegenwärtigen. Dieses Bild einer engen Umarmung von Gedächtnis und Lebensfreude ist vielleicht der Kern von Olivier Pys Mythendrama.⁴¹

Der Umgang mit dem *Absolutismus der Wirklichkeit* wird auch an einer zentralen Stelle von *L’Apocalypse joyeuse* verhandelt. Nachdem

36 Ebd., S. 103 (II, 3): „Le thyrsos n’est que de reflourir sans terre, par la force de la danse et du rythme.“

37 Ebd., S. 105 (II, 4).

38 Ebd., S. 105 (II, 4).

39 Ebd., S. 110 (II, 7).

40 Ebd., S. 110 (II, 7): „Il m’a semblé un instant que le monde se déchirait et me laissait voir la vérité.“

41 In 4.5.2 werde ich in Bezug auf Pys Rezeption des Claudel’schen Theaters ausführlicher auf die Verbindung von *joie* und *souffrance* eingehen.

die drei in mimetischer Rivalität (cf. 4.2.2) verbundenen Figuren Espérance, Orion und Acamas ihren je eigenen Weg der Prüfung eingeschlagen haben, findet sich Espérance in einem Kriegslazarett wieder. Sie soll dem angesichts der zahlreichen und schwerverletzten Kriegsoffer überforderten Arzt zur Hand gehen und eine Vorauswahl der Opfer treffen, die als erstes behandelt werden sollen. Die Kriegswunden sind zwar durch menschliche Gewalt entstanden, doch steht hier der metaphysische Aspekt des *Absolutismus der Wirklichkeit* im Vordergrund, der zugleich ein ethischer ist. Denn im Lazarett ist der Mensch auf sich selbst und seinen leidenden Körper zurückgeworfen; er ist in absoluter Abhängigkeit von der Kompetenz des medizinischen Personals, das seinerseits die Last einer schweren Verantwortung trägt, indem es immer wieder von Neuem entscheiden muss, wer vor dem Tod gerettet werden kann und wer ihm ausgeliefert werden soll. Mit der Ziffer, die Espérance den Schwerverwundeten auf die Stirn malt, legt sie die Reihenfolge der Behandlungspriorität fest. Dieses Zeichen hat große Ähnlichkeit mit einem Opfermal; ein blinder Patient, der selbst befürchtet, als Invalide abgeschrieben zu werden, bezeichnet es als „signe vicieux“, als Teufelszeichen, dessen Arbitrarität über Leben und Tod entscheidet und dem das einzelne Kriegsoffer hilflos ausgeliefert ist: „Ceux qui pourront encore servir, on les sauve, mais les autres... Un musicien aveugle!“⁴² Py leuchtet hier beide Perspektiven aus, die des medizinischen Kollektivs, das Leben retten will, dafür aber einzelne dem Tod ausliefern muss, sowie die des in seiner ganzen Verzweiflung hörbar gemachten Opfers: „La mort ! La mort ! [...] Qu'elle revienne et m'arrache le cœur. Espérance ! Espérance !“⁴³ Während die moderne Opferpriesterin Espérance ihrem Tun einen Aspekt des Heiligen abgewinnt und gemäß ihrem sprechenden Namen den von ihr vergöttlichten Opfern Hoffnung schenken will, um ihnen den *Absolutismus der Wirklichkeit* erträglicher zu machen,⁴⁴ hebt ihr Gegenspieler Horn den utilitaristischen Aspekt dieses Opfers aus me-

42 Py: *L'Apocalypse joyeuse* [2000], S. 289 (II, 6).

43 Ebd., S. 290 (II, 6).

44 Ebd., S. 290 (II, 6): „Je suis venue ici pour m'approcher de la haute douleur. [...] Je vous trouve si proches de Dieu“.

dizinischer Rationalität hervor und nimmt dem Blinden jede Hoffnung: „Elle a menti. Elle a écrit ‚cinq‘ sur votre front.“⁴⁵ Der Blinde schlägt *Espérance*, als sie ihn das nächste Mal mit Suppe füttern will, aus Verzweiflung den Löffel weg und tötet sich später in Szene II, 15 mit dem Splitter eines von ihr zerbrochenen Spiegels. Eine ähnliche Erfahrung macht Orion, der als dem Leben in Freude zugewandter Dichter zwar eine orphische Figur verkörpert, die performative Kraft der Poesie jedoch in Frage zu stellen gezwungen ist, als er den kranken Sohn seines Verlegers nicht vor dem Tod retten kann. Dass sich dieser als Wachspuppe herausstellt, unterstreicht den theatralen Aspekt der Prüfung, der Orions Lebenseinstellung unterzogen wird. Der sterbenskranke Junge mit dem wächsernen Gesicht bringt den unbeschwerten Orion dazu, sich mit dem *Absolutismus der Wirklichkeit* auseinanderzusetzen:

Ils ne savent plus enterrer les morts ! Ils n'offrent pas de colliers précieux, ils n'enferment pas sous la pierre les suivantes et les prostituées sacrées, **ils ne mettent pas de pièces d'or sur leurs yeux**, ils les lavent, c'est tout.⁴⁶

In seiner Vorrede zu *Le Visage d'Orphée* verwendet Py das gleiche Bild und formuliert den Wunsch, dass die Poesie seiner Dramatik die symbolische Funktion der früheren Grabbeigaben übernehmen möge: „Et puissent mes mots devenir les pièces de monnaie posées sur les paupières des morts pour payer à Charon leur passage.“⁴⁷ Als Methode der Bewältigung schlägt Orion, der wie der Autor Py auf die Macht der Poesie vertraut, jedoch von Horn, der den angeblichen Dolmetscher des stummen Kranken spielt, manipuliert wird, eine Zeremonie vor, in der dem Tod sowie dem Leiden wieder ein Symbolcharakter verliehen wird: Die Träne eines Seeigels wird auf das Geschlecht einer jungen Frau gesetzt, die wiederum auf dem

45 Ebd., S. 290 (II, 6). *Espérance* kann im Kontext eines religiösen Einflusses auf Pys Schreiben als Instrument der Gnade bezeichnet werden, die den Menschen die Hoffnung gibt, von Gott auserwählt zu sein. Horn hat in dieser Lesart die Rolle des *advocatus diaboli*, da er Zweifel sät und das Geschenk der göttlichen Hoffnung zunichtemacht (cf. 4.2.1).

46 Ebd., S. 285 (II, 4). Hervorhebung von mir.

47 Ders.: *Le Visage d'Orphée* [1997], S. 11, Vorrede des Autors.

Gesicht des Kranken Platz nimmt, während dieser mit einer Peitsche geschlagen wird. In dieser halb grausamen, halb burlesken Szene, in der sich Schmerz und Lust in einem performativen Akt verbinden, wird die abstrakte Gewalt des Todes durch eine sadomasochistische Handlung mimetisch konkretisiert und mythisch überhöht. Rituelle Szenen dieser Art, die zum Ausdruck bringen, wie die metaphysische Krise der Gegenwart die Beziehungen der Menschen untereinander mit gesteigerter Gewalt kontaminiert, sind zahlreich in Pys Theater (cf. 4.4 und 4.5).

4.1.3 Orpheus und die Macht der Poesie: Initiation und performative Arbeit am Mythos

Auch wenn dem Dichter Grenzen gesetzt sind, wie man am Beispiel von Orion sieht, so zeigt Olivier Py in jedem seiner Stücke doch ein großes Vertrauen in das poetische Wort und seine transformierende Wirkung. Die Macht der Poesie entfaltet sich beispielhaft in *Le Visage d'Orphée* im Wirkungskreis der Orpheus-Figur, die das mythische Zentrum dieses Stückes bildet. In den ersten vier Szenen des ersten Teils, die als Exposition gelesen werden können, vollzieht sich die Wiederbelebung des mythischen Sängers Orpheus vor dem Hintergrund lärmender Abrissbirnen, die als mythische Ungeheuer der Gegenwart die letzten Überreste der orphischen Botschaft auszulöschen drohen. Denn das 20. Jahrhundert hat das Vertrauen in das Wort und seine symbolische Wirksamkeit verloren, wie in *L'Apocalypse joyeuse* eine alternde Tragödienschauspielerin beklagt: „Comment s'appelle cet âge où l'on a profané les mots?“ – „Cela s'appelle le XXe siècle.“⁴⁸

Die Handlung von *Le Visage d'Orphée* setzt ein, als Baptiste an die verschlossene Ateliertür des Bildhauers Musée klopft, dessen Werkstatt abgerissen werden soll. Baptiste vermutet hinter dieser Tür den echten Orpheus, zu dem ihn eine aus Gips geformte Kopie geführt hat, die er nun in seiner Umhängetasche mit sich trägt: „J'ai suivi le parfum des dieux oubliés, la tête coupée d'Orphée

⁴⁸ Py: *L'Apocalypse joyeuse* [2000], S. 491 (V, 16).

chante dans ma besace“.⁴⁹ Sein wiederholtes Klopfen bleibt zunächst unbeantwortet, doch er gibt nicht auf: „Je sais qu’il est vivant, je veux qu’il soit vivant“; seine unerschütterliche Überzeugung, mit der er Orphée später zum Leben erwecken wird, ist in einem Zeitempfinden verankert, das die Handlung in eine Dimension mythischer Zeitlosigkeit überführt: „Cette tête pâle [...] est à mon chevet depuis si longtemps. [...] (*Il embrasse le visage de pierre et frappe encore, à ce geste on devine qu’il est peut-être là depuis des jours...*)“.⁵⁰ Zunächst jedoch weigert sich der Bildhauer, sein Atelier dem Fremden zu öffnen, den er für einen ihm und seinem Werk feindlich gesinnten Bauunternehmer hält. Sein Name, Musée, ist ein sprechender in gleich zweierlei Hinsicht: Als *Musaios* ist er Orpheus-Priester⁵¹ und tritt als Künstler in seine Nachfolge ein; er arbeitet daher emsig daran, neue Orpheus-Köpfe zu meißeln, doch sein Modell – „un cadavre noirci sur un chevalet de fer“⁵² – versprüht nichts von der magischen Kraft, die man dem abgetrennten Kopf des mythischen Orpheus nachsagt, dessen Stimmgewalt über den Tod hinausreichte.⁵³ Der Stein, den Musée bearbeitet, ist unbeseelt, das Orpheus-Modell allenfalls ein totes Ausstellungsstück, Zeugnis einer vergangenen Zeit. Dem entspricht die zweite Assoziation, die sein Name hervorruft, nämlich die Institution ‚Museum‘, die in diesem

49 Ders.: *Le Visage d’Orphée* [1997], S. 17 (I, 1).

50 Ebd., S. 17 f. (I, 1).

51 „Orpheus“: *Altgriechische Mysterien*, S. 135: Musaios gilt im Orphismus, einem bereits im 6. Jh. v. Chr. entstandenen Mysterienkult, dessen Anhänger Orpheus als Hüter des kosmischen Wissens und als Verkünder einer orphischen Kosmogonie und orphischer Hymnen verehrten (ebd., S. 14 sowie „Orphiker“, wikipedia.de, URL: <http://de.wikipedia.org/wiki/Orphiker> (Abruf 26.02.2017)), als Sohn oder Jünger des Orpheus. Er soll die orphischen Mysterien in Attika eingeführt haben und nach Orpheus‘ Tod dessen Leier erhalten haben. Auch im sechsten Gesang der *Aeneis* taucht diese weniger bekannte Gestalt der antiken Mythologie auf: als charismatischer Seher, der Aeneas auf sicherem Pfade durch die Unterwelt zu seinem Vater Anchises führt: Cf. Vergil: *Aeneis – Lateinisch/Deutsch*, hrsg. und übers. v. Edith Binder/Gerhard Binder, Stuttgart: Reclam 2012, S. 332 (6. Buch, v. 666-678).

52 Py: *Le Visage d’Orphée* [1997], S. 18 (I, 2).

53 Cf. Ovid: *Metamorphosen*, S. 640 (11. Buch, v. 50-53): „membra iacent diversa locis, caput, Hebre, lyramque / excipis, et (mirum!), medio dum labitur amne, / flebile nescio quid queritur lyra, flebile lingua / murmurat exanimis, respondent flebile ripae.“

Fall weniger als positiver Ort der Erinnerung und eher als ein Ort der Erstarrung, des Toten, des harten Steins erscheint. Musée sieht sich in der Nachfolge von Musaios als letzten Jünger des Orpheus, doch trägt er sein Wissen nicht wie dieser in die Außenwelt, an andere Menschen heran, sondern verschließt es in seinem Atelier, wo es zwangsläufig verkümmert: Der Orpheus, der ihm in seiner Werkstatt als Modell dient, ist nur noch „un morceau de viande noire“,⁵⁴ dessen Leier aus einem unmelodischen Stück Gips besteht: „sa lyre, décoration de plâtre, car il ne s’agit plus que de décorer des lieux sans âme où l’on nous attable.“⁵⁵

Alleine gelingt es Musée nicht, den toten Orpheus wieder zum Leben zu erwecken, was doch sein größter Wunsch wäre: „Tu es mort [...], tes lèvres sont aussi fermées que celles de ma statue. [...] Et si tu revenais à la vie, alors ma statue chanterait aussi.“⁵⁶ Bevor sich Baptiste schließlich gewaltsam Einlass verschafft, hört er, wie Musée den Mythos von Orpheus nacherzählt.⁵⁷ So wie sich Blumenberg zufolge die Menschen mythische Geschichten erzählt haben, um dem *Absolutismus der Wirklichkeit* zu trotzen, wird hier ein erster Schritt unternommen, den verbauten Zugang zum Mythischen durch die beschwörende Macht der Sprache wieder zu öffnen:

54 Py: *Le Visage d’Orphée* [1997], S. 23 (I, 2).

55 Ebd., S. 23 (I, 2).

56 Ebd., S. 19 (I, 2).

57 In der Argonauten-Darstellung des Pseudo-Orpheus gibt es eine Rahmenhandlung, in der Orpheus seinem Schüler Musaios von seinen Erlebnissen und Abenteuern als Mysterienstifter, Sänger und Liebender erzählt. Er stellt sich dabei als erfahrenen Reisenden dar und berichtet insbesondere von seiner Fahrt in die Unterwelt. Auch Jason habe ihn aufgrund dieser Erfahrungen als Mitfahrer auf der Argo gewinnen wollen. Auf diese Weise leitet er in die Binnenhandlung über, die von der Fahrt der Argonauten nach Kolchis erzählt. (Cf. Venzke: *Die orphischen Argonautika in ihrem Verhältnis zu Apollonios Rhodos*, S. 5.) Pys Musée verhält sich in den ersten Szenen so wie der Orpheus der Argonautendichtung des Pseudo-Orpheus, der sich gegenüber der Bitte des Jason, ihn auf der Argo zu begleiten, zunächst ziert (ebd., S. 6). Das Vertrauen der Argonauten in Orpheus, das in Opposition zu Orpheus’ anfänglicher eigener Unlust, seiner Berufung nachzukommen, steht, entspricht bei Py dem unerschütterlichen Glauben Baptistes in die Erweckung des Orpheus, mit der Baptiste erst Musée und dann den sich gleichfalls sträubenden Orphée überzeugen kann.

Orphée est mort, déchiré par les Bacchantes. Ses membres pourrissent aux rives du fleuve et ses doigts, qui avaient charmé les sirènes, sont la demeure des vers et des écrevisses. Mais la tête d'Orphée, mystérieusement imputrescible, descend le fleuve, toujours chantante. [...] Plus féroce que les poissons qui dévorent ses yeux est la mémoire qui lui souffle les mots. Le temps trouve son maître, une tête coupée que rien ne fait taire.⁵⁸

In Baptiste findet Musée zum ersten Mal, seit er sich in seinen Keller zurückgezogen hat, einen Zuhörer und Gleichgesinnten, der ihm dabei hilft, seine Angst vor der Korruption von Orpheus' Stimme, vor dem Vergessen und vor allem davor, sein Werk nicht vollenden zu können, zu überwinden und das Vertrauen in Orpheus zurückzugewinnen. Um Musée die Bedingungslosigkeit zu demonstrieren, mit der er an Orpheus glaubt, tötet sich Baptiste in einem symbolischen Akt mit einer Kugel und verhilft Orphée auf wundersame Weise zur Wiederauferstehung. Die poetische Geste, in der sich sein Glaube an Orpheus' Kraft offenbart, in der Baptiste seinem Namen zur Ehre gereicht und wahrlich zum Täufer von Orpheus wird, löst eine beeindruckende Metamorphose aus: Orphées Leichnam verwandelt sich in den Körper eines Schlafenden, der erwacht, die Sprache wiedererlangt und schließlich eine orphische Hymne anstimmt. Baptistes Selbstopfer, in dem die Gewalt und das Heilige eine untrennbare Verbindung eingehen, könnte man als hochgradig performativen und theatralischen Opferritus bezeichnen, da Baptiste in der Bühnenhandlung zunächst wirklich zu sterben scheint, ehe er von Orphées Hymnen seinerseits wieder zum Leben erweckt wird: „Bapiste s'est réveillé, le visage ensanglanté, il écoutait Orphée.“⁵⁹ Auch wenn sich herausstellt, dass es nur ein Streifschuss war, mit dem er sein Ohr verletzt hat, ist das Wesentliche an diesem performativen Akt der absolute Einsatz des individuellen Körpers: „Et si je perdais mes yeux, j'aurais assez des tiens, et si je perdais mes mains, ne viendrais-tu pas caresser mon visage? [...] Alors je couperais bien mes mains pour cela.“⁶⁰

58 Py: *Le Visage d'Orphée* [1997], S. 19 f. (I, 2).

59 Ebd., S. 35 (I, 3).

60 Ebd., S. 35 (I, 3).

Der wiederauferstandene Orphée selbst zeigt sich in Bezug auf seine wiedergewonnene Identität etwas widerwillig, doch als er die Lyra in Händen hält, spielen seine Finger „malgré lui“,⁶¹ und er stimmt einen langen hymnischen Gesang an, in dem es um zahlreiche orphische Themen geht, um Gemeinschaft, Gedächtnis, Todessehnsucht, die Geheimnisse des Jenseits und die Magie der Poesie. Als seine Hymne Musée einen euphorischen Aufschrei entlockt,⁶² reagiert Orphée jedoch mit Skepsis: „Je ne suis pas Orphée ! [...] Je ne suis que le modèle de ta statue ! Je ne sais rien d’Orphée, j’ai rêvé un rêve effrayant et j’ai fait semblant de chanter !“⁶³ Olivier Py erzeugt auf diese Weise zwei Ebenen, die sich im Laufe des Stückes bisweilen konkurrierend überlagern und einander ergänzen: Auf der dramatischen Ebene ist es gleich, ob Orphée das Original ist oder nur glaubhaft diese Rolle spielt, solange er es vermag, Anhänger um sich zu scharen: „l’alliance des premiers clandestins qui veulent le rachat de la lyre.“⁶⁴ Auf der theatralischen Ebene im Sinne von Matzat wird der Zuschauer immer wieder daran erinnert, dass die Figur des Orphée eine Rolle mit einem symbolischen Mehrwert ist, der über die dramatische Handlung hinausreicht. Der Glaube an die Performativität der Poesie, zu der für Py ganz klar auch das Theater – der Ort, an dem das gesprochene Wort auf den Zuschauer wirken soll – gehört, transzendiert diese beiden Ebenen und macht sie für die Zuschauer des Stückes direkt erfahrbar (cf. 4.5.3).

Py zeigt immer wieder, wie die Figuren den (Orpheus-)Mythos durch ihre performative Arbeit daran neu beleben und für die heutige Zeit relevant machen. Der mythische Initiator Orphée dient ihnen dabei als Mittelpunkt, nach dem sie sich ausrichten, auch wenn er selbst betont, dass sich seine Aufgabe darauf beschränkt, anderen seine Stimme zu leihen. Auf keinen Fall will Orphée ein Prophet sein, da sonst das Mythische, das er verkörpert, dogmatisch zu werden droht:

61 Py: *Le Visage d’Orphée* [1997], S: 30 (I, 3).

62 Ebd., S. 30 (I, 3): „Orphée est parmi nous !“

63 Ebd., S. 33 f. (I, 3).

64 Ebd., S. 34 (I, 4).

Orphée n'est pas un prophète, il ne construira rien, c'est pourquoi tu peux croire en lui. Il indiquera le lieu du divin mais n'annoncera pas le dieu, il enjoindra ceux qui le veulent à circonscrire le lieu de l'absence.⁶⁵

In seiner Orpheus-*bricolage* versteht Py den mythischen Orpheus als denjenigen, der den Ort des Göttlichen anzeigt, der ein Ort der Abwesenheit ist, und greift damit einen zentralen Gedanken von Maurice Blanchot auf, den dieser in seinem kunstphilosophischen Essay über Orpheus zu Papier gebracht hat: „le point profondément obscur vers lequel l'art, le désir, la mort, la nuit semblent tendre“.⁶⁶ Für den mythologischen Orpheus ist Eurydike dieses Abwesende, das, was er vergeblich zu fassen sucht. Das Unfassbare zu (be)greifen, ist allen Teilnehmern der orphischen Reise gemeinsam: Alle sind getrieben von der Sehnsucht nach dem, was sich hinter der materiellen Fassade der Wirklichkeit verbirgt. Mithilfe von Orphée gelingt es ihnen, ihre jeweils eigene Wahrheit zu erkennen. Dafür müssen sie jedoch zunächst jeder tief in den Abgrund des *Absolutismus der Wirklichkeit* blicken und die körperlichen und seelischen Herausforderungen der Initiation bewältigen.

Nach der Gewaltperformance von Baptiste ist die Einverleibung der orphischen Grabtäfelchen durch den Archäologen Bienvenu ein weiterer performativer Akt mit Symbolcharakter. In der siebten Szene des ersten Teils stoßen Pys Orphiker auf eine Ausgrabungsstätte. Eine Gruppe von Archäologen ist gerade dabei, eine geheimnisvolle alte Kiste aus einem tiefen Erdloch zu bergen. Erneut verstecken sich die Orphiker hinter einem Busch, um die Szene zu beobachten. Wie die frühgriechischen Lykomiden, deren Kult dem orphischen

65 Ebd., S. 59 (I, 8).

66 Maurice Blanchot: „Le regard d'Orphée“, in: Ders.: *L'Espace littéraire*, 3. Aufl., Paris: Gallimard 1955, S. 179–184, hier S. 179. Für Blanchot ist Orpheus' Blick in dieses Nichts hinein eine Metapher für die Voraussetzung eines authentischen Kunstwerks: Orpheus möchte einerseits zu diesem schwarzen Punkt des Ursprungs gelangen, andererseits aber auch Eurydike ans Tageslicht zurückholen. Aus diesem Dilemma entsteht ein Werk, das der dunkelsten Nacht Gestalt verleiht. Mit Pys Theaterfiguren verhält es sich ähnlich: Sie kommen dem metaphysischen Abgrund sehr nahe und schaffen gerade dadurch einen eindrucksvollen theatralischen Akt, sind gerade dadurch Teil eines zugleich metaphysischen und performativen Kunstwerks, das der Autor mit seinem Theater kreieren will.

verwandt war und die als Jünglinge im Dickicht des Waldes in die Geheimnisse des Kosmos initiiert wurden,⁶⁷ erwerben Pys Orphiker hier zurückgezogen in ihr Versteck durch das Miterleben zentraler Erfahrungen im Leben anderer Menschen ein Wissen, das sie auf ihrem Weg in die Unterwelt vorantreibt. Gleichzeitig handelt es sich dabei wieder um eine Verdoppelung der Schauspielsituation, wodurch das Publikum auf seine eigene Situation aufmerksam gemacht, also seinerseits zum zweiten Mal auf die Initiation vorbereitet wird, ehe Py es kurz vor dem Ende des ersten Teils durch einen Bruch der *vierten Wand* in die Initiationsfeier miteinbezieht (cf. 4.5.3).

In der achten Szene beobachten die Orphiker, wie einer der Archäologen, Bienvenu, etwas abseits fasziniert einen ausgegrabenen Orpheus-Kopf bewundert, während seine Kollegen aus dem Ausgrabungsloch eine Kiste bergen, in der sie eine historische Sensation vermuten: „Nous voici à l’heure de la révélation.“⁶⁸ Indem Py die Ausgrabung orphischer Grabbeigaben szenisch darstellt, wirft er einen modernen Blick auf den Orphismus, der für uns heute Gegenstand der archäologischen Forschung ist: „Les moines byzantins ont donc enfermé dans ce coffre la première parole de la foi. [...] Un testament en une phrase. [...] L’évangile d’Orphée.“⁶⁹ Zugleich geht es ihm darum, zu zeigen, inwiefern die Erinnerung an den antiken Orpheus-Kult Schätze für die Gegenwart bereithält; so zieht er, indem er vom ‚orphischen Evangelium‘ spricht, eine Parallele zwischen den Orphikern, die den Sänger mit der sanften Zauberstimme verehrten, und den Christen mit ihrem wundertätigen Jesus. Wie intensiv Py sich vor dem Schreiben seines Theatertextes mit dem Kult des Orphismus auseinandergesetzt hat, zeigt die detaillierte und der Forschung entsprechende Beschreibung der mit orphischen Hymnen verzierten goldenen Täfelchen, die den Verstorbenen als Reisepässe für die Unterwelt dienten, in der zentralen Initiationsszene: In dieser 15. Szene nämlich, in der die orphische Schar endlich in die Unterwelt eingelassen wird, erfahren die Zuschauer, wie die magi-

67 Kerényi: *Pythagoras und Orpheus*, S. 55.

68 Py: *Le Visage d’Orphée* [1997], S. 52 (I, 8).

69 Ebd., S. 52 (I, 8).

schen Worte lauten, die auf den Grabbeigaben stehen, die Bienvenu und seine Kollegen ausgegraben haben: „Fils de la terre et du ciel étoilé“;⁷⁰ die Formulierung ist wortwörtlich dem Hexametergedicht auf dem realen Ausgrabungsstück aus Hipponion im Süden Italiens entnommen. Dieses ist einer mehrerer historischer Funde von mit Inschriften versehenen Täfelchen, auf denen unter anderem auch die Formel „Leben-Tod-Leben“ zu lesen ist, die auf die orphische Vorstellung von der Seelenwanderung verweist.⁷¹ Besagtes Goldtäfelchen aus Hipponion wurde auf der Brust eines Verstorbenen gefunden und enthielt in Hexametern geschriebene Ratschläge für den Toten, wie er sich auf seiner Reise ins Jenseits verhalten soll. Der Tote, ein Eingeweihter des Orpheus, wurde als „Sohn der Erde und des gestirnten Himmels“ bezeichnet; ihm wurde geraten, aus dem „See der Erinnerung“ zu trinken, um sich die orphischen Geheimnisse wieder ins Gedächtnis zu rufen, wenn er sich auf den „langen Weg“ mache, der ihn zum „unterirdischen König“ führen werde und den er zu Lebzeiten im Zuge der orphischen Kultfeiern bereits eingeübt habe.⁷²

Die im Orphismus zentrale, urythologische Vorstellung von der unzertrennlichen Verbindung des Menschen mit dem Himmel und der Erde deutet sich in *Le Visage d'Orphée* schon vor der eigentlichen Offenbarung der orphischen Formel an. Denn während in der ersten Etappe die Sternenfürstin Séléné auftritt, dringen die Figuren in der zweiten Etappe durch die Ausgrabungen tief in die Materie der Erde ein. So wie in der Orpheus-Mythologie zwei scheinbar weit entfernte Elemente miteinander vereint werden, die Verehrung des Lichtgottes Apoll und die des unterweltlich-finsteren Dionysos,⁷³ gehören im Orphismus ebenso wie im Drama Pys Erde und Himmel, Physik und Metaphysik, zueinander. Musée veranschaulicht dies in einer aitiologischen Erzählung, in der die Sterne beleidigt auf

70 Ebd., S. 94 (I, 15).

71 Fritz Graf: „Nachwort“, in: „Orpheus“: *Altgriechische Mysterien*, hrsg. u. übers. v. J. O. Plassmann, 2. Aufl., München: Diederichs 1992, S. 161–175, S. 167 f.

72 Ebd., S. 169 f.

73 Eva Kushner: *Le mythe d'Orphée dans la littérature française contemporaine*, Paris: Nizet 1961, S. 52 und S. 54.

die Anmaßung der Menschen reagieren, sich ausschließlich als Kinder der Erde zu bezeichnen.⁷⁴ Ausschließlich auf die materielle Seite des Diesseits gerichtet sind auch die Archäologen, die den rituellen Tanz ablehnen, mit dem sie sich von der Erde lösen würden und den ihnen *Bienvenu* als Bedingung abverlangt, wenn sie am geheimnisvollen Inhalt des Fundes teilhaben wollen. Die beiden Parteien sind sich uneins über den richtigen Umgang mit ihrem Fund:

BIENVENU : Peut-être vaudrait-il mieux la perdre à nouveau, la laisser aux Enfers comme Eurydice qu'Orphée préférait désirer et chercher éternellement.

LES ARCHELOGUES : Nous ne sommes plus de ce temps. [...] Cela nous appartient, à nous hommes de science !⁷⁵

Der Forscherblick, den die Archäologen verkörpern, ist hier einseitig auf eine rein empirische Wissenschaft ausgerichtet, die sich von Zahlen, Fakten und Ergebnissen nicht lösen kann. Im Gegensatz dazu steht das scheinbar nicht mehr zeitgemäße mythische Denken *Bienvenus*, für den der Text eine über die rein wissenschaftliche Erkenntnis hinausgehende Bedeutung hat. Außerdem konkurrieren hier zwei verschiedene Formen der Erinnerung: Auf der einen Seite steht die kurzlebige Sensation, die ein solcher Fund für die Welt der Wissenschaft darstellt, um nach kurzer Zeit in einem staubigen Archiv wieder dem Vergessen anheimzufallen. Auf der anderen Seite plädiert *Bienvenu* für das kulturelle Gedächtnis, das auch immaterielle Güter, hier ein antikes Ritual, für künftige Generationen bewahrt, um es zu gegebener Stunde wieder preiszugeben. Doch der Moment der Preisgabe dieses Schatzes, dessen metaphysische Bedeutung die Archäologen nicht zu würdigen wissen, ist *Bienvenus* Empfinden nach in ihrem Kreise nicht gegeben, weshalb er den orphischen Text stumm vor ihren Augen liest und dann vernichtet.

Bienvenus Einverleibung der orphischen Formeln ist eine wahrhaftige Verinnerlichung mit performativem Charakter, auf die er sich rituell vorbereitet: In einem ersten Schritt entzieht *Bienvenu*, der

74 Py: *Le Visage d'Orphée* [1997], S. 91 (I, 15).

75 Ebd., S. 53 (I, 8).

sofort den heiligen Gehalt des Fundes erkannt hat, diesen den profanen Blicken seiner Kollegen: „Si elle méritait de n’être lue que par ceux qui ont le désir de la lire ?“⁷⁶ Als nächstes setzt er sich mit einem Tanz körperlich und geistig in einen mystischen, von der Erde losgelösten Zustand. Schließlich folgt die Einverleibung der magischen Worte, durch die sie – vergleichbar dem Opfertier – materiell zerstört und dafür symbolisch transzendiert werden. Denn nachdem Bienvenu die Textrolle verschluckt hat, erlebt er am eigenen Leib eine symbolische Metamorphose: „Je suis désormais le frère d’une ombre ancestrale et le fiancé d’un murmure célèbre.“⁷⁷ Durch das Ritual hat er sich empfänglich gemacht für die Initiation der Orphiker und sich für die Aufnahme in ihre Gemeinschaft qualifiziert: „Maintenant que j’ai mangé ces mots je voudrais les marcher. [...] Nous marcherions ce texte muet [...] pour ensemer la terre du sang de nos pieds.“⁷⁸ Darüber hinaus hat Bienvenu den orphischen Schatz vor zwei Gefahren bewahrt, die mit seiner Profanierung einhergehen würden. Erstens würden die alten Kultworte durch den nüchternen Blick der Wissenschaft ihre magische Wirksamkeit verlieren, die sie im Verlauf des Theaterstückes noch unter Beweis stellen werden.⁷⁹ Die zweite Gefahr besteht darin, dass der Text zur Machtausübung missbraucht werden könnte, wenn die Botschaft in die Hände von „mystiques pornographes ou de trafiquants d’armes inspirés“⁸⁰ fallen würde.

Bei Einbruch der Dunkelheit erreichen Pys Orphiker ihr Ziel. Auf den drei zentralen Etappen ihres bisherigen Initiationsweges wurden sie mit dem jedem Menschen bevorstehenden Tod konfrontiert (Victoire), haben die Totenpässe auf der Ausgrabungsstätte gefunden (Bienvenu) und Einblick in die Gewalt erhalten, zu der die Menschen fähig sind (Lavinias Bordell, cf. 4.3.1). Alle drei Etappen sind eng mit dem Körperlichen verbunden (ein kranker Körper,

76 Ebd., S. 54 (I, 8).

77 Ebd., S. 56 (I, 8).

78 Ebd., S. 56 f. (I, 8).

79 „Vous êtes bien partisans d’une mise en lumière qui est l’anéantissement de la lumière“ (ebd., S. 53 (I, 8)), lautet Bienvenus Vorwurf an seine Kollegen.

80 Ebd., S. 53 (I, 8).

ein schluckender und tanzender Körper, ein erniedrigter Körper), an dem die transformierende Macht der Poesie sichtbar bzw. erlebbar wird. Durch seine poetische Symbolkraft wird der performative Akt zur Voraussetzung für eine Erfahrung jenseits der Körperlichkeit, wie sie in der 15. Szene des ersten Teils stattfindet. Gemeinschaftlich gehen die Orphiker nun eine Verbindung mit Himmel und Erde ein, indem sie sich auf die Erde legen und in den Sternenhimmel schauen: „Les compagnons prennent la terre sur leur dos. Et font face à l'œil béant de la nuit. On dirait qu'ils ont été foudroyés.“⁸¹ Wie die Regieanweisung deutlich macht, handelt es sich dabei um eine intensive Erfahrung des *Absolutismus der Wirklichkeit*, der mit den Metaphern der schweren Last, der starrenden Nacht und des Blitzschlags umschrieben wird. In diesem Moment erscheinen die Tore des Hades am Horizont und Orphée verkündet, dass der Zeitpunkt zur Vollendung der Initiation gekommen sei: „Je vous apprendrai à marcher dans la nuit. Je sais de bonne source ce que nous trouverons là-bas.“⁸² Er erinnert daran, dass er als Sohn der Kalliope, der Muse der Poesie, sowie als Enkel der Memoria (oder Mnemosyne) im Besitz der unterweltlichen Geheimnisse ist, die er nun seinen Freunden und Mitstreitern offenbaren will.⁸³ Der Verweis auf das Gedächtnis (Memoria) macht deutlich, dass die nun stattfindende Mysterienfeier, in der die orphische Schar in das Geheimnis von Werden und Vergehen eingeweiht wird, ein Fest gegen das Vergessen ist. In die Nachfolge des Orpheus zu treten bedeutet den Göttern nachzufolgen, also eine *imitatio dei*, die in Mircea Eliades Interpretation eng mit der im Kult praktizierten Erinnerung an die den Menschen in ihrer Gottähnlichkeit auferlegten Verantwortung verbunden ist. Bei Olivier Py übernimmt das Theater als *cultural performance* die Funktion, die Menschen auf die Konfrontation mit dem *Absolutismus der Wirklichkeit* vorzubereiten, indem es das kulturelle Gedächtnis trainiert. Orphée gibt seinen Schützlin-

81 Py: *Le Visage d'Orphée* [1997], S. 90 (I, 15).

82 Ebd., S. 92 (I, 15).

83 Apollonios von Rhodos: *Das Argonautenepos*, S. 50 f. (1. Buch, v. 915-918): Hier wird beschrieben, wie Orpheus die Argonauten in die Mysterien von Samothrake einführt.

gen zu verstehen, dass der bevorstehende Abstieg in die Unterwelt eine Erfahrung ist, die der Einübung für ein Theaterspiel gleicht: „Déjà viennent les âmes errantes qui nous aideront à répéter notre descente aux Enfers.“⁸⁴ Die Eingeweihten sind nichts anderes als Schauspieler, die das Theaterspielen als eine Technik des Selbst praktizieren:

C'est pourquoi vous la répéterez inlassablement, cette parole, en comédiens fidèles. Et quand vous serez morts, elle sortira inlassablement de vos lèvres mortes, ignorant la mort et pour vous guider à travers les buissons de Perséphone.⁸⁵

Zunächst müssen die eingeweihten Schauspieler jedoch ihren Text lernen, um sich in der Unterwelt zurechtzufinden: „Quelle est cette parole qui paiera notre passage ?“⁸⁶ Orphée weist ihnen in dieser Nacht den Weg in und durch die Unterwelt. Da er die Kartographie des Jenseits kennt, kann er Orientierung bieten im finsternen Labyrinth des Hades, in dem man leicht auf Abwege gerät. Die unterweltliche Landschaft schildert Orphée hier so wie sie auf dem Fundstück aus Hipponion beschrieben ist:

Là, il y a deux portes. L'une est sans retour. Et deux sources, celles de l'oubli et celle de l'éternelle mémoire qui alimente le lac sombre. [...] Mais à la source de la mémoire une question vous sera posée, et il ne faudra pas manquer d'y répondre.⁸⁷

Die Frage, die den in die Unterwelt eintretenden Seelen gestellt wird, lautet: „Qui es-tu ?“⁸⁸ Die Antwort, die ihnen den Weg öffnen wird, lernen und verinnerlichen die Eingeweihten schon zu Lebzeiten, so dass sie im Augenblick des Todes, wenn sie aus der Quelle der Erinnerung trinken, auf diese eingeübte Erfahrung zurückgreifen können. Hier ist Bienvenu der Gedächtnisträger, der das Geheimnis um den orphischen Totenpass kennt und dieses

84 Py: *Le Visage d'Orphée* [1997], S. 92 (I, 15).

85 Ebd., S. 93 (I, 15).

86 Ebd., S. 93 (I, 15).

87 Ebd., S. 93 (I, 15).

88 Ebd., S. 93 (I, 15).

Wissen nun mit den anderen teilt. Er schreibt die acht Worte auf, die er verinnerlicht hat, die anderen Figuren schreiben sie ab und teilen ihr neu erworbenes Wissen mit den Zuschauern des Stückes, an die sie die Zettel weitergeben, so dass das Gemeinschaftserlebnis auf den extrafiktionalen Raum ausgedehnt wird (cf. 4.5.3).

Auch Orphées Gesang ist Teil der Mysterienfeier. In einer Hymne an die Freiheit und Verantwortung der Menschen beschwört er ein dionysisches Einheitsgefühl herauf, das alle Initiierten umfasst: „Perdez toute identité.“⁸⁹ Die Einweihung in die orphischen Mysterien ist bei Py ein Gemeinschaftserlebnis, in dem der Einzelne sich jedoch gerade nicht selbst aufgeben, sondern sich ebenso wie die anderen als ihnen nicht identisch, d.h. unvergleichlich empfinden soll: „Cette paix je vous la donne et je l'appelle le vrai baptême, celui qui vous libère de toute dette imaginaire et fait de vous une impu-tescible **différence**.“⁹⁰ Die dionysische Feier soll kein rauschhaftes Vergessen und Abstreifen jeglicher Verantwortung mit sich bringen, worin Cassirer die große Gefahr des mythischen Empfindens sieht, sondern eine Erfahrung des ganz Anderen ermöglichen. Anstatt das entdifferenzierte Chaos der mythischen Ursprünge anzustreben, soll sich das mythische Einheitsgefühl der Eingeweihten mit der Anerkennung des Anderen verbinden, die den einzigen Ausweg aus der Gewalt darstellt: „Caïn, le sédentaire, n'aurait pas tué Abel s'il avait senti qu'ils étaient incomparables.“⁹¹ Die Nähe Pys zu Girards Theorie des mimetischen Begehrens als Ursache der Gewalt, für die sich beide auf den alttestamentarischen Mythos von Kain und Abel beziehen,⁹² ist nicht zu leugnen. Orphées Offenbarung verrät den über das Vertrauen in den Anderen führenden Weg zur Gewaltlosigkeit:

Ce que je vous dis là vous libère et libère le monde de toutes querelles, là où nous ne sommes que cette **altérité** de nous-même, il est une paix qui n'est pas trêve entre deux guerres. La guerre n'est entre deux êtres que parce qu'ils ne sont pas confiants de leur absolue **différence**.⁹³

89 Py: *Le Visage d'Orphée* [1997], S. 95 (I, 15).

90 Ebd., S. 98 (I, 15). Hervorhebung von mir.

91 Ebd., S. 96 (I, 15).

92 Auch Mouawad bezieht sich in *Anima* mehrfach auf den Kain-Mythos (cf. 2.1).

93 Py: *Le Visage d'Orphée* [1997], S. 97 f. (I, 15). Hervorhebung von mir.

Die Feier endet mit einem frenetischen Tanz Pans, dem Figurenverzeichnis zufolge der Autor Olivier Py selbst, der sich nackt und maskiert auf der Bühne bewegt, während die initiierten Orphiker von einem Feuerkreis umschlossen werden.

Der Erfolg der orphischen Initiation wird im zweiten Teil des Dramas auf die Probe gestellt: am Beispiel der todkranken Victoire, die im Unterschied zu den meisten anderen Figuren die Unterwelt nicht mehr verlassen wird. In der 14. Szene lässt sie sich eine goldene Pforte errichten, deren Tore aus Goldpapier metonymisch auf die orphischen Totenpässe verweisen. Was Séléne versprochen hat, tritt nun ein: In der Rolle der Eurydike hat sie Victoire zum gleichen goldenen Triumph verholfen, den der mythische Orpheus über die unterweltlichen Gewalten, die das Leben mit Angst erfüllen, gefeiert hat: „Allons en enfer, je suis ton Eurydice et tu ne rêves que de me voir dans l’or des profondeurs, et de vaincre les démons par ton chant!“⁹⁴ Im Unterschied zu Musée, der dem urmenschlichen Trieb nachgibt, den Tod zu verdrängen,⁹⁵ hat Victoire es unter Einsatz ihrer menschlichen Kräfte geschafft, sich auf den Tod einzulassen und ihn als unweigerlichen Teil des Lebens zu akzeptieren. Und so erlebt Victoire im Angesicht des Todes das, was Kerényi über die in die Mysterien Eingeweihten schreibt, die „das Überindividuelle [sahen], dessen Erleider [sie] war[en], [und] davon nicht erlöst, sondern darin geborgen und glücklich [wurden]“.⁹⁶ Victoire gibt dieses Wissen an die anderen weiter: In einem langen Monolog führt sie aus, dass all die Opfer, die man im Leben bringen muss, wettgemacht werden können durch kleine Momente des Glücks, die durch eine Reaktualisierung des Gedächtnisses hervorgerufen werden. Anhand vieler poetischer Beispiele beschreibt sie, dass nicht alles vergeht, sondern dass immer etwas bleibt, das weiter an den Dingen haftet und irgendwann – vergleichbar Prousts *mémoire involontaire* – durch einen Klang, einen Duft zu einem zurückkommt und einen glücklich

94 Ebd., S. 42 (I, 5).

95 Ebd., S. 113 (II, 8): „Je refuse depuis des siècles de mourir ! Depuis ma naissance je refuse obstinément de mourir !“

96 Jung/Kerényi: *Einführung in das Wesen der Mythologie*, S. 219.

macht.⁹⁷ In der Stunde ihres Todes darf Victoire diese Erfahrung machen: Sie begegnet einem ihrer längst verloren geglaubten Söhne wieder und erlebt einen innigen Moment mit ihm, ehe sie aus eigener Kraft dem Tod entgegen schreitet und durch das Goldpapier verschwindet, woraufhin einige Zeit nur das Rascheln der zerrissenen Goldblätter im Theaterraum zu hören ist. Durch diese sehr poetische Performance bewirkt Victoire ein Eindringen in den Raum des Mythischen. Denn es folgen zwei Metamorphosen mit Symbolcharakter. Die letzten Worte Victoires, der Schlussvers eines Gedichtes, das ihr Sohn auf dem Rücken trägt, enthalten die orphische Zauberkraft der Poesie: „L'oiseau disparu, la branche tremble encore.“⁹⁸ Mit der lebenden Victoire ist der Vogel verschwunden, doch es bleibt ein Olivenzweig zurück, Symbol der Victoria. Séléné, die durch Victoires Performance ihrerseits eine transzendente Erfahrung gemacht hat, erstarrt zur Statue, die an den Sieg Victorias erinnert: „Je suis revenue des Enfers [...] et je témoigne.“⁹⁹ Das Geheimnis, das sie aus der Unterwelt mitgebracht hat, verewigt sich auf ihren Lippen: „le sourire de ceux qui résistent à l'enfer“,¹⁰⁰ der Widerstand der Menschen gegen den *Absolutismus der Wirklichkeit* mit Lebensfreude und Poesie.

Die gleiche orphisch-poetische Botschaft vermittelt Py in seinem mehrteiligen Stück *Les Vainqueurs*. Der Sieg über den *Absolutismus der Wirklichkeit* wird auch hier durch ein Lächeln errungen, das die wechselnden Hauptfiguren (Florian, Cythère, Axel) im Gesicht tragen und das ihre Gegenspieler zu mimetischem Begehren verleitet.¹⁰¹ Im dritten Teil wird klar, dass dieses Lächeln im Gesicht des hässlichen, einbeinigen Totengräbers Axel seine ursprüngliche Heimat hat, so dass es am Ende sogar Ferrare, der in den verschiedenen Episoden des Stücks das Böse verkörpert, zu bekehren vermag. Denn Axel, als Bestatter mit dem Tod vertraut, ist von Py zugleich als eine Orpheus-Figur angelegt. Der dritte Teil der *Vainqueurs* erzählt seine

97 Py: *Le Visage d'Orphée* [1997], S. 137 (II, 14).

98 Ebd., S. 129 (II, 14).

99 Ebd., S. 139 (II, 15).

100 Ebd., S. 140 (II, 15).

101 Ders.: *Les Vainqueurs* [2005], S. 365 (3. Teil, I, 1): „ce sourire que tous ont jaloué“.

Geschichte als Variation der Themen Poesie, Tod und Zeremoniell. Axels Handlungsmotiv ist die Entwendung einer Leiche aus seinem Bestattungshaus. Wie Orpheus um Eurydike trauert er um einen Toten, einen blonden fünfzehn- oder sechzehnjährigen Jungen, dem er wie allen namenlosen Toten, die zu ihm gebracht werden, mit einem Zeremoniell die letzte Ehre erweisen will: „L'Occident tait ses morts clandestines. L'Occident c'est le lieu où il n'y a plus de cérémonie pour les morts“.¹⁰² Doch Axels Ehrung des Todes und des Toten wird von zwei Seiten bedroht: Sowohl Lubnas Theatertruppe will den Leichnam haben, um mit ihr eine falsche Religion der Unsterblichkeit gewinnbringend zu verkaufen –

ARTHUR : Tu as répété la scène d'amour avec un mannequin, mais ce corps raide ?

LUBNA : Cythère, la prostituée sacrée, enseigne l'art de sourire à son amant mort !

ARTHUR : Mais ce sourire, de quoi est-il fait vraiment ?

LUBNA : Peu m'importe, ce qui compte, c'est le costume et la chanson.

ARTHUR : C'est comme un sacrilège [de] prendre cette vérité et en faire une recette de cuisine.

LUBNA : Les vérités ne se vendent pas, les recettes de cuisine, si.¹⁰³

– als auch ein Senator, der in dem Toten einen rumänischen Stricherjungen vermutet, der ihn kompromittieren könnte. Nach vielerlei Mühen gelingt es Axel, den Leichnam vor den profanen Begehrlichkeiten seiner Gegenspieler in Sicherheit zu bringen: „Je ne veux pas que cet enfant soit enterré sans qu'on écrive un nom sur sa pierre. [...] J'ai peur d'une mort anonyme qui n'achève rien, qui ne dise rien.“¹⁰⁴ Im vierten Akt hat er sich mit dem Leichnam in einem Hotelzimmer verschanzt, wo er seit drei Tagen an einem langen Gedicht schreibt, dem Py in einer *mise en abyme* den Titel *Les Vainqueurs* gibt. Gleichzeitig spielt er mit dem Leichnam des Toten die Hochzeit von Orpheus und Eurydike nach, die im Mythos von Eurydikens Tod überschattet wird. Axel hat einer Braut das Kleid gestohlen und dem Leichnam angezogen. Abwechselnd spricht er nun

102 Ebd., S. 369 (3. Teil, I, 1).

103 Ebd., S. 372 (3. Teil, I, 3).

104 Ebd., S. 379 (3. Teil, I, 4).

in der Rolle des als Eurydike verkleideten Toten und in der Rolle des dem Orpheus nacheifernden Dichters. Mit der Zeremonie bereitet er sich auch auf seinen eigenen Tod vor: „J’ai su vivre, je saurai mourir.“¹⁰⁵ Er weiß um die Unausweichlichkeit des Todes, die er mit dem Bild der mythischen Schlange evoziert, die Eurydike gebissen hat, und die den Menschen Angst macht. Um diese Angst zu überwinden, kennt er als Orpheus-Jünger jedoch einen zweifachen Ausweg: ein symbolisches Ritual, das den Tod transzendiert – „elle ne fait plus peur à l’homme masqué“¹⁰⁶ – und ein poetischer Akt, den sein dichterisches Werk bilden soll, das kurz vor dem Abschluss ist: „Qui a jamais osé cela ? Faire de sa mort l’arpège de son poème.“¹⁰⁷ Für das Liebesgrab, das Axel und den Toten am Ende des orphischen Hochzeitsrituals aufnehmen soll, malt sich Axel einen modernen, auf urbane Weise poetischen Begräbnisort aus: „Nous nous coucherons dans le fossé, sous la lumière orange, on voit la vil- le au loin, et nous mettrons un sac de plastique noir sur notre face. Rideau !“¹⁰⁸ Die auf das Theater verweisende Metapher des Todes- vorhangs enthält den für Py stets wichtigen Aspekt des Theatralen, der allen Zeremonien innewohnt. Denn Kunst und Ritual haben die Gemeinsamkeit, dass sie für den Blick anderer Menschen geschaffen sind; Ferrare, der am Ende des Stücks seinerseits in die Nachfolge des Orpheus tritt, erklärt dies im Gespräch mit Axel: „Tant qu’il y a un spectateur, le chant n’est pas défait, la tête d’Orphée sourit encore et les vers hésitent à ronger. Mais si je tourne le dos...“¹⁰⁹ Doch nicht jeder ist als Zuschauer und Eingeweihter geeignet. Im vierten Akt zeigt sich, welcher Gefahr eine symbolische Handlung ausgesetzt ist, wenn sie nicht (mehr) begriffen wird. Die Brautleute und der Hoteldirektor stören Axels Zeremonie und rufen die Polizei, die sich schließlich gewaltsam Einlass verschafft. Die Braut ist entsetzt, als sie ihr Kleid an einer verwesenden Leiche entdeckt. In ihrem entzauberten Blick entsteht kein Bild von einer toten Eurydike. Axel ist durch

105 Py: *Les Vainqueurs* [2005], S. 414 (3. Teil, IV, 1).

106 Ebd., S. 415 (3. Teil, IV, 1).

107 Ebd., S. 366 (3. Teil, I, 1).

108 Ebd., S. 414 (3. Teil, IV, 1).

109 Ebd., S. 368 (3. Teil, I, 1).

die Profanierung seiner Zeremonie derart geschockt, dass er einen Herzanfall bekommt und das Bewusstsein verliert: „Je meurs, mais ce n'est pas ma mort ! Je ne meurs pas de ma mort ! J'ai échoué !“¹¹⁰ Auch sein poetischer Nachlass überlebt die Szene nicht; die Braut verbrennt das fast vollendete Werk des orphischen Dichters und damit seine Poesie der Freude, die den Tod in sich aufgenommen hat. Zwei Szenen später befindet sich Axel im Krankenbett, wieder im Gespräch mit Ferrare, dem er den Kern der orphischen Botschaft, die er mit seinem Werk vermitteln wollte, anvertraut:

Orphée, j'étais Orphée. Orphée choisit de ne pas vaincre la mort, il abandonne Eurydice, il pourrait la ressusciter, mais il l'abandonne à la nuit, et c'est son plus grand amour qu'il jette en holocauste à son poème. Parce qu'en se retournant, en acceptant absolument la mort, il fait un poème plus beau que la mort ! Il fait de la beauté avec la mort et cette beauté fait plier le genou à tous les pouvoirs.¹¹¹

Während Axel sein orphisches Testament für vernichtet hält, übernimmt Ferrare an seiner Stelle die Rolle des Orpheus: „Moi, je suis un Orphée qui ne se retourne pas“.¹¹² In einer *imitatio* ohne mimetisches Begehren,¹¹³ die Ferrare durch eine *médiation externe* des mythischen Orpheus erreicht, gelingt ihm ein symbolisches Opfer. Er erhängt sich und schenkt dem herzkranken Axel sein eigenes Herz, damit er sein Werk fortführen kann: „Prenez ce cœur“¹¹⁴ – Ferrares poetisches Selbstopfer ist ein hochtheatralischer Akt, in dem sich die Macht der Poesie über den Tod auf der Bühne verwirklicht.

Am Beispiel dieser Figur zeigt Py die Macht der Poesie noch in anderer Hinsicht: Ferrare, der im Verlauf des Stücks vor keiner Gewalttat zurückgeschreckt ist, kanalisiert und transzendiert diese Gewalt am Ende in einem Selbstopfer. Orpheus, in dessen Namen er

¹¹⁰ Ebd., S. 418 (3. Teil, IV, 1).

¹¹¹ Ebd., S. 425 (3. Teil, IV, 3).

¹¹² Ebd., S. 428 (3. Teil, IV, 4).

¹¹³ Ebd., S. 424 (3. Teil, IV, 3): AXEL: „Oh ! Le temps où tu me jalousais ! Le temps où tu croyais en ma parole !“ – FERRARE: „Je crois en ta parole.“ – AXEL: „Mais tu ne la jalouses plus ?“ – FERRARE: „Je suis comblé !“

¹¹⁴ Ebd., S. 429 (3. Teil, IV, 4).

handelt, gilt auch als der Sänger, der mit seiner Zauberstimme wilde Tiere und Menschen besänftigen kann. Die Macht, die Py der performativen Kraft der Poesie und des Theaters als Raum des gesprochenen (poetischen) Wortes zuschreibt, besteht also auch darin, einen mythischen Gegengesang gegen die Gewalt anzustimmen, der nicht zuletzt auf einem kommunikativen Miteinander der Menschen beruht. Denn das gesprochene Wort ist die wichtigste Verbindung zwischen den Menschen: „Quoi d’autre que la parole?“¹¹⁵

4.2 Die menschliche Konstruktion der gewaltsamen Wirklichkeit

4.2.1 Die Definition des „Bösen“ in Olivier Pys Dramen

Meine These lautet, dass wie in den Dramen Wajdi Mouawads auch in denen Olivier Pys die fundamentale Verantwortlichkeit der Menschen für die Entstehung und den Fortbestand der gewaltsamen Wirklichkeit entlarvt wird. Der Teufel – so die zentrale Aussage jedes der hier besprochenen Stücke Pys – ist kein mythisches Ungeheuer, sondern verkörpert sich in den Menschen selbst. Dass das Teuflische ein essentieller – wenngleich in gewisser Hinsicht mysteriöser – Bestandteil der menschlichen Natur ist, wird dem Publikum in *L’Apocalypse joyeuse* von der satanischen Figur Horn, die dank ganz menschlicher Theatertricks der Gabe der Verwandlung und der Verdoppelung mächtig ist, in einem Metakommentar vermittelt:

HORN : D’où vous vient cette incroyable présence ?

LA SUIVANTE CLE- **Le diable probablement.**
PSYDRE [HORN] :

HORN : N’est-ce pas plutôt une connaissance extraordinaire de la nature humaine ?

LA SUIVANTE CLE- C’est ce que je voulais dire.¹¹⁶
PSYDRE [HORN] :

Da der Teufel in den Menschen und ihrem Menschsein steckt, also ein vorwiegend immanentes Problem zu sein scheint, präsentiert

115 Py: *Le Visage d’Orphée* [1997], S. 99 (II 2).

116 Ders.: *L’Apocalypse joyeuse* [2000], S. 386 (III, 12). Hervorhebung von mir.

und definiert sich auch das Böse, das Py in seinen Stücken durch die vielen gewaltsamen Handlungen und abseitigen Figuren zur Darstellung bringt, bei ihm nicht als monströse Ausnahmerecheinung mythischer Differenz, sondern im Gegenteil oft gerade als Indifferenz gegenüber dem Anderen,¹¹⁷ die sich entsprechend der Gewaltanalyse René Girards als Folgeerscheinung einer Krise der Entdifferenzierung bemerkbar macht.

Allerdings schließt das eine gewisse Ambivalenz, die dem Bösen in Pys Stücken innewohnt, nicht aus. Das Böse manifestiert sich immer wieder auch als eine unheimliche Macht, von der eine Faszination ausgeht, der sich manche Figuren nur schwer entziehen können. Diese vage Öffnung von Pys Theater auf eine metaphysische Ebene, in der das Böse wie auch sein religiöser Gegenpol, die Gnade, eine kaum einsehbare, doch die Menschen in ihrem Verhalten beeinflussende Existenz zu führen scheinen, ist im Zusammenhang mit einer gewissen Nähe des Autors zum Horizont des *Renouveau catholique* zu verstehen. So gibt es etwa zahlreiche intertextuelle Bezüge zum Theater Paul Claudels, dessen Einfluss auf Py vor allem in Kapitel 4.5.2 nachgegangen wird. Neben den darin untersuchten Themen des (burlesken) Opfers und der mimetischen Rivalität lässt sich in Pys Theater eine besondere Nähe zu Claudel in der komplexen Verzahnung von Sünde und Freude ausmachen, mit der sich die Frage nach dem Geheimnis des Bösen sowie nach der Möglichkeit von Erlösung verbindet. Wie Claudel, der im Briefwechsel mit Jacques Rivière auf Augustinus' Formulierung des „etiam peccata“ eingeht,¹¹⁸ problematisiert auch Py in seinen

117 Ebd., S. 295 (II, 7). „Le mal est partout. Le mal, cette lassitude de l'homme à l'égard de l'homme.“

118 Paul Claudel/Jacques Rivière: *Ich will die Antwort – Der Briefwechsel des Dichters Paul Claudel mit einem jungen Intellektuellen*, übers. v. Hannah Szasz, Würzburg: Arena 1966, S. 90 f. Brief vom 28.01.1908: „Als Künstler jedoch kann ich die Sünde auf eine doppelte Weise ansehen: entweder als Symbol, so wie es unser Heiland in dem Gleichnis tut, in dem er den ungetreuen Verwalter lobt, oder als Anwendung jenes Textes des hl. Paulus: *Omnia cooperantur in bonum*, mit dem Zusatz des hl. Augustinus: *etiam peccata*. So hat der Ehebruch Davids, der so streng bestraft worden ist, eine jener Frauen hervorgebracht, von denen unser Heiland abstammt“. Hervorhebung im Original. Am Beispiel der Figur der Mara in *L'Annonce faite à Marie*, die eine Personifizierung des Bösen darstellt,

Stücken die Frage der Nützlichkeit oder sogar Notwendigkeit des Bösen.

Darüber hinaus soll in diesem Kontext aber auch Georges Bernanos besondere Erwähnung finden, der in seinem Werk dem Geheimnis des Bösen vielleicht noch intensiver auf der Spur ist als Claudel und den Py nach eigener Aussage sogar noch mehr schätzt:

Bernanos, whom I prefer to Claudel, and who influenced me more than Claudel, is the poet of the absence of God. I think I show the absence of God or a world without God more than the opposite.¹¹⁹

Im Unterschied zu Claudel, in dessen Stücken die Figuren auf Umwegen zur Erlösung finden und in denen letztlich die Freude Sünde und Leid zu überstrahlen vermag, steht bei Bernanos die Abwesenheit Gottes auf der Welt und in den Seelen der Menschen im Zentrum seines Schreibens. Der Weg zu Gott stellt sich bei ihm noch verschlungener und finsterner dar, führt seine Figuren in die Agonie der Verzweiflung und lässt ihre Seelen einen unerbittlichen Kampf zwischen den Verlockungen Satans und der Gnade austragen.

illustriert Claudel, wie die Sünde der Eifersucht, die sich bis zum Mordversuch steigert, letztlich zum Guten führt, indem sie zur Offenbarung von Heiligkeit und Transzendenz beiträgt. Denn Maras Schwester Violaine, die auf ihr persönliches Glück verzichtet und Unrecht und Leid auf sich nimmt, wird auf diese Weise veranlasst, mit der Wiederbelebung des toten Kindes ihrer Schwester ein göttliches Wunder zu vollbringen (Paul Claudel: *L'annonce faite à Marie – Version définitive pour la scène*, Paris: Gallimard 1940). Acamas' Weg zum Heiligen in *L'Apocalypse joyeuse* verläuft hingegen weniger geradlinig als der Violaines. Auch er versucht, ein totes Baby wiederzubeleben, doch scheitert dieses geplante Wunder nicht zuletzt an der voyeuristischen Jahrmarktsatmosphäre, die einer religiösen Transzendenz im Wege steht. Die metaphysische Scheu eines Abbé Donissan, den Bernanos in *Sous le Soleil de Satan* Violaines Wunder erfolgreich wiederholen lässt (Georges Bernanos: *Sous le soleil de Satan* [1926] – *Première édition conforme au manuscrit original, révélé par René Guise et Pierre Gille et comportant de nombreux passages retranchés des éditions*, hrsg. v. William Bush, Paris: Plon 1982, S. 260: „Et ce signe ne lui sera pas refusé, car la foi qui transporte des montagnes peut bien ressusciter un mort... Mais Dieu ne donne qu'à l'amour“), muss sich der auf seinen Spuren wandelnde Acamas in einer Zeit kurzlebiger Simulakren mühsam erarbeiten. In Pys Theater ist die Erlösung ein schwer umkämpftes, aber auch schwer erreichbares Ziel; letztendlich verwirklicht sie sich für die Figuren stets im Gewande des theatralischen Spiels, das die religiöse Ebene wieder relativiert.

119 Bradby/Poincheval: „Olivier Py: An Interview“, S. 5.

gen.¹²⁰ In *Sous le Soleil de Satan* lässt Bernanos den Teufel sogar in leibhaftiger Gestalt auftreten und liefert Py damit ein eindringliches literarisches Vorbild für eine personifizierte Macht des Bösen, auf die in Bezug auf die diabolischen Spielleiterfiguren noch zurückzukommen sein wird (cf. 4.5.1). Denn so wie der Protagonist in Bernanos' Roman einen Kampf zwischen Verzweiflung und Hoffnung austrägt, der durch die Manipulation des Teufels, der sich in seiner Seele eingenistet hat, befeuert wird, werden auch die Figuren in Pys Theaterstücken immer wieder von einer teuflischen Gestalt in Versuchung geführt. In *L'Apocalypse joyeuse* etwa lässt sich der Widerstreit zwischen dem satanischen Horn¹²¹ und den drei allegorischen „Heiligen“-Figuren Acamas, Orion und Espérance vor dem Hintergrund einer intertextuellen Beziehung zum *Renouveau catholique* als konfliktreiche Darstellung der alternativen Möglichkeiten lesen, sich der Wahrheit Gottes zu verschreiben oder aber ein Bündnis mit der Hölle zu schmieden und sich dem Bösen zu unterwerfen.¹²² Immer wieder werden Pys Figuren in das dämonische Spiel eines sichtbaren oder unsichtbaren Teufels verwickelt, in dieses „jeu infernal où le démoniaque essaie de corrompre la joie et l'espérance de l'homme“,¹²³ das auch Bernanos' Protagonisten in eine Krise stürzt.

Pys enge Verwobenheit mit dem katholischen Schreiben lässt sich an einer weiteren Intertextualität festmachen, die ihn mit dem Filmmacher Robert Bresson verbindet. Horn zitiert mit seiner Äußerung „Le diable probablement“ wohl nicht zufällig einen Filmtitel dieses französischen Regisseurs, der unter anderem Bernanos'

120 Veit Neumann: *Die Theologie des Renouveau catholique – Glaubensreflexion französischer Schriftsteller in der Moderne am Beispiel von Georges Bernanos und François Mauriac*, Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang, v.a. S. 207 und S. 223 f.

121 Es ist anzunehmen, dass sich Py mit seiner diabolischen Figur Horn auf eine ebenfalls satanische Züge tragende Figur mit dem gleichen Namen in Bernard-Marie Koltès' Stück *Combat de nègre et de chiens* bezieht (cf. 4.5.1).

122 Cf. Neumann: *Die Theologie des Renouveau catholique*, S. 223. Auch das bei Bernanos verhandelte Problem der menschlichen Freiheit und der Gnade Gottes (ebd., S. 220) findet sich in *L'Apocalypse joyeuse* wieder, wo Espérance im Kriegslazarett als vom Teufel Horn bedrohtes Werkzeug der göttlichen Gnade die Verwundeten auswählt, die als erstes versorgt werden sollen (cf. 4.1.2).

123 Bernanos: *Sous le soleil de Satan* [1926], S. 9, avant-propos par William Bush. Hervorhebung im Original.

Journal d'un curé de campagne verfilmt hat und in seinem Werk immer wieder die durch das Wirken unsichtbarer Kräfte und eine mysteriöse Verbreitung des Bösen aufgeworfene metaphysische Frage nach Heil und Gnade stellt.¹²⁴ Entsprechend der die Theateranalyse Mouawads ergänzenden Interpretation der Film-Adaption von *Incendies* wird im Folgenden auch bei Py in einem kleinen Exkurs zu Bresson das Medium Film miteinbezogen, da sich hier eine interessante Schnittmenge mit Pys Theaterstücken feststellen lässt (cf. 4.5.1).

Die metaphysische Ebene, und mit ihr die Frage nach der Ernsthaftigkeit der Hypothese eines die Menschen pervertierenden, womöglich sogar realiter sich personifizierenden Dämonischen bleibt in Pys Werk jedoch letztlich in der Schwebelage, nicht zuletzt aufgrund des darin so ausgeprägten metatheatralen Spiels, durch das Unbestimmtheitseffekte in Bezug auf die Unterscheidbarkeit von Wirklichkeit und Spiel, Sein und Schein, Wahr und Falsch, Eigentlich und Uneigentlich umso mehr gefördert werden. Gerade in Pys „katholischstem“ Stück, in dem er die Frage nach dem Ursprung des Bösen am intensivsten behandelt, nämlich in *L'Apocalypse joyeuse*, wird diese metaphysische Unsicherheit ausgerechnet von der als Verwandlungskünstler auftretenden teuflischen Figur selbst geschürt (cf. 4.5.1). Ob Horns Hinweis auf die Immanenz des Bösen, wie es im Zitat oben abgedruckt wurde, nicht doch nur eine List des Teufels ist, von seiner Existenz abzulenken, um die Menschen unvorsichtig werden zu lassen und besser ins Verderben stürzen zu können, bleibt auch am Ende der Lektüre eine offene Frage. Vielleicht muss sie jedoch gar nicht beantwortet werden, da sich die metaphysische Ebene des Bösen und der im Werk der beiden Gegenwartsautoren so bedeutsame Aspekt der menschlichen Verantwortung nicht

¹²⁴ Cf. Philippe Arnaud: *Robert Bresson – Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma* [1986], Paris: Cahiers du cinéma 2003, S. 119 sowie Manfred Bauschulte: „Das Falschgeld des Sichtbaren oder die Gnade des Augenblicks – Über Robert Bressons Film *L'Argent* (1983)“, in: Richard Faber/Volkhard Krech (Hg.): *Kunst und Religion im 20. Jahrhundert*, Würzburg: Königshausen und Neumann 2001, S. 79–92, S. 82 f.

zwangsläufig ausschließen – auch nicht vor dem Sinnhorizont des *Renouveau catholique*, wie folgendes Zitat Blochings verdeutlicht:

Das gegenwärtige, faszinierende, magische Böse enthüllt sich bei Bernanos selber als die Abwesenheit Gottes, die nach seiner Anwesenheit ruft. Das Geheimnis des Bösen enthüllt das Sich-Selbst-Verschließen der Menschen gegen das Übernatürliche, die Gleichgültigkeit. Er beschreibt das Böse und die Sehnsucht nach der Heiligkeit.¹²⁵

Pys Mythen-*bricolage* ist daher nichtsdestotrotz in erster Linie ein Mittel zur Dekonstruktion mythischen Denkens, insoweit dieses die Gewalt als etwas Unmenschliches mythisiert bzw. dämonisiert und dadurch von der Verantwortung der Menschen ablenkt und stattdessen neue mythische Schrecken konstruiert und im Sinne von Cassirers Mythoskritik missbraucht, so dass sie zu weiterer Gewalt führen können (cf. 4.4). Als Acamas einen Pakt mit dem Teufel verkörpernden und zugleich parodierenden Figur Horn schließt, damit dieser für ihn den väterlichen Goldfischanhänger auftreibt, das symbolische Objekt des Begehrens in *L'Apocalypse joyeuse*, wird dem Zuschauer der bekannte Mythos des Faust'schen Teufelpaktes suggeriert, nur um ihn gleich darauf in Frage zu stellen. Denn als Acamas wissen will, mit wem er denn diesen Pakt abschließen, erhält er die Antwort: „Avec ? Avec le monde bien sûr ! Quoi d'autre ?“¹²⁶

Diese Welt, in der auch das Böse seinen irdischen Platz hat, ist der Schauplatz der Pys'schen Dramen: ein aus den Schranken geratener Ort der Entdifferenzierung.¹²⁷ Das Böse lässt sich nicht auf eine einzelne Person beschränken, auch wenn die Figuren dazu tendieren,

125 Karl Heinz Bloching: *Die Autoren des literarischen ‚renouveau catholique‘ Frankreichs – Biographisch-bibliographische Skizzen*, Bonn: Verlag des Borromäusvereins 1966, S. 47.

126 Py: *L'Apocalypse joyeuse* [2000], S. 262 (I, 16).

127 Auch bei den Autoren des *Renouveau catholique* steht das Böse mitunter im Zusammenhang mit irdischen Situationen, die Girard als entdifferenziert bezeichnen würde. Bernanos lässt sein Stück *Dialogues des Carmélites* vor dem historischen Hintergrund der Wirren der Revolutionszeit spielen, die gesellschaftliche Hierarchien durcheinander bringt und bei der Protagonistin Blanche ein Gefühl der Angst auslöst, das sie für die Einflüsterungen des Teufels bzw. für die Empfindung mimetischen Begehrens anfällig macht: „Pardonnez-moi, Sœur Blanche. Je ne peux m'empêcher de croire que vous venez, exprès, de me faire du mal.“ *Silence* „Et bien, vous ne vous trompez pas... C'est que je vous enviais.“ (Georges Bernanos: *Dialogues des*

es auf einen mythischen Sündenbock abzuwälzen, der stellvertretend die Übeltaten der Gesamtheit übernehmen soll (cf. 4.4). Vielmehr entsteht und gedeiht es im Zustand der Hyperrealität und der Instabilität differentieller Zuschreibungen, die unsere Gesellschaft Baudrillard zufolge kennzeichnen und die auch den wackligen und gewaltaffinen Boden der Theaterhandlungen Pys darstellen. Das Böse lässt sich gleichsetzen mit der Austauschbarkeit, die nicht nur unsere ökonomischen, sondern auch unsere menschlichen Beziehungen charakterisiert: „Tous les gestes du monde n'ont plus aucune valeur. Dans cette **apocalypse**, toute chose peut être remplacée par une autre.“¹²⁸ Um diesen Gewalt entfesselnden Zustand der metaphysischen Haltlosigkeit zu benennen, wählen Py bzw. die Figuren in seinen Stücken häufig den Begriff der Apokalypse; mit dem Rückgriff auf diesen symbolisch aufgeladenen Ausdruck wenden sie ein Verfahren des mythischen Abbaus des ansonsten schwer greifbaren *Absolutismus der Wirklichkeit* an. Doch darf dieser mythische Behelfsbegriff nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Menschen die apokalyptische Situation, in der sie sich befinden, selbst verursachen.

Die Apokalypse der Gegenwart liegt in Pys Dramen darin begründet, dass Transzendenz und Symbolik ihre Wirksamkeit eingebüßt haben:

Les anges autant que les diables manquent de clientèle. L'homme se charge lui-même de toute absolution, et pour ce qui est de tomber, il n'a plus besoin de surnaturel. Il trouve dans son expérience terrestre toute sa chute et toute sa rédemption. Le ciel est une soupe, l'enfer est une usine à gaz. Dieu est un radiateur, le diable, une panne d'électricité. C'est une métaphysique sans tricherie puisque sans promesse, le désespoir est honnête, la bêtise vaut mieux que la folie.¹²⁹

Carmélites, in: Ders.: *Œuvres romanesques – Dialogues des Carmélites*, préface par G. Picon, texte et variantes établis par Alber Béguin, notes par Michel Estève, Paris: Gallimard 1974, S. 1563–1719, S. 1593.) Claudels *Soulier de Satin* spielt gleichfalls in einer historischen Zeit des Umsturzes, in der sich krisenhafte mimetische Beziehungen manifestieren (cf. 4.5.2).

128 Olivier Py: *Le jeu du veuf – Feuilletts d'exil* [1995], in: Ders.: *Théâtre complet I – La Servante, histoire sans fin*, Arles: Actes Sud 2008, S. 497–584, S. 512 (II. Akt). Hervorhebung von mir. Im Lichte einer intellektuellen Verwandtschaft Pys mit Bresson wird in 4.5.1 der Zusammenhang von Teufel und Geld untersucht.

129 Ders.: *L'Apocalypse joyeuse* [2000], S. 456 (V, 4).

Die verschiedenen Folgeerscheinungen, auf die unsere derart entdifferenzierte Gesellschaft reagieren muss, reichen von der in 4.2 bereits problematisierten Verdrängung des Todes aus dem öffentlichen Bewusstsein über eine manipulierte Symbolik, die wie ein modernes Orakel der Fatalität des Gegebenen das Wort redet und sich die Ideologieanfälligkeit der Menschen zunutze macht, um repressive Strukturen einzuführen (cf. 4.4), bis zu einer aggressiven Verflachung des menschlichen Austausches, die in der in vielen Szenen theatralisierten Obszönität zum Vorschein kommt, die mit mimetischem Begehren und dem Wunsch der Erniedrigung – des Anderen oder seiner selbst – verbunden ist (cf. 4.3.5).

Denn die Seelenqualen des Menschen verschwinden nicht einfach mit der Aufhebung der Transzendenz, sondern verschieben sich in sein bzw. in ein kollektives Unterbewusstsein:

Alors, c'est ce qui est féroce, on décide de l'ignorer [l'oiseau noir qui symbolise le péché qu'on a décidé de supprimer], on ignore le corbeau qui vous picore la cervelle, on le dissimule sous toutes sortes de charmants chapeaux culturels [...]. Mais l'oiseau qu'on a tué, c'est l'autre. L'idée de la grâce. [...] Il ne reste plus que la hantise de l'être sans la promesse du salut. L'idée du péché sans l'idée de la grâce; ça a un nom : l'enfer.¹³⁰

In diesem apokalyptischen Zustand befinden sich die Theaterfiguren, in deren szenischem Spiel Py wie Bernanos in seinen Romanen mögliche Antworten auf die „fordernde Abwesenheit Gottes“¹³¹ gestaltet: Die einen lehnen sich gegen die Apokalypse auf, die anderen verfallen ihr. Die Palette des Bösen von Menschenhand reicht von subtilen Formen objektiver Gewalt und Manipulation bis zu subjektiver, spontaner Gewalt und perverser Machtausübung, durchläuft die Bereiche der Scheinheiligkeit, Profitgier, Korrumpierbarkeit, des Ressentiments, der Erniedrigung und der mimetischen Verstrickungen. Der Gipfel der Apokalypse und des Bösen ist erreicht, wenn auf die äußerste Gewalt das absolute Schweigen folgt. In *Les Enfants de Saturne* wird Saturns *Goldenes Zeitalter* endgültig beendet, als eine

130 Ebd., S. 489 (V, 15).

131 Bloching: *Die Autoren des literarischen ‚renouveau catholique‘ Frankreichs*, S. 40.

diabolische Figur namens Silence auftaucht, die Ans bei der Abtreibung ihres Kindes behilflich ist und anschließend in den Selbstmord treibt, weil Ans nach ihrer unaussprechlichen Tat in ihrer Familie keine Basis mehr für ein kommunikatives Miteinander sieht.

Bei der Frage, welche Chance Py seinen Figuren bzw. den Menschen von heute einräumt, die mimetischen Zwänge und Gewaltstrukturen, die die Beziehungen der Menschen vergiften, zu überwinden und stattdessen einem harmonischen Miteinander den Weg zu ebnen, besteht ein entscheidender Faktor darin, die Problematik der systemischen Gewalt zu erkennen und sich von ihren repressiven Strukturen freizumachen, die sich die Menschen oft selbst auferlegen. Ein wichtiges Thema spielt in seinen Dramen daher der in der hyperrealen Gesellschaft verstärkt aufkeimende Wunsch, zu einer absoluten Vorhersehbarkeit und Kontrolle über die Zukunft zu gelangen, um so den auf einzelne Systemstörungen reduzierten *Absolutismus der Wirklichkeit* seiner sämtlichen Risiken zu beheben. Hinter diesem Wunsch verbergen sich der

manque absolu de confiance en la providence divine [unseres Jahrhunderts], sa misère symbolique, sa corruption avec les puissances visibles, la démission de toute pensée qui ne soit pas raison, raisonnement, raisonnement.¹³²

Das als Theaterstück aufgeführte Löwengleichnis in *Le Visage d'Orphée* bringt das repressive und tödliche Element einer solchen auf völliger Kontrolle fußenden Lebenseinstellung in einer plastisch geschilderten Mythenhandlung zur Darstellung: Ein König befragt eine Sibylle, eine Art Orakel, nach dem Schicksal seines Sohnes und erfährt, dass dieser an seinem 20. Geburtstag durch einen Löwen den Tod finden wird. Der weitere Verlauf der Geschichte zeigt, wie sich der Orakelspruch nach Art einer *self-fulfilling prophecy* erfüllt. Wie im Ödipus-Mythos setzt der Vater alles daran, die Erfüllung

132 Py: *L'Apocalypse joyeuse* [2000], S. 369 f. (III, 7). Orion, der Dichter, der diese Charakterisierung der Gegenwart vornimmt, sieht es als seine Aufgabe, gegen die symbolische Not unserer Gesellschaft vorzugehen. Das Theater, das in Pys Verständnis eine hochsymbolische Form ist, kann einen Ausweg aus dieser „misère symbolique“ weisen (cf. 4.5), wie es auch die theatrale Präsentationsform der Löwengeschichte nahelegt.

des Orakels zu verhindern und bewirkt dadurch das Gegenteil. Der Königssohn wird im Palast eingesperrt, da sein besorgter Vater ihn vor jeglicher Gefahr, die ihm in der weiten Welt drohen könnte, beschützen will. An seinem 20. Geburtstag rebelliert der Sohn gegen die Vorsichtsmaßnahmen des Vaters, die seine Freiheit drastisch beschneiden. In seiner Wut schlägt er auf ein Gemälde ein, das einen Löwen darstellt, und verletzt sich tödlich an einem Nagel in der dahinter liegenden Wand. Der entsetzte Vater begreift, dass er seinen Sohn nicht nur nicht beschützen konnte, sondern dass er seinen Tod sogar provoziert hat, indem er ihn aus Angst vor der äußeren Gefahr in ein unmenschliches Vakuum gesperrt hat. Er wollte den Tod auf Kosten der Daseinsfreude aus dem Leben seines Sohnes verdrängen: ein absurdes Unterfangen, da der Tod keinem Menschen erspart bleibt: „C'est en éloignant la mort que tu rends la mort cruelle.“¹³³ Dem König wird ebenso wie dem den Blick zurück wendenden Orpheus der Mythologie die Angst vor dem Verlust des geliebten Menschen zum Verhängnis, die in weiterem Sinne auch als Angst vor dem Unvorhergesehen und vor fehlender Kontrolle gelesen werden kann: „Vous craignez pour vos enfants et vous voulez les **prévenir** de vos fautes. Mais c'est votre **prévenance** qui a failli me tuer.“¹³⁴ Im Begriff der Prävention kristallisiert sich für Baudrillard die fatale Illusion der hyperrealen Gesellschaften, in der sie auf die Angst und das Sicherheitsbedürfnis der Menschen mit der Einrichtung repressiver Strukturen reagieren:¹³⁵ „Jamais ne sera atteint le point de

133 Ders.: *Le Visage d'Orphée* [1997], S. 148 (II, 19). Im Werk von Bernanos wird die den Menschen überwältigende und lähmende Angst als ein Werkzeug des Teufels beschrieben: „On n'a pas peur, on s'imagine avoir peur, la peur est une phantasmagorie du démon.“ (Bernanos: *Dialogues des Carmélites*, S. 1661) Neumann sieht in Bernanos' Texten daher auch eine Auseinandersetzung mit der „Angsterfülltheit des 20. Jahrhunderts“ (Neumann: *Die Theologie des Renouveau catholique*, S. 209), die für das 21. Jahrhundert weiterhin zu gelten scheint. In den *Dialogues des Carmélites* zeigt Bernanos in religiöser Sublimierung, wie eine solche Angst durch eine finale Opferbereitschaft überwunden werden kann: Die junge und furchtsame Schwester Blanche bereitet sich nach und nach auf ihre Erlösung vor, indem sie sich ihrer Angst stellt und sich schließlich gemeinsam mit ihren Mitschwestern stellvertretend für die Ideale der Kirche der Revolutionsgewalt opfert (ebd., cf. 209 f.).

134 Py: *Le Visage d'Orphée* [1997], S. 148 (II, 19). Hervorhebung von mir.

135 Baudrillard: *Le Pacte de lucidité ou l'intelligence du mal*, S. 102.

perfection technique et de prévention absolu tel que l'événement fatal en aurait disparu.“¹³⁶ Indem Py die Rolle des Kindes so intensiv herausarbeitet, plädiert er dafür, sich auf das Abenteuer des Lebens einzulassen. Das Motiv des Kindes taucht nämlich in *Le Visage d'Orphée* auf zwei Ebenen auf: als Sohn Plutons sowie auf einer untergeordneten Ebene des *Theaters im Theater* im Löwengleichnis. In der Mythologie ist es mit dem *Absolutismus der Wirklichkeit* stets eng verbunden: Das von seiner Mutter verlassene mythische Kind ist außerordentlichen Gefahren ausgesetzt.¹³⁷ Ebenso wird Plutons Sohn von der Auslöschung durch einen fingierten Krieg bedroht, und das Kind des Theaterstückes von einem Ungeheuer, das ein gleichfalls fingierter, nämlich nur als Bild existierender Löwe ist. Weiterhin erfüllt Plutons Sohn auch die für das mythische Kind typische Kombination aus Einsamkeit in der Welt und Heimisch-Sein in der Ur-Welt,¹³⁸ da er lieber in der Natur spielt als die blutige Geschichte seines Landes zu studieren. Auf diese Weise ist die „paradoxe [...] Einheit des Tiefsten und des Höchsten, des Allerschwächsten und des Allerstärksten“¹³⁹ in Plutons Kind angelegt, während diese vom Kind ausgehende Ur-Kraft im Löwengleichnis unterbunden wird; denn der König des Märchens gibt seinem Sohn keine Chance, seine Kräfte in Freiheit zu entwickeln und den Ungeheuern des Lebens zu trotzen. Deshalb wendet sich die Energie des Königssohnes zuletzt gegen sich selbst nach innen und er muss sterben. Auf der Ebene der Unterweltshandlung hingegen tritt aus dem Allerschwächsten, dem schlafenden Kind, das Allerstärkste hervor; denn die Machtverhältnisse kehren sich um: Zunächst meint Pluton, die Intrige zu beherrschen und seinem Kind über das Theater eine Lehre zu erteilen, doch in Wahrheit triumphiert das Kind über ihn und ermöglicht ihm, die Gefahr einer repressiven Vormundschaft zu erkennen.

Schließlich soll noch auf die Schönheit des Bösen sowie auf den Zusammenhang zwischen Apokalypse und Freude hingewiesen wer-

136 Baudrillard: *Le Pacte de lucidité ou l'intelligence du mal*, S. 116.

137 Jung/Kerényi: *Einführung in das Wesen der Mythologie*, S. 43.

138 Ebd., S. 45-47.

139 Ebd., S. 52.

den, zwei Aspekte des Bösen, die eine zunächst paradox wirkende Besonderheit in Pys Dramen darstellen, doch mit der bereits thematisierten Nähe Pys zu Autoren des *Renouveau catholique* und deren Auseinandersetzung mit der faszinierenden Macht des Bösen sowie außerdem mit seinem Verständnis von performativer Theaterkunst in Zusammenhang gebracht werden können. Für die Schönheit des Bösen findet Py immer wieder wirkungsmächtige Bilder, wie den Blutstern, den der falsche Diktator in *Les Vainqueurs* seinem Schützling Elias mit einem Messer in die Stirn ritzt.¹⁴⁰ Hier vereint sich die Grausamkeit des Städte zerstörenden Tyrannen, der auch Elias' Familie zum Opfer gefallen ist, mit der Unschuld des Kindes in einem brutalen, doch ästhetischen Bild. Auch das Bild der mit blutigen Füßen über Scherben schreitenden Espérance im ersten Teil von *L'Apocalypse joyeuse* oder Orions schmerzhaft-obszönes Ritual mit dem Seestern und der Jungfrau in dessen zweitem Teil verbinden Gewalt und Schönheit miteinander.¹⁴¹ Ein weiteres Pa-

140 Py: *Les Vainqueurs* [2005], S. 223 (II, 2). Diese Stigmatisierung des unschuldigen, doch bereits von der Gewalt des Krieges versehrten Kindes, veranlasst von Ferrare, vollzogen durch die Hand des Diktators, markiert Elias als Opfer menschlicher Gewalt und kehrt durch ihren performativen und ästhetischen Charakter die menschliche Symboltätigkeit hervor: Die sternförmige Verletzung stellt die Elias angetane blutige Gewalt – die sich später noch einmal wiederholt, als der Diktator das Leben von Elias opfert, um sich selbst zu retten – mit aller Deutlichkeit in den Kontext des Symbolischen; dies ist ein Hinweis darauf, dass der Mensch als *animal symbolicum* die schreckliche Faszination seiner eigenen Gewalt nur symbolisch vermittelt begreifen kann. In der gleichen Szene landen blutrot bemalte Steine im Palast: ein weiteres performatives Ereignis, in dem Kunst und Gewalt eine symbolische Ebene kreieren.

141 Eine bezeichnende Gemeinsamkeit dieser drei Beispiele liegt darin, dass das Böse seine Ästhetik jeweils auf der Basis des transzendenten Guten entfaltet. Das Stigma des Blutsterns rückt das unschuldige Kind in die Nähe des heiligen Opferlamms, Espérance ist als Allegorie der Hoffnung (*spes*) eine der christlichen Tugenden, die Jungfrau in Orions Ritual verweist auf die heilige Jungfrau Maria. Somit lässt sich ein Bezug zum Verständnis des Bösen als *parypostatis* („Kontersubstanz“) zum Guten, wie es im Werk des Neuplatonikers Proclus entwickelt wurde, herstellen; in einem Aufsatz zur Nachahmung des Bösen bei Baudelaire setzt Bernhard Teuber diese neuplatonische Einordnung des Bösen in Beziehung zum Begriff der Mimesis: Bernhard Teuber: „Nachahmung des Bösen bei Baudelaire“, in: Andreas Kablitz/ Gerhard Neumann (Hg.): *Mimesis und Simulation*, Freiburg im Breisgau: Rombach 1998, S. 603–630, 621: „Das Böse treibt Mimesis am Heiligen – und damit immer auch am Schönen.“ Diese Mimesis beziehe ihre Kraft aus der Substanz des Seienden, das sie zersetze (ebd., S. 610), so dass man von einem „parasitären Bezug des

radox des Bösen konstruiert Py mit der Gestalt Ferrares, der in den ersten beiden Teilen von *Les Vainqueurs* dem absolut Bösen nahekommt, um dann im letzten Teil sein Dasein mit einer absolut guten Handlung zu beenden, indem er sich, derart zum heiligen Sündenbockopfer befähigt,¹⁴² für den herzkranken Axel opfert. Die Figuren Pys streben danach, das Leben in seiner Gesamtheit auszuschöpfen und ermöglichen so auch dem Zuschauer, etwas Wahres über die Natur des Menschen zu lernen: darüber, wozu er im negativen und im positiven Sinne fähig ist. Außerdem gibt die unmittelbare Nähe von Gewalt und Zärtlichkeit, Apokalypse und Freude Aufschluss darüber, in welche Ausgangssituation Py seine Figuren versetzt: Sie befinden sich im Zustand der Liminalität, in dem sie sich von den bindenden Normen und Werten der Gesellschaft gelöst haben und sich selbst (und andere) körperlichen Torturen aussetzen, um sich auf diese Weise in der Gemeinschaft neu zu positionieren. Über den gewaltsamen Weg der Zerstörung ihrer bisherigen sozialen Identität versuchen sie sich wie in einem Übergangsritual durch Schmerzen, Leiden und Erniedrigungen auf eine folgende Stuserhöhung vorzubereiten und die sich als Schwellensituation manifestierende mimetische Krise zu überwinden.¹⁴³ Denn der Ursprung der Gewalt und des Bösen, so zeigt es sich auch in Pys Dramen, sind die mimetischen Beziehungen der Menschen.

Bösen zur Schönheit des Heiligen“ sprechen könne (Teuber: „Nachahmung des Bösen bei Baudelaire“, S. 627). Man könnte sich in Bezug auf die Beispiele aus Pys Theatertexten fragen, ob nicht auch umgekehrt das Heilige hier des Aspekts des Bösen bedarf, der dem ambivalenten Begriff des *sacré*, dem die drei Beispiele zuzurechnen sind, seit jeher innewohnt, um sich für die Menschen spürbar zu manifestieren.

142 Py: *Les Vainqueurs* [2005], S. 374 (3. Teil, I, 3): „Tu reconnaîtras mon dos, il est chargé de tous les péchés du monde.“

143 Cf. hierzu Wulf: „Mimesis in Gesten und Ritualen“, S. 254 f. Dass der Weg zur Freude (*joie*) über das Leiden (*souffrance*) führt, ist ein Thema, das Olivier Py mit Paul Claudels Theater, insbesondere seinem *Soulier de satin*, verbindet (cf. 4.5.2).

4.2.2 Mimetisches Begehren als Movens des (gewaltsamen) Handelns: Konstellationen mimetischer Rivalität in *L'Apocalypse joyeuse*

Judicaël / Cyrus / Orion

In *L'Apocalypse joyeuse* prägt mimetisches Begehren fast alle Beziehungen zwischen den Figuren; es ist der Auslöser für die gesamte intrigenreiche Theaterhandlung und wird von Horn, der manipulativen Spielleiterfigur, die nicht nur ein Bündel Requisiten, sondern metaphorisch auch einen Sack mit Objekten des Begehrens bei sich trägt,¹⁴⁴ immer wieder angestachelt. Das Böse ist Teil der Welt und des Lebens in *L'Apocalypse joyeuse*: Sobald eine soziale Situation entsteht, ist das Böse als Folge mimetischen Begehrens potentiell angelegt. Als der sterbenskranke Judicaël angeblich Gefallen daran findet, dass Orion seinen Stiefbruder Cyrus [Horn] schlägt, und sein Vater daraufhin Bestürzung zeigt, erwidert Orion: „Le mal, c'est le fatal du vivant!“¹⁴⁵ Das macht Py, die Mittel des Theaters in diesem Intrigenstrang voll ausschöpfend, durch die metatheatrale Konstruktion einer hochgradig künstlichen mimetischen Rivalität deutlich: Der Dichter Orion, der bei dem Verleger Cobalt seine Tantiemen einfordern will, trifft mit dessen angeblichem Sohn Judicaël zusammen, bei dem es sich in Wahrheit um eine Wachspuppe handelt. Da die Puppe natürlich nicht sprechen kann, spielt Horn in der Rolle des Stiefbruders Cyrus den Dolmetscher. Er verfolgt damit das Ziel, Orion, den mythologischen Jäger (hier nach Lebensgenuss), der als poetische und reflektierende Narzissfigur in die Handlung eingeführt wird, auf die Probe zu stellen. Indem hier die theatralische Perspektive die dramatische überlagert,¹⁴⁶ gewinnt das Spiel Aussagekraft in Bezug auf eine Theorie des mimetischen Begehrens. Cyrus

¹⁴⁴ Py: *L'Apocalypse joyeuse* [2000], S. 225 (I, 7): „J'ai toujours dans ce sac ce que l'homme désire“. Cf. ebd., S. 267 f. (I, 19).

¹⁴⁵ Ebd., S. 312 (II, 13).

¹⁴⁶ Orion, der hier an die Grenzen seiner Kraft gerät, ist jedoch die einzige Figur, die diese dramatische Szene ernst nimmt und nicht in ihrer theatralen Gebrochenheit erlebt. Er versucht, Judicaël mit seiner lebensbejahenden poetischen Einstellung, die er ihm mit einem Schmerz und Freude verbindenden Ritual erfahrbar machen will, von seiner Lebensmüdigkeit zu heilen (cf. 4.2.1).

spielt eine von Rivalität getriebene Figur: ein „enfant jaloux“,¹⁴⁷ das sich zunächst in einem mimetischen Dreiecksverhältnis mit Judicaël und seinem Vater verortet,¹⁴⁸ bis später das angebliche Objekt der Rivalität, der Vater, durch Orion ersetzt wird: „Aimez-moi ! Aimez-moi ! Il n’y a que lui dans votre cœur, lui, toujours lui !“¹⁴⁹ (Cf. Abb. 4.1.) Weder vom Stiefvater noch von Orion bekommt Cyrus die Liebe, nach der er sich sehnt, vielmehr wird er zur Freude seines Bruders und Rivalen von beiden geschlagen. Doch als Orion ihn in den Arm nehmen will, stößt er ihn zurück, als wollte er der Situation des mimetischen Begehrens gar nicht entkommen, da er das ersehnte Objekt für unerreichbar hält: „Non, vous mentez, vous me tenez dans vos bras, mais vos bras sont froids. On ne peut pas m’aimer“.¹⁵⁰

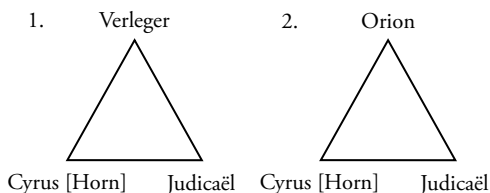


Abbildung 4.1: Mimetische Dreiecksstrukturen (1) in *L'Apocalypse joyeuse*

Da jedoch zwei der Figuren des mimetischen Dreiecksverhältnisses auch innerhalb der dramatischen Handlung nur eine Rolle spielen (Cyrus und der Verleger), und eine andere (Judicaël) eine imaginäre Figur ist, die sich als Wachspuppe herausstellt, zeigt sich hier exemplarisch die Virtualität, in die das mimetische Begehren der Menschen – und mit ihm die Gefühle, die es in ihnen weckt

¹⁴⁷ Py: *L'Apocalypse joyeuse* [2000], S. 274 (II, 1). So bezeichnet Horn seine Rolle vor der Bühne im Vorspiel zum zweiten Teil.

¹⁴⁸ Ebd., S. 312 (II, 13) und S. 284 (II, 4). Cyrus deutet an, ein uneheliches Kind des Verlegers zu sein, das dieser zusammen mit seinem Lieblingssohn Judicaël aufgezogen habe, und von seinem Stiefvater misshandelt zu werden.

¹⁴⁹ Ebd., S. 311 (II, 13).

¹⁵⁰ Ebd., S. 312 (II, 13).

– zu münden droht, indem es sich von der Wirklichkeit abkoppelt und nur noch im Bereich des Imaginären stattfindet.

Acamas / Orion / Espérance

Auch die drei Hauptfiguren Espérance, Acamas und Orion sind Teil der für die Theaterhandlung zentralen mimetischen Dreiecksstruktur (cf. Abb. 4.2). Ihre Besonderheit besteht darin, dass Py sie nicht nur als dramatische Figuren angelegt hat, die aufgrund ihres mimetischen Begehrens (Orion und Acamas lieben beide Espérance) in eine abenteuerliche Handlung verstrickt werden, sondern zugleich als Allegorien: Espérance verkörpert die Hoffnung, Acamas die Nächstenliebe und Orion den unerschütterlichen Glauben.¹⁵¹ Insofern bilden sie ein mimetisches Dreieck, das eigentlich von *externer Mediation* und nicht von Rivalität geprägt sein sollte.¹⁵² Doch da Ideale in der Realität an ihre Grenzen stoßen und sich in der Welt erst bewähren müssen, werden die drei Protagonisten von Horn auf vielfältige Weise auf die Probe gestellt. Py entwirft somit ein symbolisches Allegorienspiel, dessen Figuren von sehr menschlichen Gefühlen und Wünschen angetrieben werden.

Am Anfang steht das Begehren zweier junger Männer für eine junge Frau: „C'est très banal, les désirs d'un garçon. Qui préfères-tu, moi ou mon frère?“¹⁵³ Aus Espérance' Antwort geht ihre Faszination für Orion hervor, die sich auf seinen Rivalen Acamas überträgt. Denn auch er ist fasziniert von der Schönheit seines Bruders Orion: „Il est beau, oui. Je pense à lui souvent, je voudrais qu'il me fasse mal.“¹⁵⁴ Zugleich leidet er daran, dass Espérance seinem Bruder den Vorzug zu geben scheint: „Mon frère, tu le désires plus que moi.“¹⁵⁵ Das Verhältnis der beiden Rivalen, die um die Gunst der jungen Frau buhlen, entspricht der von Girard beschriebenen *médiation interne*, die von komplizierten und häufig gewaltsamen Machtstrukturen

151 Ebd., S. 494 (V, 17).

152 In Acamas ist das Potential eines reinen Begehrens ohne Gewalt zumindest angelegt: „un homme capable d'un désir pur“ (ebd., S. 364 (III, 6)).

153 Ebd., S. 212 (I, 2).

154 Ebd., S. 213 (I, 2).

155 Ebd., S. 223 (I, 6).

geprägt ist und bisweilen zum Wunsch des begehrenden Subjekts (hier Acamas) führen kann, das gewaltsame Hindernis, das der Rivale darzustellen scheint, noch zu vergrößern bzw. sich selbst ihm gegenüber zu erniedrigen („qu'il me fasse mal“), um so unbewusst das Objekt des Begehrens (Espérance) in seinem Wert zu steigern. Das begehrte Objekt rückt hierbei proportional zur Intensität des Begehrens¹⁵⁶ in den Hintergrund, so dass ein Verzicht beider der Preisgabe an den Rivalen vorgezogen wird.

Zunächst versucht Acamas jedoch, Espérance mit Gewalt bei sich zu behalten. Er opfert ihre Schuhe der Weite des Meeres und hält sie in einem „palais de verre“¹⁵⁷ gefangen: Die Scherben auf der Klippe, die ihre bloßen Füße verletzen würden, sollen sie davon abhalten, Acamas zu verlassen.¹⁵⁸ Das Bild der jungen Frau, die mit nackten Füßen durch spitziges Terrain läuft, ist einerseits in der von Py suggerierten Lesart als Allegorie der Hoffnung zu deuten, die dem *Absolutismus der Wirklichkeit* ohne materiellen Schutz entgegentritt, andererseits aber als Reminiszenz an Paul Claudels *Soulier de satin*. In dem von Py intensiv bearbeiteten Theaterstück¹⁵⁹ opfert Doña Prouhèze der Jungfrau Maria einen ihrer Seidenschuhe, um durch diese List ihrem mit Gesetz und Moral in Widerspruch stehenden Begehren zumindest teilweise nachgeben zu können, ohne sich ganz vom Schutz der heiligen Jungfrau zu entfernen: „Quand j'essayerai de m'élancer vers le mal, que ce soit avec un pied boiteux“.¹⁶⁰

156 Py: *L'Apocalypse joyeuse* [2000], S. 219 (I, 6): „comme le désir nous étrangle!“

157 Ebd., S. 221 (I, 6). Das Bild des Glaspalastes, den Acamas hier für Espérance errichten will, erinnert an das Palastgefängnis, in dem der König des Löwenmärchens in *Le Visage d'Orphée* seinen Sohn vergeblich vor dem Risiko des Lebens bewahren wollte. Ebenso hält Prousts Marcel Albertine nur für eine begrenzte Zeit im Vakuum der eifersüchtigen Liebe gefangen.

158 Ebd., S. 220 (I, 6).

159 2003 übernahm Py als Regisseur die ungekürzte Aufführung des *Soulier de satin* am CDN d'Orléans, in der Folge wurde seine Inszenierung an verschiedenen Theatern und Festivals begeistert aufgenommen, 2009 wiederholte er diesen Regieerfolg am Théâtre de l'Odéon, dessen Leitung er inzwischen übernommen hatte („*Le Soulier de satin*, dossier numéro 6 (7 au 29 mars 2009)“, Online-Archiv des Théâtre de l'Odéon, Paris, URL: http://www.theatre-odeon.eu/sites/default/files/da_import/file_389_dp_SDS.pdf [Abruf 10. 11. 2016]).

160 Paul Claudel: *Le Soulier de satin – Version intégrale* [1929/1957], Nachdruck von 1972, Paris: Gallimard 2007, S. 49 (Première journée, scène V).

Umgekehrt verspürt auch Orion Eifersucht, als Espérance ihm erzählt, dass sie mit seinem Rivalen geschlafen hat:

ESPERANCE : Hier, j'ai fait l'amour avec Acamas.
 ORION : Non !
 ESPERANCE : Acamas a léché mon sang. Ici, regarde, il a lachéré mon corps avec des tessons de bouteille et il a bu un litre de mon sang.¹⁶¹

Py verbindet das mimetische Begehren hier mit Sexualität, Blut und Gewalt und entspricht damit der Theorie Girards von einer (körperlichen) Übertragung der Gewalt, die im mythischen Denken mit dem Gedanken der Unreinheit einhergeht.

Espérance verlässt schließlich beide Brüder über das Meer. Sie läuft barfuß über die Scherben – etwas hinkend, wie Prouhèze – um sich dem Bösen bzw. den ethischen Dilemmata des Lebens zu stellen. Für beide Brüder ist Espérance ein Bild des Begehrens,¹⁶² das sie so stark verinnerlicht haben, dass sie es auch nach ihrem Abschied in sich behalten. Da Espérance in der Weite des Meeres verschwunden ist und mimetisches Begehren sich laut der Theorie Girards stets neue Objekte sucht, tritt ein Ersatzobjekt an ihre Stelle: ein Goldfischanhänger, der den väterlichen Schlüsselbund zierte, und damit ein Objekt, das mit der Figur des Vaters verknüpft ist (cf. Abb. 4.2).

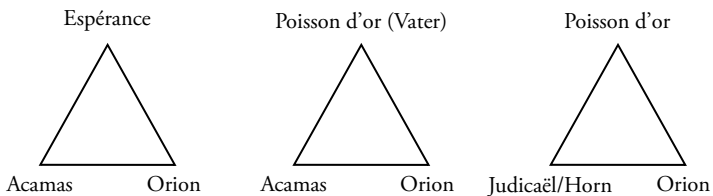


Abbildung 4.2: Mimetische Dreiecksstrukturen (2) in *L'Apocalypse joyeuse*

¹⁶¹ Py: *L'Apocalypse joyeuse* [2000], S. 237 (I, 9).

¹⁶² Ebd., S. 239 (I, 9): „Orion, je ne peux pas être deux images à la fois. Je serai la vierge froide d'Acamas et la déesse d'ambre d'Orion ?“ Das begehrte Objekt steht nicht für sich, sondern ist eine Projektionsfläche für die Wünsche der begehrenden Subjekte.

Orion und sein Adoptivvater

Acamas und Orion sind Stiefbrüder. Orion wurde adoptiert, Acamas ist der leibliche Sohn. Während nur kurz angedeutet wird, dass Acamas sich um seinen spielsüchtigen Vater kümmert,¹⁶³ wird die konfliktreiche Beziehung von Orion mit seinem Stiefvater eingehender beleuchtet. In I, 5 begegnen sich Vater und Adoptivsohn. Der Vater hält sich auf Distanz, da er sich vor seinem Sohn, der sich in der Reinheit des Wasserbeckens spiegelt, seiner eigenen Schmutzigkeit, seiner Fratze des Begehrens, schämt: „Ce soir encore, je me suis sali, j’avais soif, j’ai bu du mercure.“¹⁶⁴ Umgekehrt empfindet Orion ihm gegenüber eine Scheu, die in den unkontrollierten Gewaltausbrüchen des Vaters ihre Ursache hat. Ihre Beziehung kennzeichnet „ce mélange de tendresse et de violence“,¹⁶⁵ das auch das Verhalten Simons gegenüber seinem Sohn Virgile in *Les Enfants de Saturne* charakterisiert (cf. 4.3.3). Der Vater ist fasziniert von Orion, der das Leben mit offenen Armen umfängt, doch zugleich versucht er das aufkeimende Begehren zu unterdrücken, indem er es in Gewalt gegen den bewunderten Sohn verwandelt. Die problematische Vater-Sohn-Beziehung hat ihre psychologischen Wurzeln in der Vergangenheit des Vaters, die von mimetischen Spannungen geprägt war. In I, 8 erzählt der Vater beim Kartenspiel mit Circé und Horn die düstere Familiengeschichte als Teil einer erniedrigenden Performance, nach der er in seinem masochistischen Bedürfnis selbst verlangt hat. Ins Kleid der Prostituierten Circé gewandet putzt er seinen Mitspielern die Schuhe und breitet ohne Selbstachtung die Geschichte seiner gescheiterten Ehe aus; die anderen schenken seiner Beichte jedoch kein Gehör, sondern setzen ihre banale Unterhaltung in völliger Indifferenz gegenüber der Not des Vaters fort.

Die bedingungslose Liebe zwischen dem Vater und seiner Frau, die zu einer Verschmelzung ihrer Identitäten geführt hat (sie ruft

163 Py: *L'Apocalypse joyeuse* [2000], S. 239 (I, 10): Acamas holt den Vater bei Circé ab und bringt ihn zum Schlafen nach Hause. Trotzdem zeigt der Vater später keine Dankbarkeit gegenüber seinem Sohn. Vielmehr vererbt er den Goldfischanhänger, den sich Acamas seit seiner Kindheit wünscht, an seinen Stiefsohn.

164 Ebd., S. 215 (I, 5).

165 Ebd., S. 216 (I, 5).

ihn manchmal mit ihrem eigenen Namen) wird nach der Geburt ihres ersten Kindes Acamas auf die Probe gestellt. Mit der zweiten Schwangerschaft seiner Frau konkretisiert sich der mimetische Konflikt, der durch die Störung der entdifferenzierten Zweierbeziehung durch das erste Kind bereits am Schwelen war. Der Vater kommt mit der Widersprüchlichkeit seiner mimetischen Gefühle nicht klar: „J'étais très heureux d'avoir un autre enfant, mais qu'elle ait pris seule cette décision m'a été insupportable.“¹⁶⁶ Seine Eifersucht und die Angst, in der erweiterten Familienkonstellation zu kurz zu kommen, überlagern den natürlichen Vaterinstinkt und er verlangt von seiner Frau die Abtreibung. Seine Schuldgefühle versucht er auf seine Frau abzuwälzen, für die er gleichzeitig ein Gefühl des Ekels und der grenzenlosen Zärtlichkeit empfindet. Aus Angst davor, dass ein Kind zum Rivalen seiner Liebe werden könnte, überträgt er die Rivalität auf seine Frau und adoptiert aus Rache ein Kind, um seinerseits wieder ein Hindernis zwischen sie und ihre Liebe zu setzen: „Je l'ai imposé à ma femme. C'était à mon tour de jeter entre nous un enfant sans concertation.“¹⁶⁷ Auch seine Frau ist in einem mimetischen Konflikt gefangen; sie kann das adoptierte Kind nicht lieben: „ma femme connut l'immense torture d'avoir à élever un enfant qu'elle n'aimait pas“.¹⁶⁸ Da er seine Frau zur Rivalin und ihre zuvor idealisierte Liebe unerreichbar gemacht hat, projiziert er diese Liebe mimetisch auf seinen Adoptivsohn und empfindet ein übersteigertes Gefühl der Zärtlichkeit für ihn, gegen das er gewaltsam ankämpft:

Souvent il m'arrivait de punir Orion pour cacher l'affection que j'avais pour lui. [...] Quant à elle, ne pas pouvoir aimer cet enfant était une humiliation si forte qu'elle s'interdisait tout acte de tendresse pour Acamas.¹⁶⁹

Beide Brüder hatten also unter den mimetischen Spannungen ihrer Eltern zu leiden. Die Mutter wird von ihren Schuldgefühlen verzehrt

¹⁶⁶ Ebd., S. 233 (I, 8).

¹⁶⁷ Ebd., S. 234 (I, 8).

¹⁶⁸ Ebd., S. 234 (I, 8).

¹⁶⁹ Ebd., S. 235 (I, 8).

und bekommt Brustkrebs, an dem sie binnen kurzem stirbt. Der Vater, der in I, 17 Selbstmord begeht, versucht in Gegenwart von Circé und Horn zwar noch, Orion die Schuld am Tod seiner Frau zu geben. Doch sein Drang zur Selbsterniedrigung und Selbsterstörung entlarvt sein schlechtes Gewissen.

Poisson d'or / Toison d'or

Vor seinem Selbstmord vererbt der Vater seinen Goldfischanhänger und schürt damit den mimetischen Konflikt zwischen den beiden Brüdern. Denn er gibt ihn nicht etwa wie einst versprochen Acamas, der seit seiner Kindheit von diesem unerreichbaren Objekt fasziniert ist,¹⁷⁰ sondern Orion, der nicht danach verlangt hat, sondern schon immer mehr mit dem lebendigen Fisch im Wasserbecken anfangen konnte: „Ce poisson d'or, à qui tu as promis tant de choses, tu vois c'est à Orion, c'est à Orion, oui, que je le donne ! Mais toi, jure de ne jamais t'en séparer !“¹⁷¹ In der nächsten Szene entlarvt Horn das mimetische Begehren, das Acamas nach seiner Niederlage mit dem Goldfisch antreibt:

C'est que le jeune homme voulait être un saint. [...] Et puis voilà, il faut avouer [...] que la fiancée à son bras, ce n'est plus l'espérance mais l'envie ! L'Envie, déesse folle ! Et l'on donnerait tout pour avoir dans ses mains quoi ? Ce poisson, ce petit poisson d'or de rien du tout. [...] Ce que tu veux c'est ce poisson, ce poisson d'or à la bouche tordue, ce que tu veux c'est qu'Orion abdique ! L'arrogance de celui qui veut la vie, qui ne cherche pas, qui ne réclame rien.¹⁷²

Horn hat mit seiner psychologischen Analyse Acamas' wunden Punkt getroffen. Er überredet ihn, einen Pakt mit ihm zu schließen, um Orion den Goldfisch streitig zu machen. Orion hingegen, der im Besitz des Goldfisches ist, entzündet überall, wo er hin-

170 Py: *L'Apocalypse joyeuse* [2000], S. 257 (I, 15): „Enfant [...] je jouais avec ce porte-clefs, ce petit poisson d'or articulé, je jouais avec ce petit corps de métal, cet œil de rubis. Il me semblait contenir, dans sa grâce et son mouvement, je ne sais quoi d'essentiel. Et toujours, je le réclamaï, mais tu me disais qu'il gardait les clefs de notre maison. Un jour ? Un jour... je l'aurais, disais-tu.“

171 Ebd., S. 258 (I, 15).

172 Ebd., S. 259-261 (I, 15).

kommt, mimetisches Begehren und Rivalität. Das mimetische Begehren überträgt sich beim Anblick des Goldfisches auf Orions Zeitgenossen. Der Anhänger hat somit die Funktion eines mit einem Tabu belegten heiligen Objekts, das einerseits ein Heilsversprechen in sich trägt und andererseits mit dem Makel der Rivalität und der Gewalt befleckt ist, die es bei jedem, der es ansieht, auslöst. Auch Judicaël, dem Orion den Goldfisch als Symbol des Lebens präsentiert, wird ein solches mimetisches Begehren unterstellt: „Il le désire plus que tout car il sait qu'il est votre bien suprême. Il sait que ce poisson d'or est ce que vous ne pouvez pas donner et c'est pour cela même qu'il le réclame.“¹⁷³

An dieser Stelle soll auf die klangliche Ähnlichkeit von *poisson d'or* und *toison d'or* verwiesen werden, die als indirektes Zitat des Mythos von Jason und dem goldenen Vlies gelesen werden kann. Das goldene Vlies, das gleichfalls ein Objekt des Begehrens darstellt, hat für die Protagonisten des Mythos viel Blutvergießen zur Folge.¹⁷⁴

Eine ähnliche Funktion wie der Goldfisch oder das mythische goldene Vlies hat in *Les Vainqueurs* das Lächeln, das den drei Protagonisten der drei Teile gemeinsam ist. Florian, Cythère und Axel sehen sich alle drei mimetischer Anfeindung ausgesetzt, da sie wie selbstverständlich ein Lächeln auf den Lippen führen, das ihnen

¹⁷³ Ebd., S. 319 f. (II, 16).

¹⁷⁴ Phrixos wurde einst von einem Widder mit goldenem Vlies vor einer Opferung gerettet und nach Kolchis gebracht, wo er das Vlies als Opfergabe an Ares in einem Eichenhain aufhängte. Der kolchische König Aiëtes ließ den fremden Griechen umbringen (cf. Tripp: *Reclams Lexikon der antiken Mythologie* [engl. 1970], S. 436, Stichwort „Phrixos“). Denn einem Orakel zufolge würde er nur so lange in Kolchis regieren, wie das goldene Vlies im Hain bleibe. Aiëtes versucht deshalb auch Jason, der das goldene Vlies zurück nach Griechenland holen will, in eine grausame Falle zu locken. Doch Jason gelangt dank der Zauberkraft der in ihn verliebten Medea, Aiëtes' Tochter, in den Besitz des goldenen Vlieses. Der rasende König lässt sie verfolgen. Medea, selbst in Raserei versetzt, als Jason sie dem Vater zurückgeben will, opfert für das Gelingen der Flucht ihren Bruder, der diesen Vorschlag angeregt hat (ebd., S. 74-93, Stichwort „Argonauten“). In Euripides' Tragödiendarstellung gipfelt die Gewalt in Medea's Mord an ihrer Nebenbuhlerin und ihren eigenen Kindern (cf. Euripides: *Medea*, hrsg. und übers. v. John Harrison, Cambridge, New York u. a.: Cambridge University Press 2005), während bei Apollonios die sich gegenseitig täuschenden Männer Jason und Aietes im Zentrum der Gewaltaktionen stehen (cf. Apollonios von Rhodos: *Das Argonautenepos*).

durch keine Widrigkeit des Lebens genommen werden kann. Ihr Lächeln verkörpert ein Gefühl der *joie*, das den Menschen um sie herum unerreichbar erscheint. Sie begehren es, da sie mit ihm die metaphysische Leere füllen könnten, die sie verspüren. Hier wird deutlich, dass die Objekte des Begehrens, wie der Leichnam im dritten Teil der *Vainqueurs* oder eben der Goldfisch in *L'Apocalypse joyeuse* nur Substitute für etwas anderes, viel Abstrakteres sind, wie es Girard in *Le Mensonge romantique* erörtert: Man ist eifersüchtig auf die Erfüllung, die man im Gesicht des Rivalen zu erkennen meint und deren Ursprung man im Besitz des begehrten Subjekts vermutet. Wenn es einem nicht gelingt, dieses begehrte Subjekt selbst zu erwerben, so möchte man es zumindest auch für den Rivalen unerreichbar machen; Ferrare übergießt im Prolog der *Vainqueurs* deshalb Cythères Gesicht mit Vitriol.

Im Rückblick heben Acamas und Orion ihre Rivalität auf eine transzendente, allegorische Ebene und nehmen so das irdische Konfliktpotential aus ihrer Beziehung heraus: „Ton histoire et la mienne, égales. L'un était le contrepoids de l'autre. Je voulais te ressembler, tu voulais me ressembler, ça nous protégeait.“¹⁷⁵ Im Bündnis mit seinem Bruder gelingt es Acamas, dem mimetischen Begehren zu widerstehen: „Je désire toujours le poisson d'or. Si tu parviens à me le refuser encore, je serai libre.“¹⁷⁶ Die schwerste Prüfung müssen sie bestehen, als Acamas in der Folterkammer einem qualvollen Tod entgegensieht, den Orion mit der Preisgabe des Anhängers aufhalten könnte:

ACAMAS : Ne le donne pas, Orion. Ne le donne pas.

ORION : C'est toi qui l'as réclamé.

ACAMAS : Ne le donne pas!¹⁷⁷

Obwohl er den Fisch für seinen Bruder opfern will, kann er ihn in seinen Manteltaschen nicht finden und muss mit ansehen, wie Acamas stirbt. Doch die Bühnenfiguren leben weiter. In der vorletzten Szene widersteht Orion endgültig der Versuchung, der Horn ihn

175 Py: *L'Apocalypse joyeuse* [2000], S. 482 (V, 12).

176 Ebd., S. 495 (V, 18).

177 Ebd., S. S. 484 (V, 12).

aussetzt, indem er ihm den Sinn seines Lebens im Austausch für den Goldfisch verspricht. Orion zerstört den Fisch, das zugleich heilige und verfluchte Objekt, und erhält dank des Dufts der Minze, den Espérance ihm einst geschenkt hat, seinen unerschütterlichen Glauben zurück. Damit ist Espérance am Ende der Handlung wieder an die Stelle des begehrten Objektes getreten, nun jedoch in ihrer allegorischen Funktion als externe Mediatorin.

Sourcevaine und die Verinnerlichung des Begehrens

Dem mimetischen Begehren, das Orions Goldfisch symbolisiert, ist auch der eifersüchtige Sourcevaine aufs Heftigste ausgesetzt. Er hat sich nach der Gründung der Sardinenfabrik auf La Cimérie eine Frau gekauft und in einer von Gewalt unterbrochenen Zeremonie – die mit dem Sardinenfabrikanten unzufriedene Bevölkerung hat die Braut mit Steinen beworfen – geehelicht. Hinter seiner Frau verbirgt sich niemand anders als Espérance, die kurz nach der Hochzeit ihrer alten Liebe Orion wiederbegegnet und eine wilde Liebesschlittenfahrt mit ihm erlebt. Als Sourcevaine Jahre später wieder auf Orion trifft, grollt die Eifersucht noch immer in ihm. An seinem Beispiel zeigt sich, wie die Verinnerlichung des mimetischen Begehrens einen Menschen zerfrisst. Der einst fette Sardinenfabrikant hat stark abgenommen, doch seine Psyche ist dieselbe geblieben: „Ne croyez pas que les changements de l'âme ont suivi ceux du corps. Je suis toujours [...] lâche et jaloux. Je vous jalouse. Je vous jalouse encore“.¹⁷⁸ Er leidet unter der verinnerlichten und mit Selbsterniedrigung verbundenen Last seines mimetischen Begehrens. Doch anstatt etwas dagegen zu unternehmen, schwelgt er wechselweise in Selbsthass und Selbstmitleid und gefällt sich in der Rolle des passiven Opfers:

Je supporte l'abject Sourcevaine, je suis ma propre croix, je monte sur le Golgotha de ma bêtise en portant ce poids énorme, cette masse opaque, cette montagne de désirs invouables [...]. Je suis [...] mon enfer à moi seul [...] Il n'y a que moi [...], je ne sortirai jamais de moi et de ma médiocrité.¹⁷⁹

¹⁷⁸ Ebd., S. 460 (V, 6).

¹⁷⁹ Ebd., S. 460 f. (V, 6).

Da er ein Einzelgänger ist und seinen Mitmenschen misstraut, bekommt er von ihnen auch keine Hilfe. Daher macht sich das Ventil seiner unterdrückten Gefühle Luft in Gewaltfantasien und zwischenmenschlichen Gemeinheiten; z. B. vergiftet er einen Hund oder bricht einen Prozess mit dem Nachbarn vom Zaun. Erst nach Espérance' Tod lässt sich Sourcevaine in Szene V, 9 auf eine Versöhnung mit Orion ein, die sich in einem gemeinsamen Sardinien-Totenmahl vollzieht.

Circé als Kindermörderin

Auch Circé gerät in die Falle der Verinnerlichung ihres mimetischen Begehrens, was sie zu (selbst)zerstörerischen Handlungen verleitet.¹⁸⁰ Die Frau mit dem Namen einer mythologischen Zauberin, die ab dem dritten Teil von *L'Apocalypse joyeuse* ihre volle mythische Kraft entfaltet, um den Sardinienstaat mit einer entfesselten Armee aus Schweinemasken tragenden Aufständischen zum Kollaps zu bringen, wird im ersten Teil als Prostituierte vorgestellt, die eine traurige Kindheit hinter sich hat und nach der Erfahrung schlimmer

¹⁸⁰ Ihre Figur lässt sich – ebenso wie die anderen Prostituierten-Figuren in Pys Theatertexten, die in ihren Bordellen gewaltsame Situationen nachspielen – auch als Illustration des von Türcke beschriebenen traumatischen Wiederholungszwangs lesen (cf. 2.2.1). Circé wiederholt in ihren obszönen Gewaltpraktiken die traumatischen Erfahrungen ihrer Kindheit, um sie in einem von ihr abgesteckten und daher als sicher empfundenen Raum nachträglich zu verarbeiten. Wie Jan Friedrich in diesem Kontext ausführt, impliziert die Verinnerlichung des Opfers häufig eine Zunahme von Herrschaft und die Errichtung von Strukturen der Unterdrückung. In der Tat findet zwischen ihr und Horn ein mimetischer Machtkampf statt, der zum Zusammenbruch des Sardinienstaats führt. Im Sinne der Umkehrung, die der Überwindung des einst erfahrenen Schreckens dient und ein zentrales Merkmal des traumatischen Wiederholungszwangs ist, geht Circé nach der Flucht vor der Gewalt, die ihre Kindheit geprägt hat, nun selbst zum Angriff über und plant einen mimetisch am Kirke-Mythos orientierten Aufstand. Der im Zeichen des Mythos stehende gewaltsame Befreiungsschlag Circés, der sich in einem gewaltsamen Machtkampf entlädt, geht jedoch über einen individuellen Ausbruch aus der verinnerlichten Opferrolle hinaus und entfaltet mit der mythischen Schweinemute ein Ritual kollektiver Befreiung, das sich gegen die systemische Gewalt des Sardinienstaates richtet und mit Blumenberg als positive Arbeit des Mythos zu gelten hat. Ebenso hat auch das Bordell, das Circé im Sardinienstaat betreibt und mit dem sie einen Raum gefunden hat, in dem sie den traumatischen Schrecken mimetisch überwinden kann, die Qualität eines subversiven Gegen-Ortes.

Gewalt in die Abhängigkeit Horns gerät. Als kleines Mädchen wurde Circé von ihrem Vater geschlagen; seither trägt sie das mythische Mal der Gewalt, das ihr bei allen gewaltbereiten Männern, denen sie begegnet, einen Sündenbockcharakter verleiht. Denn ihr miss-handelter Körper ist durch die Prägung der Gewalt im mythischen Sinne unrein geworden: „C'est à cause de mon corps, il dégage une sorte d'odeur, je n'ai jamais eu de chance avec les hommes, je viens de la campagne, mon père me battait.“¹⁸¹ Ihre Flucht vor dem Vater treibt sie in die Abhängigkeit anderer gewalttätiger Männer, bis sie schließlich von einer Schaustellertruppe aufgenommen wird, die eine Weile Kapital aus ihrem Körper schlägt: „ils me montraient nue, et les hommes pouvaient me toucher et me cracher dessus pour cinq francs.“¹⁸² Zur Ware degradiert, wird die junge Circé verstoßen, als ihr Körper kein Geld mehr einbringt. Bei ihren Streifzügen durch die Stadt wird sie Opfer einer brutalen Massenvergewaltigung: „un grand gars roux m'a piquée avec une épingle, tous les autres se sont jetés sur moi.“¹⁸³ Der (Opfer-)Schrei, den sie ausstößt, macht die Meute rasend. Die brutale Gewalt raubt Circé das Einheitsgefühl mit ihrem Körper – diese Dissoziation ist die Voraussetzung dafür, dass sie ihn nun als Prostituierte verkaufen kann –, und ihre Empfindsamkeit gegenüber Schmerz und Erniedrigung wird völlig abgetötet: „on devient indifférente à son corps.“¹⁸⁴ In diesem Zustand trifft sie auf Horn, der ihr wie ein Erlöser erscheint. Als diabolischer Anwalt des so genannten Bösen macht er ihr weis, dass die Gewalt des Menschen auf die überschüssige Energie in der Natur zurückzuführen ist, weshalb sie diese mächtige Energie zu ihren Zwecken nutzen sollte: „Toute cette haine qui est en toi est un véritable trésor. [...] Maintenant c'est toi qui violenteras les hommes.“¹⁸⁵ Denn in der Gewalt könne man die Energie des Lebens spüren. Horn provoziert sie daraufhin mit noch mehr Gewalt, um das Gefühl der Rache in ihr zu schüren. Er kommt auf die obszöne Idee, die misshan-

181 Py: *L'Apocalypse joyeuse* [2000], S. 244 (I, 12).

182 Ebd., S. 245 (I, 12).

183 Ebd., S. 245 (I, 12).

184 Ebd., S. 245 f. (I, 12).

185 Ebd., S. 246 f. (I, 12).

delte Frau weiter zu misshandeln und Fotografien ihres entstellten Körpers zu verkaufen, um aus dem Verlangen der Menschen nach Sex und Gewalt Kapital zu schlagen (cf. 4.3.5). Die beiden stellen die Szene ihrer ersten Begegnung theatralisch nach, wobei Horn die Grenze des Illusionstheaters in Richtung eines performativen Ansatzes deutlich überschreitet, als er Circés Körper mit der Zigarette eine Brandwunde zufügt. Die Gewaltperformance dieser Szene soll aus Circé eine Melusine machen, die ihre Verwandlung zur Schlangenfrau auf schmerzhaft Weise erlebt.¹⁸⁶ Tatsächlich schreit Circé vor Schmerz und verkündet ihre Rache.

Die Metamorphose, die Horn provozieren wollte, hat stattgefunden: Die junge Frau verwandelt sich nicht in die Schlangenfrau Melusine, wohl aber in die Zauberin Kirke, die sich an der Männerwelt rächen will, die in der Vergangenheit das ihrem Körper auferlegte Tabu allzu oft gebrochen hat:

J'ai faim de naufrages comme d'autres ont faim d'oraisons. Oui !
La déchéance est la clef de mon Gloria. Et un et deux, tous
les hommes viendront boire à ma source, car tous les hommes
aiment s'humilier, et moi, je regarderai cette armée de porcs que
j'aurai faite.¹⁸⁷

War ihre Weiblichkeit in ihrem früheren Leben eine Schwäche gewesen, verwandelt Circé sie nun in den Quell ihrer Macht, indem sie ihren Körper dazu benutzt, die Männer in die Abhängigkeit zu treiben und zu manipulieren. Da sie seit ihrer Kindheit der mimetischen Ansteckungsgefahr der Gewalt ausgesetzt war, gestaltet sie nun auch ihre Rebellion mit den Mitteln der Gewalt.

Die Beziehung zu Horn hat Circé zwar vordergründig in eine Machtposition gerückt, doch kann sie sich nicht aus dem Teufelskreis der Gewalt befreien, die weiterhin auf ihr lastet. Ihre Schwangerschaft im zweiten Teil hat in diesem Sinne eine große Symbolkraft. Der Satan Horn hat sie mit seiner Rache infiziert und trächtig gemacht: „Sors de mon ventre ! Sors de mon ventre ! Une bête est là qui regarde entre mes jambes. Elle bave. Elle attend que j'aie rejeté

186 Py: *L'Apocalypse joyeuse* [2000], S. 248 (I, 12).

187 Ebd., S. 231 (I, 8).

l'enfant pour le dévorer.“¹⁸⁸ Tatsächlich hat das mythische Ungeheuer ihrer Fantasie so große Macht über sie, dass sie das Neugeborene kurz nach der Geburt in einem Wassereimer ertränkt. In II, 9 streiten Horn und Espérance um die Schuld/Unschuld des Neugeborenen, nachdem ein Kriegsverletzter bei einer OP gestorben ist, bei der die Geburtshelferin Espérance nicht assistieren konnte. Circé schließt sich Horns Logik (der Erbsünde) an. In der Gewaltsituation des Krieges ist auch ein Neugeborenes mit dem Stigma der Gewalt versehen: das zentrale Motiv in *Incendies*, wo Mouawad den in der entdifferenzierten Gewalt des Bürgerkriegs geborenen Nihad zum Ödipus vorherbestimmt. Indem Circé das Neugeborene jedoch tötet, öffnet sie der Sinnlosigkeit der Gewalt alle Schranken. Ein Kindsmord als Rache am Kindsvater¹⁸⁹ kann sie auf Dauer nicht befriedigen. Viel später, als die Schweinearmee bereits im Sardinienstaat wütet, erkennt sie den Teufelskreis der Gewalt, aus dem sie keinen Ausweg findet: „Le cercle est clos. Le cercle de malheur d'une vie, qui ramène à son point d'origine : je suis coupable' début et fin.“¹⁹⁰ Ihrem schlechten Gewissen kann sie nicht entrinnen; vielmehr hat ihre Verinnerlichung der Gewalt zu einem destruktiven Selbsthass geführt, der die Rache an Horn mit einer Rache an sich selbst identisch gemacht hat. Denn indem Circé ihr eigenes Kind tötet, richtet sie die Gewalt im Grunde gegen sich: Ihr Leben, so Horn, sei „une bataille entre toi et toi“.¹⁹¹ Horn zwingt Circé, den Namen des getöteten Kindes auszusprechen: Jonas. Wie der biblische Sündenbock Jona wurde Jonas für die Gewalt der Menschen, nämlich für die Rachegelüste seiner Eltern, geopfert, jedoch ohne von einem Walfisch gerettet zu werden. Denn die Wiederbelebung des Leichnams, die Acamas in Angriff nimmt, scheitert an der Wirkungslosigkeit der Symbolkraft in einer Welt, in der ein Prophet als Kuriosität bestaunt wird (cf. V, 4). Circé, die in der griechischen Mythologie Medeas (ebenfalls über Zauberkräfte verfügende) Tan-

188 Ebd., S. 293 (II, 6).

189 Ebd., S. 308 (I, 12): Horn zeigt hier tatsächlich einmal ein Gefühl des Entsetzens und persönlichen Schmerz angesichts der grausamen Tat.

190 Ebd., S. 430 (IV, 11).

191 Ebd., S. 431 (IV, 11).

te ist,¹⁹² tritt in Pys Variante des Mythos selbst als neue Verkörperung Medeas auf, die in der griechischen Tragödie des Euripides der Raserei verfällt und ihre eigenen Kinder aus Rache am Verrat ihres Mannes Jason tötet.¹⁹³

4.2.3 Inzest und Vater-Sohn-Konflikte in *Les Enfants de Saturne*

Der Mythos von Saturn / Kronos

Einige der mimetischen Konfliktfelder von *L'Apocalypse joyeuse* greift Py in *Les Enfants de Saturne* wieder auf, allen voran das komplexe Spannungsverhältnis von Zärtlichkeit und Gewalt. Zwei zentrale mimetische Konflikte beherrschen die Handlung des Stücks: erstens die entdifferenzierte Vater-Sohn-Beziehung von Simon und Virgile, die mit Nour als dritter Komponente in einer mimetischen Dreiecksstruktur den Konflikt zur Zuspitzung bringt und die in der gewaltsamen Beziehung von Saturne und Ré, Saturnes unehelichem Sohn, eine variierende Wiederholung findet, sowie zweitens das inzestuöse Verhältnis von Paul und Ans, das seinerseits in Gewalt ausartet.

Alle Konflikte in diesen Dramen enthalten ein großes Gewaltpotential und weisen außerdem eine Symptomatik der Entdifferen-

192 Apollonios von Rhodos: *Das Argonautenepos*, S. 166 f. (4. Buch, v. 684).

193 Im Vorgriff auf Ans aus den *Enfants de Saturne*, die zweite Medea-Figur im Werk von Py, sowie im Rückgriff auf Dolorosa, die Medea-Figur in Mouawads *Ciel*, sei hier hervorgehoben, dass der negativen Darstellung Medeas in der Tragödie des Euripides (Jason behauptet z. B., dass Medea selbst ihren Bruder heimtückisch ermordet habe: Euripides: *Medea*, S. 93 (v. 1313-1315), während Apsyrtos bei Apollonios zwar mit Medeas Hilfe in eine Falle gelockt, jedoch von Jason alleine erschlagen wird: Apollonios von Rhodos: *Das Argonautenepos*, S. 102-105 (4. Buch, v. 421-470). Apollonios beklagt hier auch Medeas Verblendung, die sie zur Beihilfe an dem Mord verleitet habe.) eine sehr viel positivere in den *Argonautika* des Apollonios gegenübersteht, wo die Liebe von Jason und Medea im Zentrum steht (ebd., S. IX (Einleitung)), die in der Tragödie nur die Vorgeschichte zur späteren Episode der Verstoßung Medeas und ihrer Rache darstellt. Diese beiden Varianten haben zu einem ambivalenten Medea-Bild geführt, die in der Rezeption teilweise als liebende Frau, teilweise als rachsüchtige Hexe dargestellt wird, wobei anzumerken ist, dass ihre Figur auch in der Tragödiendarstellung des Euripides bereits ambivalent angelegt ist.

zierung auf, die sich in Saturnes zerfallendem Reich ausbreitet, so dass eine Rückkehr zum Chaos des Anfangs zu befürchten ist. Die mythische Anspielung auf Saturns prekäres Reich, dessen Bestand auf der Entmachtung seiner Kinder beruht, verortet das Stück in einer Welt, in der die zwischenmenschlichen Beziehungen von Gewalt geprägt sind. Saturn ist das lateinische Äquivalent zum griechischen Gott Kronos, der einst seinen Vater Uranos entmachtete, um seine Herrschaft zu begründen. Da das Orakel ihm seinen Sturz durch die Hand eines Sohnes geweissagt hat, verschlingt er alle Kinder, die er mit seiner Schwester Rhea gezeugt hat, bis auf eines, nämlich Jupiter, den ihm seine Frau mit einem Trick vorenthalten kann. Im Unterschied zur Brutalität der griechischen Mythologie erscheint der römische Gott Saturn insgesamt weniger gewalttätig; ihm wird die Einführung der Zivilisation durch den Ackerbau zugeschrieben, weshalb er auch als Herrscher eines *Goldenen Zeitalters* verehrt wird. Die Saturnalien, ein karnevalisches Winterfest, bei dem die Hierarchien vertauscht wurden, wurden zu seinen Ehren abgehalten.¹⁹⁴

Diese Ambivalenz, die dem Saturn-/Kronos-Mythos innewohnt, findet ihren Widerhall in Pys Theaterstück. In der ersten Szene wird der Zuschauer in das Zeitungsimperium eingeführt, das Saturne einst begründet hat. Es finden sich zahlreiche Anzeichen, dass sein *Goldenes Zeitalter* nun in einer Krise der Entdifferenzierung zu Ende geht (cf. 4.4.2) und dass sein verstoßener unehelicher Sohn Ré, dessen Name eine Assoziation an Kronos' Gattin Rhea hervorruft, ihn entmachten wird. Noch vermeint Saturne seine drei anderen Kinder Paul, Simon und Ans unter Kontrolle zu haben, doch Ré gibt ihm in der vierten Szene zu verstehen, dass er gegen alle drei genug in der Hand hat, um sie zu erpressen und gegen den Vater auf seine Seite zu zwingen: „Dès ce soir, je peux les tuer tous les trois.“¹⁹⁵ Paul und Ans haben ein inzestuöses Verhältnis und werden sich bald der Abtreibung ihres gemeinsamen Kindes schuldig machen, Simon hat durch seine homoerotische Neigung seine Frau

194 Tripp: *Reclams Lexikon der antiken Mythologie* [engl. 1970], S. 474, Stichwort „Saturn“ und S. 301, Stichwort „Kronos“.

195 Py: *Les Enfants de Saturne* [2007], S. 568 (4. Szene).

Blanche in den Selbstmord getrieben und versucht mit gekaufter Liebe sein verbotenes Verlangen nach dem eigenen Sohn Virgile zu stillen.¹⁹⁶ Die Tatsache, dass Saturne einen Revolver zückt und auf Ré zielt, macht deutlich, welches Gewaltpotential diese Vater-Sohn-Beziehung enthält. Es ist nur ein Streifschuss, doch Saturne ist von seinem eigenen aggressiven Verhalten entsetzt¹⁹⁷ und erleidet einen Herzinfarkt. Schon in der ersten Szene ist er in der Druckerei mit Ré's Blut in Berührung gekommen; im mythischen Sinne kommt das einer Verunreinigung gleich, die in diesem Fall darauf hinweist, dass Saturnes Imperium von unreiner mimetischer Gewalt verseucht ist.¹⁹⁸

Vater-Sohn-Konflikt I: Saturne und Ré

Nach außen hin scheint der Konflikt der beiden darin begründet, dass Ré die Usurpation der väterlichen Macht anstrebt (cf. Abb. 4.3 a). Doch in Wahrheit bezieht sich der mimetische Konflikt nicht auf das Unternehmen, sondern auf die (offizielle) Liebe des Vaters, die Ré nun mit Gewalt und auf Kosten des Schicksals seiner Halbgeschwister einzufordern versucht: „Et tu me maudiras de t'avoir fait si mal, mais tu seras forcé de m'aimer.“¹⁹⁹ Denn Saturne erkennt seinen illegitimen Sohn, der seit Jahren im Zeitungsunternehmen für ihn arbeitet, noch immer nicht als seinen Erben an: „Tu n'es pas mon fils. Cette main coupée n'a pas fait de toi mon fils.“²⁰⁰ Dieser Satz wird in einem Wortwechsel zwischen Vater und Sohn geäußert, den die beiden als mimetisches Rollenspiel inszenieren. So wie an den Saturnalien die Hierarchien umgekehrt werden, schlüpft Ré hier in die Rolle des Vaters, Saturne in die Rolle des Sohnes. Im Kontext dieser theatralen Mimesis rückt der mimetische Charakter der Vater-Sohn-Beziehung erst recht in den Fokus und offenbart zu-

196 Py: *Les Enfants de Saturne* [2007], S. 569 (4. Szene).

197 Ebd., S. 570 (4. Szene): „Mon fils, mon amour, mais qu'est-ce qui nous est arrivé?“

198 Ré war nämlich am Morgen bei seiner Arbeit in der Zeitungsherstellung mit einer Hand in eine Maschine geraten, die sie ihm abgetrennt hatte. Dabei war Blut auf die Kleidung des Vaters gespritzt.

199 Py: *Les Enfants de Saturne* [2007], S. 550 (1. Szene).

200 Ebd., S. 547 (1. Szene).

gleich seine Verankerung im Bereich des Imaginären, der durch eine Projektion der eigenen Ängste auf den Rivalen eine Steigerung des mimetischen Konflikts herbeiführt. In Rés mimetischer Darstellung von Saturne drückt sich die Verachtung des Vaters für seine drei legitimen Kinder aus, zu denen Ré in einem mimetischen Spannungsverhältnis steht²⁰¹ (cf. Abb. 4.3 b). Saturne wiederum entlarvt Rés mimetisches Begehren, das für seine Rachegefühle verantwortlich ist:

SATURNE (jouant Ré) : [...] Je suis [...] enivré de jalousie. Vous appartenez au vieux monde et le passé me répugne. Je me vengerai de toute cette ingratitude, je veux tuer ce journal qui m'a tout pris.
 RE (jouant Saturne) : C'est moi qui t'ai tout pris.
 SATURNE (jouant Ré) : Non, c'est l'envie. L'envie n'est pas un péché comme les autres. [...] quand j'ai pensé que vous alliez mourir, le désir de régner a pris comme un feu.²⁰²

Rés Rache an Saturne für die ihm vorenthaltene Liebe, „cette jeunesse sans amour“,²⁰³ wird darin bestehen, das Leben seiner drei legitimen Kinder auszulöschen, wie Ré wieder als er selbst seinem Vater androht:

Je tuerais tes enfants. [...] Pour te dire l'amour monstrueux, pour te montrer **les choses cachées depuis le début des temps**. Je les tuerais. Je volerais ton empire. Et je l'éparpillerais au vent. Et alors cette main coupée sera vengée.²⁰⁴

So zerstörerisch Rés Drohung klingt, seine Handlungsmotivation besteht nicht nur aus enttäuschter Sohnesliebe und den Konsequenzen des *double binds*, der ihn in ein spannungsreiches Verhältnis zu seinem Vater setzt, sondern auch darin, den oberflächlichen, heuchlerischen Friedenszustand in der Familie zu beenden und die „choses cachées depuis le début des temps“ (Girard!) ans Licht zu bringen.

201 Ebd., S. 547 (1. Szene): RE (jouant Saturne): „J'ai pour mes trois enfants le plus profond mépris.“

202 Ebd., S. 547 (1. Szene).

203 Ebd., S. 548 (1. Szene).

204 Ebd., S. 549 (1. Szene). Hervorhebung von mir.

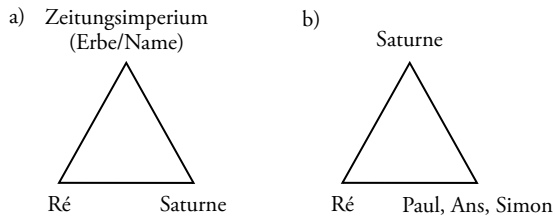


Abbildung 4.3: Vater-Sohn-Konflikt (1) in *Les Enfants de Saturne*

Ré erkennt die in mimetischem Begehren wurzelnden Gewaltstrukturen, die den Saturne'schen Familienclan auch ohne sein Zutun ins Verderben führen und sich im mythischen Symptom des Inzests manifestieren. Die Beziehungen zwischen und auch innerhalb der drei Generationen der Familie sind (von Ré dynamisierte) Spannungsfelder, die alle bereits in sich selbst ein selbstzerstörerisches Potential tragen. Auch wenn Ré sich als das Böse schlechthin dämonisiert, als „le monstre des grands fonds qui fait de la lumière avec son sang et qui se nourrit de **chair pourrie**“,²⁰⁵ so entsteht und vollzieht sich das Böse als Gewalt im privaten, zwischenmenschlichen Bereich selbst. Ré beobachtet diesen Zusammenhang und bringt ihn ans Licht, doch das menschliche Fleisch (seiner Geschwister), das er dabei opfert, ist bereits von Gewalt verseucht („pourrie“). Da sich die familiären Strukturen ohnehin schon zersetzen, braucht es nicht viel, die Geschwister dazu zu provozieren, die Katastrophe auszulösen und so Saturnes Erbe den Todesstoß zu versetzen. In der sechsten Szene versammelt sich die Familie um den gelähmt im Rollstuhl sitzenden Saturne, der selbst nicht mehr sprechen kann. Ré nutzt diese Situation, um ihm Worte in den Mund zu legen, mit denen er das ohnehin angespannte Verhältnis zwischen Saturne und seinen Kindern torpediert, z.B. indem er Ans als angebliches Sprachrohr des Vaters verkündet, dass das Inzestkind, das sie in ihrem Bauch trägt, sterben muss.

²⁰⁵ Py: *Les Enfants de Saturne* [2007], S. 584 (6. Szene). Hervorhebung von mir.

Vater-Sohn-Konflikt II: Simon / Virgile / Nour

Während Ré von Saturne zu wenig Liebe bekommt, ist das Verhältnis zwischen Vater und Sohn bei Simon und Virgile auf die entgegengesetzte Weise unverhältnismäßig. Auch zu viel Liebe birgt ein Konfliktpotential, wie Py an dem auf Nour projizierten und mit Gewalt verbundenen Begehren Simons deutlich macht. Simon lernt den sechzehnjährigen Nour bei der Beerdigung seiner Frau auf dem Friedhof kennen. Nour hält sich dort auf, da er beim Totengräber eine würdige Begräbnisstätte für den Leichnam seines geliebten Vaters aushandeln möchte. Mit dem ausländischen Nour und seinem totem Vater klingen zwei Motivkreise an, die Mouawad in *Littoral* bearbeitet: das Thema des Exils und das des Verhältnisses zwischen den Generationen, das zugleich Aufschluss über den Umgang mit der Vergangenheit gibt. Auch Wilfrid trägt die Last des väterlichen Leichnams mit sich und sucht sie an einem passenden Ort des Gedenkens abzulegen. Doch im Unterschied zu Wilfrid ist Nour dabei ganz auf sich gestellt. Ihm bleibt nichts anderes übrig, als Simons ausbeuterisches Angebot anzunehmen: Wenn Nour sich Simon mit Leib und Seele verkauft, bezahlt Simon ihm im Gegenzug das Grab für seinen Vater. Nour weiß, auf was er sich einlässt: „Ce que vous dites c'est que vous voulez me voir à quatre pattes, couvert de sang et de merde, et me fouetter comme un chien.“²⁰⁶ Für das Andenken seines Vaters bringt er das Opfer, sich zu prostituieren und von Simon erniedrigen zu lassen.

Indem Simon Nour benutzt, um seine verdrängten sadomasochistischen Fantasien im Versteck eines Hotelzimmers auszuüben, ahmt er das Begehren nach, das er verbotenerweise für seinen Sohn Virgile empfindet, der das gleiche Alter hat wie Nour. Nour ist für ihn ein bewusst gewählter mimetischer Ersatz: „Appelle-moi père.“²⁰⁷ Die zwei Szenen im Hotelzimmer (fünfte und neunte Szene) veranschaulichen, wie Simon sein Begehren auslebt und gleichzeitig von immensen Schuldgefühlen geplagt wird, die das Zimmer für alle Beteiligten in einen Raum der Hölle verwandeln, in ein von

206 Ebd., S. 557 (2. Szene).

207 Ebd., S. 574 (5. Szene).

Simon heraufbeschworenes Jüngstes Gericht: „L'amour n'est pas, rien n'est, l'homme est fait de boue, les églises brûlent, Satan tombe comme l'éclair!“²⁰⁸ Simon inszeniert das Zusammentreffen mit Nour wie ein Opferritual, verbunden mit Gewalt und der apokalyptischen Überschreitung von Tabus: „Je suis en colère. Cet amour monstrueux!“²⁰⁹ Und: „Fauves évadés dans la ville, fleuve chargé de cadavres, chant de colère [...], j'ai volé les tables de la loi.“²¹⁰ In seiner übermäßigen Liebe zu Virgile, die Ausdruck der entdifferenzierten familiären Beziehungen im Hause Saturnes ist, sieht Simon ein inzestuöses Verhältnis, also einen schrecklichen Tabubruch. Um der Versuchung zu widerstehen, setzt er sich ihr in einem von ihm konstruierten rituellen Rahmen aus, um sich auf diese Weise von ihr zu reinigen. Nour erscheint ihm dabei als das passende Substitut. Er macht ihn zu seinem Ersatzopfer, zum Ventil seiner eigenen gewaltvollen Regungen, die das unterdrückte Begehren in ihm ausgelöst hat (cf. Abb. 4.4 c).

Die Vorbereitung des Opfers besteht darin, es demjenigen, den es ersetzen soll, ähnlich zu machen und es mit Unreinheit zu versehen: „Tu lui ressembles. Si tu ne lui ressemblais pas, je n'aurais pas voulu t'entraîner dans ma honte.“²¹¹ Zur Steigerung der Ähnlichkeit soll Nour Virgiles Kleidung anziehen, seine verschwitzten Sportklamotten, seine gebrauchte Unterwäsche: „Oui, toutes ces affaires sont sales, je veux que tu aies son odeur.“²¹² Eine zu große Ähnlichkeit des Substituts ist Girard zufolge jedoch gefährlich. Nour warnt Simon, dass er auf seine eigene Auslöschung hinarbeite. Dieser gibt zu: „Je ne fais plus la différence.“²¹³ Trotzdem gibt er sich noch der Illusion hin, durch seinen Opferbetrug, der in erster Linie ein Selbstbetrug ist, von seiner Begierde auf den vergötterten Sohn²¹⁴ befreit zu wer-

208 Py: *Les Enfants de Saturne* [2007], S. 575 (5. Szene).

209 Ebd., S. 570 (5. Szene).

210 Ebd., S. 571 (5. Szene).

211 Ebd., S. 572 (5. Szene).

212 Ebd., S. 571 (5. Szene).

213 Ebd., S. 572 (5. Szene).

214 Ebd., S. 573 (5. Szene): Simon bezeichnet ihn als „mon indestructible idole“.

den: „Peut-être que tu suffiras [...] à tromper les dieux.“²¹⁵ Der Vollzug des Opfers besteht in einer brutalen Vergewaltigung von Nour, dessen Schmerzensschrei – „Non, non, tu me fais mal.“²¹⁶ – von Simons Opferschrei übertönt wird: „Tu es à moi, je te tue ! Je te tue ! Et maintenant [...] ma jouissance monte avec l'horreur de tous les sacrifices refusés“.²¹⁷

Hinter dem bewussten mimetischen Ersatz Virgiles durch Nour steht die unbewusste Nachahmung der gestörten Beziehung Simons zu seinem eigenen Vater, die als ursächlich für sein gestörtes Verhältnis zu seinem Sohn Virgile zu deuten ist. Die fehlende Liebe seines Vaters Saturne, unter der noch der erwachsene Simon leidet,²¹⁸ hat wohl seine homoerotische Neigung zu seinem eigenen Sohn Virgile ausgelöst. Im Text wird auf einen solchen mimetischen Zusammenhang zwischen den Generationen verwiesen: „J'ai voulu tuer Virgile.“ – „Tous les pères veulent tuer leurs fils.“ – „Tous les pères désirent leurs fils, c'est écrit.“²¹⁹ Simons Wahl fällt auch deshalb auf Nour, weil dieser eine glückliche Vater-Sohn-Beziehung verkörpert. Nour beschreibt Simon gegenüber seine tiefe Verbundenheit mit seinem verstorbenen Vater als „une loi plus grande, un sacre plus beau, une alliance plus profonde“.²²⁰ Sie veranlasst ihn ganz selbstverständlich dazu, für seinen Vater ein Opfer zu bringen, ohne dabei seine Freude, seine Unschuld zu verlieren. Nour, dessen Name ‚Licht‘ bedeutet,²²¹ bleibt rein und voll Zuversicht, während Simon immer tiefer in seinem schlechten Gewissen versinkt. Simon sehnt sich über die Maßen nach diesem Licht, das von Nour ausgeht, doch da es ihm unerreichbar erscheint, wird es ihm zur Qual, so dass er zugleich danach strebt, dieses Licht auszulöschen: „Je l'aime, mais je

215 Ebd., S. 573 (5. Szene).

216 Ebd., S. 574 (5. Szene).

217 Ebd., S. 575 (5. Szene).

218 Ebd., S. 583 f. (6. Szene): „Dis-moi seulement [...]. Est-ce que l'amour existe, entre toi et moi [...] ? [...] Donne-moi l'amour, donne-moi l'intuition de l'amour [...]. Mon père, je t'en supplie, donne au damné cette goutte d'eau [...], je t'en supplie, sauve-moi !“

219 Ebd., S. 583 (6. Szene).

220 Ebd., S. 556 (2. Szene).

221 Ebd., S. 590 (8. Szene).

veux sa mort. Je désire ton corps, je désire humilier ton corps, le faire plier sous le poids de ma faute.“²²² Durch den wie ein Opfer inszenierten Sex mit Nour erhofft er sich, einen Moment an dessen *joie* teilzuhaben: „Tu es pitoyable, tu t’es cru rival de la Joie pour une seconde, le temps de cracher ton sperme et te revoilà devant le miroir, tu n’es qu’un misérable.“²²³ Doch das Opfer gelingt nicht; die sexuelle Erfüllung ist nur das Trugbild der unerreichbaren metaphysischen Erfüllung. Simon hat seinen inneren Konflikt durch das Opfer nicht gelöst, sondern bloß wiederholt. Die mimetische Distanz war nicht groß genug, so dass das gescheiterte Opfer erst recht destruktive Auswirkungen hat. Simon will nun seinerseits von Nour misshandelt und erniedrigt werden; immer noch in der Rolle Virgiles soll er die von Simon imaginierte Rache des Sohnes am Vater nachspielen.²²⁴ Auf den (inszenierten) Gewaltakt der Opferung folgt sogleich ein weiterer (inszenierter) Gewaltakt der Rache.

In der neunten Szene kehrt auch Virgile zu seinem Vater ins Hotelzimmer zurück. Nachdem er ihn in der fünften Szene dort mit Nour überrascht hat und sich des Ausmaßes der väterlichen Qualen bewusst geworden ist, besteht er nun auf diesem weiteren Treffen, um seinen Vater mit seiner tabuisierten Liebe zu konfrontieren. Provozierend verwendet er dabei den gleichen mythischen Wortschatz wie sein Vater und spricht davon, die nicht erfolgreiche Opferung zu Ende zu bringen: „La pierre du sacrifice n’a pas été lavée, pauvre père.“²²⁵ So entlarvt er, wie sehr sich sein Vater in dieser fatalistischen Denkweise verstrickt und dadurch der Gewalt erst zum Ausbruch verholfen hat: „C’est ici que Dieu n’a pas retenu le couteau d’Abraham.“²²⁶ Durch seine Anspielung auf das von Gott in letzter Sekunde verhinderte biblische Kindsopfer provoziert er seinen Vater und lässt ihn auf schmerzliche Art und Weise erkennen, dass er durch seinen mimetischen Trick, Virgile durch Nour zu ersetzen die

222 Py: *Les Enfants de Saturne* [2007], S. 574 (5. Szene).

223 Ebd., S. 575 (5. Szene). Cf. auch ebd., S. 588 (8. Szene): „Il ne voulait pas seulement ton corps, il voulait ta joie.“

224 Ebd., S. 575 f. (5. Szene): „tu détruis le visage de ton père“.

225 Ebd., S. 591 (9. Szene).

226 Ebd., S. 591 (9. Szene).

Gewalt nicht abgewehrt, sondern die Höllenpforten überhaupt erst aufgestoßen hat.²²⁷ Virgiles Absicht ist es, die offensichtliche mimetische Täuschung ans Licht zu bringen. Er selbst ist das eigentliche begehrte Objekt, und als solches bietet er sich in der Dunkelheit des Hotelzimmers seinem Vater in voller Blöße an. Simon sieht keinen anderen Ausweg, als sich aus dem Fenster in den Tod zu stürzen. Er tötet sich wegen seiner übermächtigen Schuldgefühle, die ihn vorher bereits zur Gewalt an Nour verleiteten. Ebenso wenig wie Nour gelingt es Virgile, seinem Vater klarzumachen, dass nicht sein Gefühl der Liebe für den jugendlichen Manneskörper seines Sohnes, sondern vielmehr die verinnerlichte Schuld und seine Selbstinszenierung als inzestuöses Monster die Ursache seiner Gewalt, seines Zorns und seines Leidens darstellen.

Mit dem Sprung aus dem Fenster ahmt Simon den Selbstmord seiner Frau Blanche nach. Seine unterdrückte homoerotische Neigung in Verbindung mit einem übermächtigen Schuldgefühl stellte eine Belastung für die ganze Familie dar, sowohl den Sohn als auch die Ehefrau strafte Simon mit Liebesentzug: den einen, um ein tabuisiertes Gefühl niederzuringen,²²⁸ die andere als Folge der Verschiebungen des Begehrens in der mimetischen Dreiecksstruktur, in der sich die Familie verfangen hatte²²⁹ (cf. Abb. 4.4 b). Bezeichnenderweise erscheint Virgile in den Kleidern seiner Mutter zur Beerdigung.

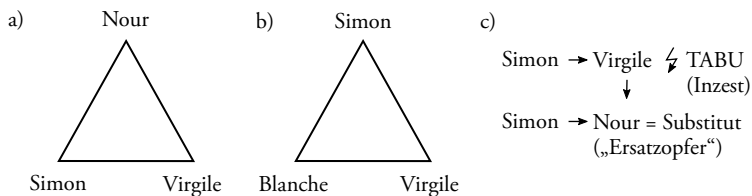
Das zweite mimetische Dreieck, das dieser Vater-Sohn-Konflikt bereithält, setzt sich aus den Figuren Simon, Virgile und Nour zusammen. Es entfaltet seine Dynamik, als Virgile im Hotel Zeuge des Substituierungsopfers seines Vaters wird. Simons Eifersucht angesichts der entstehenden Freundschaft zwischen Nour und Virgile ist Ausdruck seines mimetischen Begehrens²³⁰ (cf. Abb. 4.4 a). Simon

227 Ebd., S. 593 (9. Szene).

228 Ebd., S. 573 (5. Szene): „Oui, je t'ai désiré de tout mon corps, oui je t'ai traité injustement pour cacher ce désir“.

229 Ebd., S. 558 (2. Szene): SIMON: „Je l'ai tuée.“ – NOUR: „Avec du mépris.“ – SIMON: „Oui, je ne pouvais pas lui donner ce qu'elle me demandait.“

230 Ebd., S. 579 (5. Szene): „Prends-le, il est à toi, et moi je vais me planter un couteau dans le cœur.“

Abbildung 4.4: Vater-Sohn-Konflikt (2) in *Les Enfants de Saturne*

rivalisiert mit seinem eigenen Sohn um Nour bzw. umgekehrt mit Nour um seinen Sohn; denn in der *internen Mediation* verschwimmen die Positionen des Rivalen und des begehrten Objekts. Trotzdem gelingt es Nour und Virgile, die Dreiecksstruktur aufzubrechen und ihr ein brüderliches Bündnis ohne Rivalität entgegenzusetzen. Py schafft mit der Freundschaft der beiden jungen Männer ein Symbol der Zuversicht für die nächste Generation, in der eine Abkehr von den mimetischen Konfliktherden möglich erscheint. Nour wiederholt das Selbstopfer, das er aus Liebe zu seinem Vater vollbracht hat, in der Freundschaft mit Virgile, dem Sohn seines Peinigers: „J’ai joué ton rôle, j’ai porté tes vêtements, j’ai ton odeur sur moi, et j’ai pris sur moi la violence, je suis ton frère.“²³¹ Indem Nour die Misshandlung durch Simon als Opfer für die Brüderlichkeit betrachtet, rettet er die neue Generation vor der Gewalt der alten: „Il ne peut pas prendre ma joie. [...] Il vient à chaque instant un monde entièrement neuf.“ – „Quoi nous fait comprendre cela?“ – „Le don total que l’on voudrait faire de soi à un être qu’on connaît à peine.“²³²

Das inzestuöse Verhältnis von Paul und Ans

Auch das inzestuöse Verhältnis der Geschwister Paul und Ans liegt in der fehlenden Liebe des Vaters begründet. Paul erzählt eine Anekdote aus der Kindheit, in der er sich vor dem ungerechten Zorn des Vaters in ein Versteck geflüchtet hatte: „Tu m’avais injustement puni, et je m’étais caché dans le grand tilleul, et j’attendais. Je suis

231 Py: *Les Enfants de Saturne* [2007], S. 579 (5. Szene).

232 Ebd., S. 588 (8. Szene).

toujours là.²³³ Wie bei Simon, der zum Schluss Selbstmord begeht, veranschaulicht Py auch bei Paul und Ans, dass Saturnes Kinder sich vor allem durch ihren Umgang mit dem entdifferenzierten Erbe ihrer Eltern schuldig machen. Als Ans schwanger und das inzestuöse Verhältnis der Geschwister öffentlich zu werden droht, reagieren sie mit Hilflosigkeit (Paul), Verachtung und Gewalt (Ans): „Je te méprise, Paul, mon frère. Si je peux trouver un moyen de te faire mal, je le ferai“.²³⁴ Ans schwingt sich in ihrer aus Verletzlichkeit erwachsenen Wut zu einer mythischen Cassandra auf, die als unschuldiges Opfer des Trojanischen Krieges kurz vor ihrem eigenen Tod mit einer Weissagung über die blutige Zukunft des Hauses der Atriden bittere Rache an ihren griechischen Entführern und Mördern übt:

La ville est détruite. Cassandre a été vendue aux vainqueurs. Elle s'est couronnée pour son mariage et sa mort. Il n'y avait que des fleurs brûlées. Avant d'apparaître nue, elle parle dans l'ombre, elle voudrait que la blancheur de son corps, que la blancheur de sa douleur venge ses frères.²³⁵

Wie Cassandra wird sich Ans mit dem Teufel in Mannesgestalt (Silence) vermählen (cf. 4.5.1) und selbst zum Opfer darbringen. Doch im Unterschied zu ihr entstammt Ans selbst dem Haus, dessen Untergang sie vorhersagt. Ihre Taten – die Abtreibung und später der Selbstmord – sind motiviert durch ein diffuses Gefühl der Rache, doch ist ihr selbst nicht recht klar, an wem eigentlich. An ihrem Bruder, dem sie Feigheit, Schwäche und absichtliche Blindheit gegenüber ihrem gemeinsamen Tabubruch vorwirft? „Tu as toujours été lâche. [...] Moi je vois en face de notre crime et de notre amour. [...] Tu n'es que le fils de ton père, tu trembles devant lui.“²³⁶ Tat-

233 Ebd., S. 585 (6. Szene).

234 Ebd., S. 560 (3. Szene).

235 Ebd., S. 559 f. (3. Szene). Die auffällige Wiederholung des Wortes *blancheur* ist ein intratextueller Verweis auf den Selbstmord Blanches, der bereits ein erstes Symptom der Krise darstellt, die im Laufe der Handlung eine gewaltsame Eigendynamik gewinnt; Ans' Selbstmord (genauso wie der von Simon) bildet ein weiteres Glied in der mimetischen Kette der Gewalt. Cf. Tripp: *Reclams Lexikon der antiken Mythologie* [engl. 1970], S. 283, Stichwort „Kassandra“.

236 Py: *Les Enfants de Saturne* [2007], S. 560 (3. Szene).

sächlich ist Paul nicht stark genug, die Verzweiflung seiner Schwester aufzufangen. Doch in dem zitierten Vorwurf scheint bereits durch, dass ihr Hass eigentlich einer anderen Person gilt, nämlich ihrem Vater Saturne, als dessen schwächliches Abbild sie ihren Bruder beschimpft. Doch Saturne ist für Ans unbewusst eine zu dominante Figur, als dass sie sich gegen ihn auflehnen würde: Wie ein Übervater regiert er ihr Gewissen. Vielmehr bitten die beiden ihren Vater um Hilfe, der jedoch längst seine Macht verloren hat. Doch da sie dessen konservatives Wertesystem ebenso verinnerlicht haben wie seine unerbittliche Härte, die sie von Kindesbeinen an kennen, schenken sie Ré, der als Sprachrohr des stummen Vaters das Inzestkind zum Tod verurteilt, Glauben. Ans sieht keine Alternative mehr zu einer Abtreibung. Sie fällt schließlich Silence in die Hände, der ihre Hilflosigkeit ausnutzt. Paul verfällt dem Wahnsinn, Ans tötet sich. Wie die Kindermörderin Circé in *L'Apocalypse joyeuse*, und wie ihr Bruder Simon, geht Ans an der (Gewissens-)Qual und an einer verinnerlichten Schuld zugrunde.

Der Generationenkonflikt in *Le Visage d'Orphée*

Mit der spannungsreichen Beziehung der kranken Victoire zu ihren beiden Söhnen bringt Py einen generationell ausgetragenen Konflikt auch in *Le Visage d'Orphée* mit einer Krise der Entdifferenzierung zusammen. Die beiden namenlosen Söhne Victoires lassen sich nur schwer voneinander unterscheiden und sind in ihrer Verdoppelung²³⁷ symptomatisch für die Gewalt in der Familie und in der Gesellschaft. Ihr Hass auf die Mutter reicht in die Vergangenheit zurück, in der diese sie gegenüber dem Vater nicht ausreichend in Schutz genommen habe.²³⁸ Umgekehrt wirft Victoire ihren Söhnen vor, mit ihrer Gewaltbereitschaft den Vater zu imitieren.²³⁹ Ein tiefer Riss geht durch die Familie, der im Versuch der Brüder kulminiert, ihrer kranken Mutter Gift einzuflößen. Py bringt den versuchten

237 Py: *Le Visage d'Orphée* [1997], S. 47 (I, 6): „la plus répugnante gémellité qui soit“.

238 Ebd., S. 44 (I, 6).

239 Ebd., S. 47 (I, 6): „Vous êtes venus tuer votre mère ! Vous et la race abjecte de votre père.“

Muttermord mit dem biblischen Mythos von der Vertreibung aus dem Paradies in Verbindung. Doch anstatt den (Granat-)Apfel der Erkenntnis zu essen, den Victoire ihren Söhnen zum Geschenk machen möchte, damit sie ihr Leben anders gestalten als ihre Eltern, hält die zweiköpfige Schlange Gift für ihre Mutter bereit. Liebe und Menschlichkeit bekommt Victoire von ihren Söhnen, die sogar die Hand gegen die Mutter erheben, nicht: „La dignité que je réclame est la dignité de l’amour.“²⁴⁰ In der Figur Sélénés, die Victoire das Mitgefühl schenkt, das sie von ihrer Familie nicht erhält, entwirft Py immerhin ein positives Gegenbild der Mitmenschlichkeit zur Gefühlskälte der Söhne, das er in der Figur des Mathieu in *L’Exaltation du labyrinthe* weiter ausarbeitet (cf. 4.3.4).

4.2.4 Vererbte Gewalt: generationelle Konflikte in *L’Exaltation du labyrinthe*

Vater-Sohn-Konflikt: Dédalle und Maxence

Es hat sich bereits gezeigt, dass Mimesis im Generationenkonflikt eine große Rolle spielt. Für Freud und in seiner Nachfolge für die Schule Batesons ist die Beziehung zwischen Vater und Sohn durch einen *double bind* geprägt, der mimetische Rivalität zur Folge hat. Doch über die Psychologie der menschlichen Beziehungen hinaus gibt der Generationenkonflikt in den Stücken Pys Aufschluss über die Vererbung von Gewalt und die Schwierigkeit, den Teufelskreis der Gewalt zu beenden (cf. insb. *Forêts* von Mouawad). Die drei Akte von *L’Exaltation du labyrinthe* zeichnen einen solchen beinahe in die völlige Zerstörung abgleitenden Weg nach. Die Altlasten der Vergangenheit, verkörpert in Maxence‘ Vater Dédalle, verfinstern die sozialen Beziehungen seiner Familie in der Gegenwart und drohen ihre Zukunft zu vernichten.

Wie zerrüttet die Vater-Sohn-Beziehung von Dédalle und Maxence ist, zeigt sich gleich in der ersten Szene des ersten Akts. Maxence erfährt von Rose des vents, der ihm Absinth verkauft, dass seine Schulden sich bereits auf eine Unsumme belaufen, die sein

240 Ebd., S. 47 (I, 6).

Gläubiger binnen einer Frist von drei Tagen einfordern wird. Doch Maxence widerstrebt die Vorstellung, als Bittsteller zu seinem Vater zu kommen, so sehr, dass er sogar lieber das Opfer seiner Freundin Louise in Kauf nimmt, deren Körper dem Schuldeneintreiber zur Verfügung stehen soll, wenn Maxence nicht rechtzeitig bezahlt: „Soit ton père te prête l'argent, soit il faut trouver un père qui nous prête sa fille.“ – „Je n'irai pas mendier chez mon père, non!“²⁴¹ Denn der Sohn ist zutiefst enttäuscht von seinem Vater, der im Algerienkrieg unmenschliche Foltermethoden angewandt hatte und dank der allgemeinen Amnestie trotzdem eine exzellente Karriere im französischen Staatsdienst durchlaufen konnte: „Le vieux est un peu fâché contre moi depuis que nous avons tenté de prouver qu'il a prêté la main à quelques tortures dans les Aurès. Pour un ancien ministre, ça faisait sale.“²⁴² Dass Dédalle daraufhin seine Historikerkollegen bestochen hat, lässt Maxence erst recht Verachtung für seinen Vater empfinden. Dédalle wiederum kultiviert seinen Status als unethisches Monster in Menschengestalt: „Je joue le rôle de l'homme abject, mais c'est ce que tu veux, non?“²⁴³ Seine zynische Selbstdarstellung und die zur Schau gestellte Gefühlskälte – so hat er der Teilnahme an der Beerdigung seiner Frau, die bei Maxence' Geburt gestorben war, eine Partie Boule vorgezogen –, bringen Maxence zur Weißglut.

Ähnlich dem Rollentausch von Saturne und Ré in der ersten Szene von *Les Enfants de Saturne* ist die erste auf der Bühne repräsentierte Begegnung von Vater und Sohn eine theatralische, in der Misere die Rolle des Sohnes übernimmt. Ihr zwischen Spiel und echter Empörung schwankender Wortwechsel wird so zum Abbild der desillusionierten Lebenseinstellung des Vaters, der dafür plädiert, das Leben wie ein Theaterstück zu leben. Da im Kontakt mit seinen Mitmenschen ohnehin erwartet wird, dass man eine Rolle spielt,

241 Py: *L'Exaltation du labyrinthe* [2001], S. 540 (I, 1).

242 Ebd., S. 541 (I, 1). Der Aurès ist ein Gebirge im Maghreb. In dieser Region verübte der FLN 1954 einige Anschläge, die wiederum mit repressiver Gewalt von den Franzosen geahndet wurden. Cf. „Aurès“, wikipedia.fr, URL: https://fr.wikipedia.org/wiki/Aur%C3%A8s#La_guerre_d.27Alg.C3.A9rie (Abruf 26. 02. 2017).

243 Py: *L'Exaltation du labyrinthe* [2001], S. 584 (II, 4).

solle man sie wenigstens so beherrschen, dass man sich nicht mit ihr identifiziert, um sich von Unrecht, Unglück, Leid nicht vereinnahmen zu lassen.²⁴⁴ Miserere hält ihm in seiner Rolle als Maxence entgegen, dass er es sich mit einer solchen Strategie der Gefühlsabstumpfung recht bequem in der Welt einrichte und den *Absolutismus der Wirklichkeit* durch seine Ignoranz potenziere: „La seule manière de te prouver que tu n’as besoin d’aucune des béquilles humaines, l’amour, la foi, la pensée, c’est de piétiner ton fils. [...] La vie est cruelle, et toi, et elle, vous dévorez vos enfants“.²⁴⁵ Dédalle weist in diesem Dialog eine gewisse Ähnlichkeit mit Saturne auf; beide Vaterfiguren werden von Py mit einem Mythos assoziiert, der sie als eine große Gefahr für ihre Kinder erscheinen lässt.

Maxence gibt seinem Vater auch die Schuld daran, dass er selbst keinen Seelenfrieden finden kann, sondern von Hass und Rache zerfressen wird, deren Ursprung er in der Generation seines Vaters verortet: „Ma haine est ce qui me relie à moi-même. Mon désir de vengeance est cette entité que d’autres appellent l’âme [...]. Moi c’est la haine. Toutes les métamorphoses de ma chair ne sauraient l’ébrécher.“²⁴⁶ Die Körperverletzung hat sich Maxence natürlich selbst zugezogen, indem er aus Wut die Fensterscheibe seiner Wohnung zertrümmert hat; doch für diese Wut macht er seinen Vater verantwortlich: „Mes genoux saignent. Vois ce que les œuvres de mes pères ont fait de moi“.²⁴⁷ Maxence’ Verhalten gegenüber anderen Menschen ist dem seines Vaters, von dem er sich so gern abgrenzen würde, gar nicht so unähnlich. Unbewusst imitiert er das aggressive, menschenverachtende Verhalten seines Vaters. Schon in der ersten Szene zeigt er durch mehrere Handlungen, wie reizbar er ist und wie sehr er dazu neigt, ausfällig zu werden und anderen Menschen Gewalt anzutun: Zuerst befiehlt er Rose des

244 Ebd., S. 555 (I, 2): MISERERE [als MAXENCE] „On ne peut pas vivre comme ça.“ – DEDALLE: „C’est simple, il s’agit de se souvenir que tout n’est qu’un rôle!“

245 Ebd., S. 553 (I, 2): Das Verschlingen der Kinder ist ein (mythisches) Motiv (Minotaurus, Kronos), das z.B. auch in *Les Enfants de Saturne* oder in Mouawads *Ciels* vorkommt.

246 Ebd., S. 543 (I, 1).

247 Ebd., S. 543 (I, 1).

vents, den Vater seiner Freundin zu schlagen, dann prügelt er selbst auf Mathieu ein, der von Rose des vents zu Boden gestoßen wurde. Auch gegenüber Louise wäre er fast handgreiflich geworden, wenn Rose des vents seinen Arm nicht im letzten Moment abgefangen hätte.

Miserere und Mathieu haben sich in dieser Szene als Sündenböcke exponiert, als welche sie Maxence' Gewalttrieb entlarven: Der zur Selbstzerstörung neigende Miserere fördert eher unbewusst das aggressive Verhalten von Maxence zu Tage; Mathieu hingegen provoziert Maxence absichtlich, indem er Misereres Verhalten nachahmt. Maxence versetzen die von Miserere wie ein Mantra wiederholten Worte („Recevoir tout ce qui vient comme vous recevriez l'hostie.“) in Angst.²⁴⁸ Durch die gebetsmühlenartige Wiederholung und die Anspielung auf die Hostie ist dieser Satz in die Aura des Heiligen getaucht und steht, indem er die Offenheit gegenüber der Zukunft preist, im Gegensatz zu Maxence' rückwärtsgewandter Lebenseinstellung. Maxence versucht, die Verunsicherung, die diese heilige Formel in ihm auslöst, gewaltsam zu unterdrücken. Er fordert Miserere auf, den Satz noch einmal zu wiederholen, um erneut einen Vorwand zu haben, ihn zu schlagen, so als wollte er auf diese Weise ein (profanes) Opferritual konstruieren, mit dem er seiner aufgestauten Aggression Luft machen kann. Hier greift Mathieu ein und spricht selbst die Formel nach, um sich an Misereres Stelle zum Sündenbock für Maxence' Gewalt zu machen: „On veut prendre sur soi la douleur du monde ?“²⁴⁹ Rose des vents, für den Maxence ein Versuchsobjekt darstellt, dessen Aggression er noch weiter schüren möchte, erkennt in Mathieu seinen Gegenspieler (cf. Abb. 4.5 a). Seine Ironie kann jedoch nicht verhindern, dass Mathieu Maxence einen ersten Schritt in Richtung Erkenntnis führt, indem er das Thema der Vergebung in den Raum stellt: „C'est simple de pardonner aux autres.“ – „[...] Mais se pardonner soi, hein ?“²⁵⁰

248 Py: *L'Exaltation du labyrinthe* [2001], S. 534 (I, 1). Cf. ebd.: „Cogne-le mais qu'il arrête de répéter ça ! Cette phrase me fait peur à la fin.“

249 Ebd., S. 536 (I, 1).

250 Ebd., S. 536 f. (I, 1).

Gefangen im scheinbar unendlichen Labyrinth des Vater-Sohn-Konflikts handelt Maxence ähnlich wie Edgar in *Forêts*, der die Gewalt seines Vaters imitiert und die eigene Schwester vergewaltigt. Dédalle erkennt den mimetischen Drang seines Sohnes: „Il s'est fait un corps et une vie qui me ressemblent, qui ressemblent à ma faute.“²⁵¹ Er hält ihn sogar für unausweichlich: „Il doit être reconnu par ses pères et puisque ses pères sont des félons, il faut qu'il soit félon!“²⁵² Doch genauso wie Maxence an diesem *double bind* leidet, der ihn widersprüchlich fühlen und handeln lässt, genauso ist auch für seinen Vater der Konflikt mit seinem Sohn das schmerzliche Ergebnis seines von mimetischen Konflikten geprägten Lebens: „Il me semble que j'ai dû me battre, toujours et contre tous.“²⁵³

Da Maxence mit dem Zynismus und der Schuld des Vaters nicht umgehen kann, diese vielmehr im mimetischen Verhältnis zu seinem Vater unbewusst auf sich überträgt, steigert er seine im mimetischen Denken wurzelnde Gewaltaffinität und gerät zugleich in die Abhängigkeit von Rose des vents, der ihm mit der Wunderdroge Absinth Momente des Vergessens verspricht. Der Alkohol tritt hierbei an die Stelle des Transzendenten; er ersetzt das Heilige und übernimmt dessen Heilsversprechen, wie Py mit der zeremoniellen Absinthverkostung deutlich macht. Auf die Anrufung des Idols – „Glorieuse absinthe, gabelle de la déraison, nous sommes tes souscripteurs.“ – folgt eine „cérémonie de la cuillère et du sucre“; anschließend verleibt sich die Absinthgemeinde das heilige Getränk ein, wobei Rose des vents die Funktion des Zeremonienmeister einnimmt: „Emmène-moi, Rose des vents, emmène-moi plus profond encore, là où tout est méconnaissable.“²⁵⁴ Die Erlösung durch den Alkohol ist freilich nur von kurzer Dauer, setzt Maxence aber umso mehr den Manipulationen von Rose des vents aus, der mit ihm ein Experiment veranstalten will, um herauszufinden, wie sehr er die Verzweiflung seines Versuchskaninchens in die Höhe schrauben kann und zu welchen

251 Ebd., S. 555 (I, 2).

252 Ebd., S. 550 (I, 2).

253 Ebd., S. 592 (II, 4).

254 Ebd., S. 543 (I, 1).

(gewaltsamen) Mitteln es greifen wird. Allerdings ist ihm, wie bereits angedeutet, Mathieu dazwischengekommen, der Maxence aus dem mimetischen Konflikt mit seinem Vater und somit auch aus dem Teufelskreis der Gewalt herauslösen möchte: „Avec Maxence, nous n'avons pas pu mener l'expérience à bien ! La dernière phase alchimique [...] a fait fuir le cobaye ! [...] Je veux me venger, d'une manière ou d'une autre. J'aurai la peau de Mathieu.“²⁵⁵ Rose des vents ist wie Horn in *L'Apocalypse joyeuse* eine von Py geschaffene symbolische Verkörperung der Versuchung durch das Böse, durch deren perfides Intrigenspiel die Abgründe der menschlichen Natur ans Tageslicht gelangen und die Figuren zum Handeln zwingen (cf. 4.5.1). Mit seiner Lust an der Rache verkörpert Rose des vents das Prinzip der mimetischen Rivalität, zu der er Maxence verleiten will. Rose des vents instrumentalisiert dafür Alice, Maxence's Tante. Alice, die selbst von ihren Rachegefühlen gegenüber ihrem Schwager Dédalle verzehrt wird, soll ihrem Neffen einen mimetischen Konflikt mit Mathieu einflüstern, der rein imaginärer Art ist, Maxence jedoch ins Verderben stürzen soll.

Das mimetische Dreieck Maxence / Mathieu / Louise

Alice sät also Misstrauen in Maxence. Sie schenkt ihm die Puderdose seiner Mutter und öffnet ihm damit die Büchse der Pandora: „Pour que sans te retourner tu voies un peu de ce qu'il y a dans ton dos.“²⁵⁶ Wenn er die Puderdose aufklappt, hilft ihm der Spiegel dabei, zu sehen, was sich hinter seinem Rücken abspielt. Damit spielt Alice auf eine Urangst des Menschen an, einer Bedrohung hinter sich, wo er nicht hinschauen kann, hilflos ausgesetzt zu sein. Ein Kenner des Mythos sollte gewarnt sein: Sowohl bei Orpheus als auch bei Lot ist der Blick zurück mit dem Tod verbunden. Durch diese symbolische Warnung hat Alice den Nährboden für das Misstrauen gelegt, das sie nun auf Mathieu zu lenken versucht. Sie erzählt ihrem Neffen, dass Mathieu gemeinsame Sache mit seinem Vater Dédalle mache, der ihm Geld dafür gebe, Maxence unter seiner Beobachtung

²⁵⁵ Py: *L'Exaltation du labyrinthe* [2001], S. 572 (II, 1).

²⁵⁶ Ebd., S. 595 (III, 2).

zu halten. Um Mathieus Einfluss auf Maxence auszuschalten und ihm zu suggerieren, dass es keine Alternative zur Rache an Dédalle gibt, verleumdet sie Mathieu: „Mathieu te prendra tout en faisant mine de te sauver. Ton père, ta femme, la mémoire de ta mère. Ta vengeance, c'était une colonne vertébrale. Tu n'as plus rien.“²⁵⁷ Durch dieses von Rose des vents ins Rollen gebrachte Intrigenspiel, das sich von der Rache aller Beteiligten nährt, wird kurze Zeit später die Katastrophe ausgelöst. Louise kommt mit der frohen Botschaft, schwanger zu sein, zu Maxence. Doch da Alice ihm die falsche Information weitergegeben hat, dass er keine Kinder bekommen könne, da er nach seiner Geburt kastriert worden sei, gewinnen die Unterstellungen seiner Tante für Maxence so sehr an Gewicht, dass er in der Schwangerschaft den Beweis für Louise' Untreue sieht. Das von Horn und Alice konstruierte mimetische Dreieck (cf. Abb. 4.5 b) entfesselt eine schreckliche Gewalt: Maxence schlägt auf die schwangere Louise ein, bis sie blutend im Badezimmer liegt; das Kind in ihrem Bauch ist tot. Als kurz darauf sein Vater erscheint, um seiner Freude über den künftigen Enkel Ausdruck zu verleihen und das erste Mal wieder versöhnlich auf seinen Sohn zuzugehen, erfährt Maxence, dass die Geschichte von seiner Kastration eine Lüge war. So tragisch dieser Moment auf den Zuschauer wirkt, Py lässt keinen Zweifel daran aufkommen, dass der Mensch sich sein Verhängnis selbst gestrickt hat und dafür auch die volle Verantwortung trägt, und nicht etwa wie der klassische Held der Tragödie Opfer einer von den Göttern gesteuerten Fatalität geworden ist: „Le prince est pourchassé par la fatalité, mais l'homme que je connais n'est pourchassé que par sa faute.“²⁵⁸

Louise, die sich bisher für Maxence aufgeopfert und es als ihre Aufgabe betrachtet hat, den verlorenen Sohn dem ebenso verlorenen Vater zurückzubringen,²⁵⁹ hat nach dieser Szene keine Kraft mehr. Py hat sie – wie Mathieu – zwar als Funktionsfigur der Nächstenliebe

257 Ebd., S. 596 (III, 2).

258 Ebd., S. 601 (III, 3).

259 Ebd., S. 591 (II, 4). LOUISE: „Servez-vous de moi, je suis sa chance et je suis aussi la vôtre. [...] Et je disparaîtrai, ma tâche accomplie.“ – DEDALLE: „Votre tâche?“ – LOUISE: „Rendre le fils à son père.“

angelegt, doch gestaltet er sie zugleich als Charakter mit seelischem Empfinden. Als solcher hat Louise alles Vertrauen, das sie in Maxence, in seinen Vater und ganz allgemein in den Menschen gesetzt hat, verloren:

Dis-moi ce qui dans l'homme n'est pas désir et mort ? Quoi ? Quoi d'autre que le désir absurde pour les choses mortes ? Que l'absurdité de la mort pour toute chose désirée ? Et que peut-on connaître de l'homme si l'on ne connaît pas cette folie d'aimer une chose mortelle.²⁶⁰

Das Beispiel von Maxence zeigt, dass das mimetische Begehren der Menschen zu Gewalt und Tod führt und die Apokalypse heraufbeschwört, mit der das absolute Schweigen angesichts der Unsagbarkeit des Geschehenen erreicht ist:

Après la guerre, la peste, la famine, la mort, c'est la dernière calamité que Dieu envoie sur ses créatures : son silence. L'apocalypse a eu lieu, ce silence d'environ une demi-heure, c'est le monde où nous vivons.²⁶¹

Mathieu als externer Mediator

Eine mimetische Rivalität entsteht jedoch nicht nur um Louise, sondern auch um den Vater (cf. Abb. 4.5 c). Die von Rose des vents initiierte Rivalität von Maxence und Mathieu in Bezug auf Dédalle gibt dem ohnehin schwelenden Vater-Sohn-Konflikt neues Feuer und kulminiert in der Infragestellung der Vaterschaft von Dédalle, der am Ende des Stücks von Gram und seiner fortgeschrittenen Krebskrankheit zermürbt in Ohnmacht fällt. Denn als er noch einmal kurz zu Bewusstsein kommt, behauptet er, Mathieu sei sein leiblicher Sohn. Tatsächlich kennen sich Mathieu und Dédalle schon länger. Dédalle holte Mathieu und seine Mutter einst von der Straße, wohl, um durch diese Geste der Barmherzigkeit ein bisschen etwas von seiner Schuld wiedergutzumachen, auch wenn er das natürlich abstreitet. Doch Mathieu tritt in dieser Dreierbeziehung deshalb nicht in Konkurrenz zu Maxence; diesen Verdacht schürt erst Alice

²⁶⁰ Py: *L'Exaltation du labyrinthe* [2001], S. 608 (III, 4).

²⁶¹ Ebd., S. 608 (III, 4).

auf Betreiben von Rose des vents. Mathieu setzt vielmehr alles daran, die Rivalitätsstruktur in eine *externe Mediation* zu verwandeln. Während Dédalle den mimetischen Konflikt zwischen Vater, Sohn und Adoptivsohn als gegeben hinnimmt – „Tu vois bien qu’entre nous trois ça ne souffle pas vraiment le vent qu’il faut!“²⁶² –, versteht Mathieu seine Funktion in dieser Beziehung als die einer externen Mittlerfigur: „Aujourd’hui, c’est moi qui vous rachète. C’est moi qui suis entre le père et le fils.“²⁶³ Denn den externen Mittler (hier Mathieu) kann sich das begehrende Subjekt (hier Maxence) zum Vorbild (hier für die Versöhnung mit dem Vater) nehmen, ohne ihn als Konkurrenten zu empfinden. Nur so können Schritt für Schritt die mimetischen Spannungen zwischen Maxence und Dédalle zurückgedrängt werden, bis an ihrer Stelle eine Alternative zur Gewalt aufscheint. Diese besteht im Mitfühlen mit dem anderen und im Verzeihen als positivem Ersatz für die in unserer unsymbolischen Zeit verlorengegangene Gnade. Diese Eigenschaften werden von Mathieu und Louise verkörpert, die Maxence mit Engeln vergleicht: „Deux anges sont venus souffler dans mon oreille.“²⁶⁴

Mathieu und Louise gelingt es zumindest, Vater und Sohn klarzumachen, dass sie sich im Grunde beide danach sehnen, ihren Konflikt zu überwinden. Dafür ist es jedoch notwendig, in eine Kommunikation miteinander zu treten, die nicht von Verachtung geprägt ist: „Vous attendez un geste de lui, il attend un geste de vous, deux colosses de marbre dans la moisissure de l’orgueil.“²⁶⁵ Maxence macht dank Mathieu tatsächlich einen Schritt in die richtige Richtung, als er das belastende Fotomaterial, das er von Alice bekommt, nicht zur öffentlichen Liquidierung seines Vaters benutzt, sondern es vor seinen Augen verbrennt. Dédalle seinerseits gibt im vertraulichen Gespräch mit Mathieu zu, dass er hinter seiner zynischen Maske sehr wohl von schrecklichen Schuldgefühlen geplagt wird, die ihn daran hindern, seinen Sohn so zu lieben, wie er es gerne würde:

262 Ebd., S. 604 (III, 3).

263 Ebd., S. 604 (III, 3).

264 Ebd., S. 595 (III, 2).

265 Ebd., S. 591 (III, 4).

J'ai supplié de pouvoir un jour éprouver pour mon fils ce que j'éprouve pour toi. [...] Les cris de mes victimes ne me quittent jamais. Mais à qui demander pardon ? Je ne crois pas au Jugement dernier. [...] A qui adresser ce pardon ? Qui pourrait m'absoudre ? La République n'a pas voulu me juger. L'Histoire m'ignore. J'aurais demandé pardon si j'avais su à qui l'adresser.²⁶⁶

Da Mathieu Dédalle bereits als kleiner Junge in seiner Daseinsfreude wie ein „être sacré“ erschienen war und somit seine einzige Verbindung zum Heiligen verkörpert, kann nur Mathieu von einer transzendenten Position aus, die für diesen performativen Akt unabdinglich ist, Dédalle verzeihen: „A moi, puisque je suis tout ce que vous avez reconnu de sacré.“²⁶⁷ Tatsächlich ist Dédalle nun bereit zur Buße und zum Gebet: „Oui. Je demande ta bénédiction, Mathieu. J'ai été l'arme du mal, fasse qu'il y ait sur Terre un poids égal en bien au mal que j'ai fait.“²⁶⁸

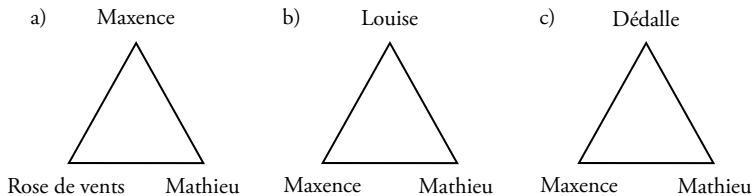


Abbildung 4.5: Mimetische Dreiecksstrukturen in *L'Exaltation du labyrinthe*

Exkurs: *La Servante* und die Rache der Folgegeneration

Im Generationenkonflikt, den Maxence und Dédalle verkörpern, weist Pys Stück eine enge Verbindung zu Mouawads Dramen auf, die darstellen, wie schwer es ist, aus einer weit in die Vergangenheit zurückreichenden Spirale der Gewalt herauszukommen. Besonders in *Ciels* nimmt Mouawad die Generation der Täter-Kinder in den

²⁶⁶ Py: *L'Exaltation du labyrinthe* [2001], S. 605 (III, 3).

²⁶⁷ Ebd., S. 606 (III, 3).

²⁶⁸ Ebd., S. 606 (III, 3).

Fokus, die mit der Hypothek der Vergangenheit nicht klarkommen und daher selbst Gewalt ausüben. Mit Maxence entwirft Py eine ähnliche Figur, die sich als Kind eines Täters unbewusst schuldig fühlt und zur Selbstkasteiung neigt, während sie nach außen eine unstillbare Wut an den Tag legt. Beide Theaterstücke arbeiten außerdem mit dem Mythos des Minotaurus: Dieses Monster wurde von der Elterngeneration herangezüchtet, die ein eigenes Labyrinth dafür konstruiert hat: eine Welt der Gewalt und der Indifferenz, in der ihre Kinder noch immer gefangen sind.

Py hat mit dem Motiv der auf der nachfolgenden Generation wie ein Fluch lastenden Vergangenheit bereits in seinem 24-Stunden-Stück *La Servante*²⁶⁹ experimentiert und darin eine Art mythischen Urkonflikt entworfen, den er in *La Panoplie du squelette* und *Celui qui vient* dramatisiert. In *La Panoplie du squelette* erfährt man, dass sich in Paris schlimme Verbrechen ereignen, die sich auf der Bühne wiederholen. Oder ist es umgekehrt: Finden die Verbrechen zuerst auf der Bühne statt und dann in der Wirklichkeit?²⁷⁰ In der Rolle des Protagonisten Nour, der Dramenautor ist und einen Rachefeldzug gegen die Urheber eines in der Vergangenheit verübten Kollektivmordes durchführt, fallen Spiel und Realität zusammen. Dieser Kollektivmord erscheint bei Py wie die mythische Ursituation der

269 Ders.: *Théâtre complet I – La Servante, histoire sans fin*, Arles: Actes Sud 2008. Das 1995 beim Theaterfestival in Avignon uraufgeführte Theateropus besteht aus zwei Rahmenszenen am Anfang und am Ende sowie elf in sich geschlossenen, jedoch aufeinander bezogenen Theaterstücken verschiedener Länge und folgt ähnlich wie *L'Apocalypse joyeuse* und *Les Vainqueurs* einer Handvoll Protagonisten bei den jeweiligen Prüfungen, die das Leben für ihre unterschiedlichen Charaktere bereithält: Uzza verkörpert die Schönheit, Pierre wird zum Zeugen der Gewalt im Krieg, der von Wut getriebene Nour nimmt sich das Recht zu töten und Oreste experimentiert auf der Theaterbühne, die ein Ort der Trauer wird. (Ders.: *Ouverture – Incitation suprême* [1995], in: Ders.: *Théâtre complet I – La Servante, histoire sans fin*, Arles: Actes Sud 2008, S. 15–73, hier S. 15–73.)

270 Ders.: *La Panoplie du squelette – Grand-Guignol sapiential* [1995], in: Ders.: *Théâtre complet I – La Servante, histoire sans fin*, Arles: Actes Sud 2008, S. 311–422, S.341–343: „Trois meurtres ! [...] Ce qui est bizarre c'est qu'ils sont conformes à ceux que nous jouons sur scène. Un conservateur de musée, comme dans l'acte un, un professeur comme dans l'acte deux et un musicien comme dans l'acte trois. [...] Les crimes ont toujours lieu à l'heure de la scène, pour dédoubler notre ouvrage, pour que nous soyons la fleur du crime et que le crime soit le fruit des planches.“

Kollektivgewalt, die Girard zufolge die Institution des Gewaltopfers begründet hat. Fünf Männer sind damals auf einen schwachen Außenseiter losgegangen, um ihre Aggressionen an ihm abzulassen, damit er als Sündenbockopfer ihre eigene Gewalt auf sich nimmt und die Rachegeleüste stillt, die sie nach der Zerstörung ihrer Stadt umtreiben: „Il en fallait un pour porter les crimes de tous. Il nous fallait construire sur le sang du bouc envoyé.“²⁷¹ Die Wahl der gewaltbereiten Meute fiel auf einen sanften, einzelgängerischen Jungen. Nachdem sie sich Masken übergezogen haben, begehen sie kollektiv die Gewalttat an ihrem Opfer:

(a) Nous, nous étions masqués.

(b) L'un frappait la tête avec une pierre, l'autre l'étouffait avec un baïllon, le troisième le violait avec un morceau de bois cassé qui lui servait d'archet, le quatrième serrait un garrot en fil de fer autour de son cou et le cinquième ne faisait que guetter la courbe du chemin. C'était long, l'enfant s'attachait à la vie.

(c) De retour au village, nous avons fait courir le bruit que sa trahison avait été la cause de notre malheur, que lui-même avait intrigué pour que nos maisons soient effondrées, qu'il avait des appuis secrets dans les hauts cercles ennemis. (d) La rumeur trouvait foi dans le cœur de chacun, et souvent on en rajoutait.

(e) Nous étions vengés.

(f) Il fallait reconstruire, chacun s'est mis à l'ouvrage. C'est ainsi que toujours les mondes se construiront. La loi est obscure autant que (g) ce dieu qui la commande.

On a bien fait de le représenter avec une tête de taureau perdu dans un labyrinthe infranchissable.²⁷²

Die Beschreibung erfüllt zahlreiche der Kriterien René Girards für eine in einer Situation der Krise ausbrechende Kollektivgewalt, die – in die heilige Gewalt des Sündenbockopfers überführt – zur Gründungsgewalt werden kann:

- (a) Das Verbergen der Individualität (und der individuellen Verantwortung) und das Verschmelzen zu einem Kollektiv

²⁷¹ Py: *La Panoplie du squelette*, S. 379.

²⁷² Ebd., S. 379 f.

- (b) Die brutale und im Kollektiv durchgeführte Opfergewalt
- (c) Die Konstruktion der Schuld des Opfers, das als Sündenbock für alles Unrecht verantwortlich gemacht wird
- (d) Der Glaube der Gemeinschaft an die Opferlüge
- (e) Die (vorläufige) Beendigung der Gewalt durch den gestillten Rachedurst
- (f) Die Funktion des Opfers als Gründungsgewalt
- (g) Die Legitimation des Opfers durch seine Verschiebung in die Sphäre des Heiligen

Der Bezug auf die stierköpfige, in einem Labyrinth gefangene Gottheit, der das Opfer zugeschrieben wird, erinnert sowohl an den Beginn des Kadmos-Mythos bei Mouawad, der in *Le Soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face* den Raub der Europa als kollektive Gewalttat einer stierköpfigen Meute erzählt, als auch an den von Mouawad in *Ciels* und von Py in *L'Exaltation du labyrinthe* bearbeiteten Mythos vom Minotauros.

Zwei Aspekte, die mit dem in *La Panoplie du squelette* geschilderten Kollektivmord zu tun haben, sind für *L'Exaltation du labyrinthe* von Bedeutung. Erstens ist von der Selbstkasteiung die Rede, mit der die Täterkinder die Schuld ihrer Eltern²⁷³ weitertragen und verinnerlichen,²⁷⁴ sowie damit zusammenhängend von der schwierigen mimetischen Beziehung zwischen Etienne und seinem Vater, der das Buch, in der die Wahrheit über seine Teilnahme an der kollektiven Gewalttat geschrieben steht, wie ein unantastbares Heiligtum

273 Ders.: *Celui qui vient – Dramaticule* [1995], in: Ders.: *Théâtre complet I – La Servante, histoire sans fin*, Arles: Actes Sud 2008, S. 423–436, S. 425: „l'héritage de la culpabilité“.

274 Ders.: *La Panoplie du squelette*, S. 401: „Nous avons été allaités de [...] sang [...]. Comment [...] grandir autrement que comme fleurs effrayées ? Devons-nous crever nos yeux [...] ? [...] certains se font brûler la peau, d'autres percer le sexe et les seins [...]. [...] il y a ceux qui réclament qu'on les frappe et qu'on les rase.“

bei sich verwahrt und seinem Sohn verbietet, dieses Tabu anzurühren.²⁷⁵ Durch diese Tabuisierung kann die Schuld von keiner der beiden Generationen aufgearbeitet werden.²⁷⁶ Zweitens ist auffällig, dass Nour stellvertretend für Etienne den Rachefeldzug begeht. Nour hat das Buch durchgearbeitet und im Geist der Rache, die aus den Seiten dieser ‚unendlich grausamen Geschichte‘ atmet, seine Mordserie geplant.²⁷⁷ Er schließt einen Pakt mit Etienne, der ihn als dunkelhäutigen Moslem, als Außenseiter der westlichen Welt, für den geeigneten Mann hält, die Gerechtigkeit wiederherzustellen.²⁷⁸ Zugleich ist Nour jedoch auch das dunkle Abbild von Etiennes Begehren, da er stellvertretend für die ganze Generation der Täterkinder²⁷⁹ mit einem schrecklichen Akt der Gewalt an der Vätergeneration Rache üben will:

J’ai donné image à tes désirs, j’accomplissais ce que tu murmurais. Tu demandais, j’ai répondu. Notre jeunesse était d’autant plus brutale qu’on nous interdisait toute guerre véritable. Il fallait, pour désensorceler notre histoire, frapper fort et sourdement. C’est ce que tu dis. Nous les enfants de la fin du siècle, il nous fallait **une violence inouïe** pour dénouer le songe bour-

275 Py: *Celui qui vient*, S. 426 f.: „**Il me semblait, enfant, que le savoir paternel ne serait jamais égalé** [→ Mimesis: Bewunderung des Vaters] et à contempler ce grand mur relié de cuir, j’étais plus écrasé qu’à la vue des étoiles. [...] Dans cette lugubre bibliothèque, il est un livre que mon père toujours m’a interdit de lire. Cela semble le début d’un **conte cruel**, c’est en effet le début d’un conte infiniment cruel [→ mythische Gewalt = tatsächliche Tat des Vaters]. Mon père m’interdisait de lire ce livre et **jamais je n’ai bravé cet interdit** [→ Macht des väterlichen Tabus], en dépit de **toute la haine que j’avais pour l’homme qui m’avait engendré** [→ mimetischer Konflikt: Hass auf den Vater], je n’ai jamais passé outre cet interdit. Je sentais obscurément qu’il y avait là une accusation plus haute que celle que je pouvais formuler, une **accusation contre ma race** [→ Vererbung der väterlichen Schuld], une accusation **si grave que ma jeunesse n’aurait pu le supporter** [→ Vergangenheit, die auf der Folgegeneration lastet].“ Hervorhebungen und Erläuterungen von mir.

276 Dédalles Panzer ist der Zynismus, der ihn und seine Vergangenheit für Maxence unantastbar macht.

277 Py: *La Panoplie du squelette*, S. 398.

278 Ebd., S. 400 f.: „Vous êtes nègre et musulman. [...] Nous, les [...] fils de Blancs, nous portons la honte de nos pères. [...] Nos pères ont tué les vôtres.“

279 Ders.: *Celui qui vient*, S. 431: „cette génération, celle qui vit dans la conviction d’être des enfants d’assassins“.

geois. Nous avons fait cela. [...] Qu'avons-nous gagné à tuer ton père ? Rien. Son empreinte de bâtisseur est partout.²⁸⁰

In *L'Exaltation du labyrinthe* hat Py mit Mathieu eine weitere Figur involviert, die dem Täterkind auf andere Weise beistehen und den Zyklus der Rache beenden will. Denn wie Nour es hier eingesteht, haben sie mit diesem Akt der „violence inouïe“ nichts erreicht.²⁸¹

Die Selbstkasteiung der Täterkinder

Maxence gehört der gleichen Generation an wie Nour und Etienne. Wie Etienne kommt er mit dem gewaltsamen Erbe seines Vaters nicht zurecht, sondern schwankt zwischen Selbstkasteiung und Aggressivität, die beide Ausdruck eines diffusen verinnerlichten Schuldgefühls sind, das durch den väterlichen *double bind* aufgelöst wurde. Doch auch Dédalle argumentiert ähnlich wie Etienne und Nour. Denn er hält die Situation, in der sein Sohn gefangen ist wie im Labyrinth des Architekten Dädalus, für unausweichlich, da die Baumeister der Väter-Generation keinen Ausgang aus diesem Irrgarten, aus dieser menschlichen Wüste, vorgesehen haben:

Toute sa déchéance n'est jamais que l'ombre portée de mes fautes. A-t-il le choix ? Né d'un père criminel et menteur. Né d'une morte, arraché des entrailles d'une morte, par la main froide d'un politicien véreux. A-t-il le choix ? [...] Ce n'est pas simplement mon fils mais sa génération, il incarne ce que ses frères vivent sans oser le graver sur leur front. Défiguré, pourrait-il en être autrement quand la faute des pères a tranché tous les fils d'un destin possible. Nous avons exilé la vie même de la conscience, en engraisant une culpabilité muette. Qui pourrait [...] survivre dans ce désert que nous avons voulu ? Tant qu'il n'aura pas inscrit le nom de son assassin avec son sang sur la porte du siècle, il n'y aura pas de repos pour lui.

280 Ebd., S. 434 f. Hevorhebung von mir.

281 Ders.: *La Panoplie du squelette*, S. 402: Dieselbe Verzweiflung und derselbe Hass auf die Generation der Väter treibt auch die jugendlichen Terroristen in *Ciels* zu einem Akt der äußersten Gewalt an. Auch Py interpretiert an der hier zitierten Stelle den Terrorismus in unserer heutigen Welt als einen Schrei der ungehörten und von der westlichen Welt in der Vergangenheit erzeugten Minderheiten, der sich in Akten äußerster Gewalt manifestiert, auf die jedoch unweigerlich das Schweigen der Apokalypse folgt: „Nous condamnons le terrorisme, mais c'est nous qui l'avons nourri et puis sevré.“

Comment pourrait-il me parler et m'accuser de ce qu'il ne sait pas ? Comment pourrait-il faire sinon en se tuant ?²⁸²

In Gegenwart von Louise zeigt Maxence, wie sehr er mit sich selbst im Unreinen ist. Als sie von der Schlaflosigkeit spricht, in die eine verinnerlichte Schuld einen versetzt, bringt Maxence in einem blutigen Bild seine Selbstverachtung zum Ausdruck: „Le sang me sort par la bouche, [...] j'ai mordu dans la coupe de cristal, [...] j'ai du sang sur les dents, les mots d'amour par cette bouche, ils sortiraient tachés.“²⁸³ Seine Tränen, die er vor Louise nicht verbergen kann, verraten, wie sehr er darunter leidet. Im Gespräch mit Mathieu analysiert Louise Maxence' (selbst)zerstörerisches Verhalten:

Ces accès de colère contre lui-même, quand il mord son poing et crie et tombe. Je n'avais jamais vu cela, un désespoir si fort [...]. Je crois que c'est un homme fort et bon, submergé par des puissances occultes, des combats dont il ne voit que brouillards et visages défigurés. Accroupi [...] précipité en lui-même comme dans une tombe. [...] Mais il faut être fort pour ne pas être emporté par des démons comme les siens. Oui, je crois qu'il lutte pied à pied chaque jour contre l'engloutissement de sa conscience [...] C'est pour cela qu'il fait le mal [...], se sentir coupable est pour lui le dernier cercle auquel sa conscience accède.²⁸⁴

Maxence' Selbsthass und seine selbst aufgebürdeten Schuldgefühle zehren ihn auf; mit aller Gewalt arbeitet er daran, sich selbst in ein Monster zu verwandeln. Auch darin imitiert er seinen Vater: Wie dieser stilisiert er sich als Minotauros, als Kind eines Monsters, das selbst nur Monster gebären würde. In seiner Selbstverachtung schenkt er der Lüge von seiner Kastration ohne weiteres Glauben und schmückt sie zusätzlich mit Details aus, die den medizinischen Vorgang in das mythische Licht der Fatalität tauchen, in der er seine ererbte Schuld besiegelt sieht:

J'avais une poche d'eau dans le cerveau, ils ont pensé que je serai légèrement débile. Ils m'ont stérilisé. J'avais déjà tué ma mère,

282 Py: *L'Exaltation du labyrinthe* [2001], S. 555 f. (I, 2).

283 Ebd., S. 558 (I, 3).

284 Ebd., S. 578 f. (II, 3).

ils ne voulaient pas que j'assure une descendance de monstres. C'est vrai qu'ils avaient passablement déformé mon crâne pour me sortir du cadavre de ma mère. [...] C'est mon histoire, [...] bon, chacun a la sienne, non? [...] Mais je trouve très honnête de la part de mon père de nous avoir supprimé toute descendance possible!²⁸⁵

Mathieu versucht dieser Mythisierung, in der Gewalt, Hass und Rache wunderbar gedeihen, mit der Stimme der Vernunft entgegenzuwirken. Als sich Maxence im Bann des mythischen Gewaltkreislaufs zu verlieren droht – „Un labyrinthe de cendres. Une guerre si longue et si cruelle qu'on en oublie la source. Je suis beau à ma façon, le totem repeint du sang des justes!“²⁸⁶ – bewegt ihn Mathieu dazu, dass sie am nächsten Tag gemeinsam zu seinem Vater gehen und ihn mit seiner Vergangenheit konfrontieren. Mathieu liegt daran, dass Maxence seine Psychose besiegt und sich nicht weiter der Faszination der Zerstörung hingibt,²⁸⁷ sondern sein Leben in die Hand nimmt und positiv in die Zukunft blickt. Tatsächlich reift der Gedanke des Verzeihens, den Mathieu in ihm gesät hat, in Maxence heran. Gegenüber Louise formuliert er klar und deutlich seine Hoffnung auf „la venue d'un homme ou d'une femme qui m'aide à me pardonner“.²⁸⁸

Miserere, der alkoholabhängige Vater von Louise, ist eine Art älterer Doppelgänger von Maxence, ein düsterer Blick in die Zukunft, die ihm droht, wenn er seine mimetischen Konflikte nicht löst. Denn auch Miserere litt unter einem extremen *double bind* gegenüber seinem Vater. Dieser kollaborierte während der deutschen Besetzung Frankreichs mit den Nationalsozialisten und beteiligte sich an ihren antisemitischen Verbrechen. Diese Schuld des Vaters hat den Sohn in einen mimetischen Konflikt gestürzt, den er so sehr

285 Ebd., S. 577 (II, 2).

286 Ebd., S. 581 (II, 3).

287 Ebd., S. 581 (II, 3). Dass der väterliche *double bind* eine Psychose bei ihm ausgelöst hat, zeigt sich an der Symptomatik seiner Ausdrucksweise, die Autodestruktion und Spiegelmetaphorik zusammenbringt und auf eine Persönlichkeitsspaltung verweist: „Rien ne me fascine autant que le malheur [...] Un miroir encore ! Que je le vois encore l'œil qui regarde l'œil qui regarde l'œil, la grande galerie des glaces dans le Jugement dernier d'un soir comme les autres.“

288 Ebd., S. 559 (I, 3).

verinnerlicht hat, dass er bis heute darunter leidet.²⁸⁹ Er wird von Gewissensbissen geplagt, da er den Vater nie zur Rede gestellt hat. So trägt er die Schuld des Vaters als sein Erbe weiter:

Certains ont trouvé la force de redresser le cours du destin ! Et d'autres se sont roulés dans la fatalité, la faute paternelle est un lit douillet [...] Ce n'est pas Pétain qui t'a collé la cirrhose dans ton beureau ; c'est toi, dans une infinie suite de petites démissions quotidiennes. Ta lâcheté t'appartient en propre !²⁹⁰

Miserere ertränkt seinen ungelösten Vaterkonflikt in *Rose des vents'* Absinth und versucht, sich durch eine totale Selbsterniedrigung in ein Opfertier zu verwandeln, um als solches erst bestraft und anschließend von seiner Schuld erlöst zu werden:

Qu'on me laisse là dans l'ombre, avec toute ma déchéance consentie [...], une bête abandonnée. [...] Hier ils m'ont brûlé [...] avec un allume-cigare. Ça m'a fait très mal. J'ai beuglé, un veau à l'abattoir ! [...] un cochon qu'on égorge !²⁹¹

Misereres Selbstkonstruktion als Opfer geht von einer zweidimensionalen Welt aus, in der man entweder Opfer oder Täter ist. Er versucht, alle Schuld von sich zu streifen, indem er sich ganz auf die Seite der Erniedrigten schlägt und aus seiner Passivität einen Heiligenschein macht: „Crucifié à ma manière, [...] les jambes écartées, la bouche remplie de merde, un pied appuyé sur mon ventre, l'autre écrasant mes yeux, sous l'indifférence absolue de mes bourreaux“.²⁹² Damit trägt auch er dazu bei, die gewaltsamen Machtstrukturen in der Welt aufrechtzuerhalten. *L'Homme qui rit*, der angebliche Schuldeintreiber, bildet als Peiniger Misereres Gegenpart und ist außerdem symptomatisch für eine Welt, die immer neue

289 Py: *L'Exaltation du labyrinthe* [2001], S. 574 f. (II, 1): Miserere schildert seine ambivalenten Gefühle gegenüber seinem Vater. Er erinnert sich einerseits an die Bewunderung für den Vater, die er im Verhalten der untergebenen Soldaten beobachten konnte, andererseits an eine erniedrigende Strafe, die sein Vater sich für ihn ausgedacht hatte, weil er mit Jüdinnen gescherzt hatte.

290 Ebd., S. 575 (II, 1).

291 Ebd., S. 606 f. (III, 4).

292 Ebd., S. 606 (III, 4).

Henker und Opfer produziert. Denn wie Rose des vents in der ersten Szene behauptet, war auch er einst in der Rolle des Opfers, das von seinem Gläubiger verstümmelt wurde, ehe er selbst auf die Seite der Henker gewechselt ist.

Dédalle als Sündenbock und die Metapher des Labyrinths

Wie sich schon in Hinblick auf Misereres Vater und Dédalles Vergangenheit im Algerienkrieg angedeutet hat, eröffnet Py in *L'Exaltation du labyrinthe* eine historische Dimension, die über die privaten Beziehungen hinausgeht und auf eine mimetische Krise der ganzen Gesellschaft verweist. Bezeichnenderweise hatte Maxence' Mutter den Namen France.²⁹³ Es liegt nahe, dass sich in ihr die Ebene der Familiengeschichte mit einer zweiten Ebene verbindet, in der es um die nicht aufgearbeitete Vergangenheit einer ganzen Nation, nämlich Frankreichs, geht. Alice, France' Schwester, hegt ein Gefühl unstillbarer Rache gegen ihren Schwager, den sie für seine Rücksichtslosigkeit und den Tod ihrer Schwester verantwortlich macht. Deshalb verbündet sie sich mit Kader, der belastendes Fotomaterial aus dem Algerienkrieg besitzt. In einer erweiterten gesellschaftsgeschichtlichen Dimension ist auch Maxence' Psychose lesbar als Aufschrei einer ganzen Generation, die sich in einer Opferkrise befindet:

Une doctrine politique entièrement fondée sur l'autodestruction. Je vais être le führer de l'autodestruction de l'homme blanc, [...] je commencerai par t'épouser [er spricht zu Louise] et puis je te couperai les seins le jour de notre investiture. Pour ça, il faudra que tu sois enceinte. Pas de moi bien sûr, d'ailleurs je ne le peux pas, mais d'un métèque quelconque. [...] Cela ne peut pas finir autrement, toutes les grandes civilisations se sont elles-mêmes ouvertes les veines.²⁹⁴

Maxence ahnt nicht, dass sich seine dystopische Prognose in naher Zukunft ganz ähnlich bewahrheiten wird: nach Art einer *self-fulfilling prophecy*, die er durch sein mimetisches Verhalten selbst vorantreibt. Für diese sich unaufhaltsam in Richtung Autodestruktion bewegende Krisengesellschaft, von der Maxence hier halluziniert,

²⁹³ Ebd., S. 591 (II, 4).

²⁹⁴ Ebd., S. 561 (I, 3).

hat Py die Metapher des Labyrinths gewählt, das Dädalus im griechischen Mythos für den König Minos und Pys Dédalle als Kulisse für ein Stück gebaut hat, das er als sein Vermächtnis betrachtet: „Il me fallait montrer le labyrinthe dans lequel nous avons enrôlé nos fils.“²⁹⁵ Mathieu gibt der Metapher einen noch deutlicheren Bezug auf die Gesellschaft: „Et de cet autre labyrinthe, le monde, comment sortirez-vous?“²⁹⁶ Dédalle, der selbst auch einmal der Generation der Söhne angehörte,²⁹⁷ ist in diesem Labyrinth der Welt zum gefühlkalten Einzelkämpfer geworden, zum Minotauros, der in seinem Labyrinth aus mimetischen Spannungen gefangen ist.²⁹⁸ Das Labyrinth wurde einst mit dem Baumaterial der fehlenden Achtung des Mitmenschen²⁹⁹ errichtet und zeugt von einer fortdauernden Krise der Entdifferenzierung: Dédalle gesteht, die Algerier aus dem Flugzeug geworfen zu haben, da er keine Individuen in ihnen gesehen habe: „c'étaient tous les mêmes“;³⁰⁰ „ce n'étaient pas vraiment des hommes et on avait le droit de jouer avec leurs corps!“³⁰¹ Das Schicksal von Ikarus ereilt sie nicht wie in Ovids Variante des Mythos durch jugendlichen Übermut und entgegen der mahnenden Worte eines liebenden Vaters;³⁰² Mouawads Dädalus nimmt ihnen die Flügel, die ihn selbst tragen, mit voller Absicht ab und stürzt sie in einen gewaltsamen Tod. Später wird Dédalle den Tod seines leiblichen Sohnes Maxence in Kauf nehmen, der sich in den Kulissen seines Theaterlabyrinths verirrt hat und sich aufgrund der Verzweiflung, in die ihn der Konflikt mit dem Vater gestürzt hat, das Leben nehmen will.

Dieses Unrecht, das von Dédalle und vielen anderen begangen wurde, soll gesühnt werden. Darin sind sich Alice und Kader, der Sohn eines der Opfer im Algerienkrieg, einig. Sie schließen einen

295 Py: *L'Exaltation du labyrinthe* [2001], S. 603 (III, 3).

296 Ebd., S. 603 (III, 3).

297 Ebd., S. 588 (II, 4).

298 Ebd., S. 567 (I,4): „Je crois à l'insularité absolue de chacun“.

299 Ebd., S. 568 (I, 4): „Tu préfères ne pas porter attention aux autres“.

300 Ebd., S. 585 (II, 4).

301 Ebd., S. 602 (III, 3).

302 Ovid: *Metamorphosen*, S. 458-463 (8. Buch, v. 183-235).

Pakt, in dem der Wunsch nach Gerechtigkeit und das Verlangen nach Rache ineinander übergehen: „Nous sommes frères de vengeance, n'est-ce pas ? Tu veux venger ton père et moi c'est ma sœur que je vengerai. Nous voulons sa peau et en dehors de cette vengeance nous ne sommes rien.“³⁰³ Denn während Kader Dédalle stellvertretend für das Unrecht, das im Namen Frankreichs an vielen unschuldigen Menschen verübt worden ist, zur Rechenschaft ziehen und die Verbrechen publik machen will, plant Alice einen privaten Rachezug gegen den Mann ihrer toten Schwester. Genau dies hält ihr Kader auch vor: „Toi, c'est l'homme que tu veux. Moi, c'est la France entière que je veux élabousser.“³⁰⁴ Das Verhältnis von Alice und Dédalle ist von gegenseitigem Hass und Verachtung geprägt. Als Alice in Vorbereitung ihrer Intrige Dédalle darum bittet, ihr durch seine politischen Beziehungen eine Aufenthaltsgenehmigung für Kader zu besorgen, zwingt ihr Schwager sie dazu, auf das Bild ihrer Schwester zu spucken. Dédalle verhält sich genauso, wie Alice es von ihm erwartet; sie sieht in ihm eine Ausgeburt des Bösen und fühlt sich in ihrem Hass bestätigt: „Je te hais !“³⁰⁵ Die beiden befinden sich in einem Zyklus der Rache: Erniedrigt und gequält von Dédalle will Alice nun ihrerseits ihren Schwager erniedrigen und quälen. Anstatt Gerechtigkeit und ein Ende der Gewalt anzustreben, will sie eine „vengeance intime“;³⁰⁶ es geht ihr nicht darum, Dédalles Taten publik zu machen, sondern ihm den größtmöglichen Schmerz zuzufügen. Deshalb besteht ihre Rache darin, dass der Vater von seinem eigenen Sohn verraten werden soll. Wie sehr ihr Denken von einer mythischen Dämonisierung des Bösen durchdrungen ist, zeigt sich darin, dass sie ihren Schwager als „ange exterminateur“³⁰⁷ bezeichnet und sich eine an ein pervertiertes (Eucharistie-)Ritual erinnernde Blutzeremonie für ihn ausdenkt, die aus dem gefährlichen Geist der Reziprozität erwachsen ist: Dédalle soll ein Glas seines eigenen Blu-

303 Py: *L'Exaltation du labyrinthe* [2001], S. 576 (II, 2).

304 Ebd., S. 576 (II, 2).

305 Ebd., S. 570 (I, 4).

306 Ebd., S. 583 (II, 4).

307 Ebd., S. 582 (II, 4).

tes trinken, so wie er es einst von seinen algerischen Opfern verlangt habe.

Alice macht aus Dédalle einen Sündenbock, der für seine das menschliche Maß übersteigenden Verbrechen bestraft werden muss. Unbestreitbar hat Dédalle im Algerienkrieg Schuld auf sich geladen. Doch indem Alice ihn zum Dämon des Bösen stilisiert, gibt sie erstens der Dynamik der Rache neue Nahrung und lenkt zweitens davon ab, dass die Kriegsverbrechen in Algerien wie so viele andere Gewalttaten in der Verantwortung vieler Menschen liegen, also keineswegs Ausnahmeerscheinungen des Bösen sind. Dédalles Reaktion auf Alice' Mythisierung seiner Taten lässt an Hannah Arendts Theorie von der „Banalität des Bösen“ denken: „Je n'étais qu'un petit exécutant à l'ombre des circulaires du Quai d'Orsay, la gégène était en prise directe avec le haut commandement.“³⁰⁸ Wenn man das Böse dämonisiert, ist das zwar eine verständliche Reaktion des Entsetzens über unmenschlich erscheinende Akte der Gewalt, man verdrängt damit aber auch die immanente und individuelle Verantwortung für diese Gewalt. Das Potential, Böses zu tun, ist eben nicht das Privileg einer besonders teuflischen Abart des Menschen, die schon als Monster auf die Welt gekommen ist.³⁰⁹

Alice kann und will den Hass, der ihre Familie spaltet, nicht beenden. Zweimal betont sie gegenüber ihrem Schwager: „Je ne te pardonnerai jamais.“³¹⁰ Doch Maxence bricht dank des Einflusses von Mathieu aus dieser Spirale der Rache aus und verbrennt zum Entsetzen seiner Tante und zum Erstaunen seines Vaters das belastende Fotomaterial. Denn Mathieu und er wollen das Fatalismusdenken, das sowohl Alice als auch Dédalle verinnerlicht haben, widerlegen. Sein Vater hat eine ernüchterte, pessimistische Sicht auf die Welt, in der Kollaboration und Amnestien Notwendigkeiten darstellen. Da jede Generation zum Erben einer gewaltsamen Vergangenheit wird, die

308 Py: *L'Exaltation du labyrinthe* [2001], S. 582 (II, 4).

309 Ebd., S. 582 (II, 4): „N'avez-vous pas suffisamment de preuves de l'impureté de mon sang!“ Von der Kontaminierung seines Blutes bzw. seiner Gene spricht auch Maxence im Zusammenhang mit seiner Kastration. Sie ist Ausdruck eines mythischen Denkens, das die Gewalt der Menschen fatalistisch deutet.

310 Ebd., S. 568 (I, 4).

ihm die vorherige Generation hinterlässt, sei kein Dialog zwischen den Generationen möglich: „La couleuvre est tout de même un peu trop flamboyante, celle que nos pères nous ont fait entrer dans la conscience n'était pas mal non plus.“³¹¹ Maxence widerspricht ihm. Jeder ist für sein Tun selbst verantwortlich; die Söhne erben nicht die Schuld der Väter, wohl aber eine Verantwortung. Durch eine Umkehrung der Genealogie wird die Fatalität der Gewalt aufgehoben:

Tu restes ce que tu es. Et moi je ne suis coupable que de porter ton nom. Mais tout ne suit pas la pente descendante. Les pères salissent les fils, mais les fils sauvent les pères. L'héritage de la culpabilité n'est pas la seule chanson, il n'est jamais trop tard pour l'heure de la conscience. Une génération le fait pour l'autre. Le rachat vient d'en bas, c'est toi qui porte mon nom.³¹²

Und somit ist auch ein Verzeihen möglich; denn wenn man seinem Gegenüber ohne Vorurteil begegnet, erkennt man, dass sich hinter dem Monster ein unglücklicher Mensch verbirgt.³¹³ Mathieu verkörpert den Ausweg aus der Rache: „La justice des hommes m'indiffère, un jour vous demanderez pardon, c'est ce qui m'importe.“³¹⁴

Nachdem Dédalle im Zwiegespräch mit Mathieu tatsächlich um Verzeihung für seine Taten gebeten hat, möchte er in einem zweiten Schritt öffentlich Buße tun. Dafür inszeniert er eigens ein Theaterstück, das von Theseus handelt, dem mythologischen Bezwinger des Minotaurus: „J'ai préparé un texte, quelques lignes, c'est l'acteur qui jouera Thésée qui parlera pour moi. Devant tous, demain, j'avouerais.“³¹⁵ Im metaphorischen Raum der Theaterkulissen, die das Labyrinth darstellen, in dem er, seine Familie, ganz Frankreich sich verstrickt haben, sieht er den geeigneten Ort für seine Beichte. Durch sein öffentliches Schuldeingeständnis will er sich auf eine andere Weise zu einem Opfer machen, als Alice es mit ihm vorhatte; seine Beichte soll sich in der Mimesis zweiten Grades des Theaters in

311 Ebd., S. 588 (II, 4).

312 Ebd., S. 588 (II, 4).

313 Ebd., S. 585 (II, 4): „Je suis venu voir le monstre dont mon ami parlait. [...] Je vois un homme malheureux.“

314 Ebd., S. 589 (II, 4).

315 Ebd., S. 606 (III, 3).

ein „repentir national“ verwandeln, das sich Frankreich bisher verweigerte,³¹⁶ so wie auch Minos das unansehnliche und gewalttätige Monster, das er hervorgebracht hat, vor den Augen der Menschen verbergen will und daher den Architekten Dädalus mit dem Bau des Labyrinths beauftragt.³¹⁷

Außer seiner von der Gemeinschaft sanktionierten Erlösung erhofft sich Dédalle von seinem Geständnis eine Lösung seines Konflikts mit Maxence, der nach dem Gewaltausbruch seines Sohnes gegen die schwangere Louise wieder aufgeflammt ist. Maxence hat vor, sich nach der Premiere umzubringen. Mathieu verspricht Dédalle, wie im Theseus-Mythos³¹⁸ ein weißes Segel zu hissen, wenn Maxence überlebt, ein schwarzes, wenn er seine Drohung wahrmacht. Nachdem Dédalles Stück zu Ende ist, hisst Mathieu jedoch weder eine schwarze noch eine weiße Fahne, da er nur zwei blaue Tücher vorfindet. Dieser Streich von *Rose des vents* entspricht jedoch am besten der Situation, da noch nicht entschieden ist, ob Vater und Sohn erlöst werden. Unmittelbar nach der Premiere scheint alles auf eine Katastrophe hinzuweisen. Dédalle ist entsetzt, da das Publikum seine Theaterbeichte nicht verstanden hat: „J’ai tout avoué et ils n’ont rien entendu!“³¹⁹ Dédalle wird von den Dämonen seines Gewissens überfallen, die er durch das Theaterstück nicht loswerden konnte. Der tiefste Abgrund ist auch bildlich erreicht, als Vater und Sohn beide auf dem Boden des Kulissenraums kauern: „Le fils est soûl et le père délire.“³²⁰ Py inszeniert diese Szene so, dass sie wie der Höhepunkt einer Opferkrise erscheint, die Maxence mit der bilderreichen Sprache des Mythos beschreibt:

Le siècle s’est tu. La douleur est montée si haut, si haut est
montée la douleur que les femmes ont enfanté des enfants sans

316 Py: *L’Exaltation du labyrinthe* [2001], S. 602 (III, 3).

317 Ovid: *Metamorphosen*, S. 456-459 (8. Buch, v. 157-168), insb. v. 157: „destinat hunc Minos thalamis removere pudorem / multiplicique domo caecisque includere tectis“.

318 Apollodor: *Die griechische Sagenwelt – Apollodors mythologische Bibliothek*, übers. v. Christian Gottlob Moser/Dorothea Vollbach, Leipzig: Dieterich’sche Verlagsbuchhandlung 1988, S. 157.

319 Py: *L’Exaltation du labyrinthe* [2001], S. 611 (III, 5).

320 Ebd., S. 612 (III, 5).

mains et sans yeux. L'horloge de la conscience s'est arrêtée. La folie s'est jetée sur le monde. Les porcs sont entrés dans la ville. Et comme roi nous avons élu un cadavre ridicule.³²¹

Das Bild animalischer monströser Körper verweist auf eine Situation der Entdifferenzierung; die Anspielung auf die von Kirke entfesselte Meute aus Schweinen, die in *L'Apocalypse joyeuse* eine entscheidende Rolle spielt (cf. 4.4.3), deutet gleichermaßen auf eine entdifferenzierte, gewaltbereite Menge hin, in die sich die Gesellschaft zu verwandeln droht. In dieser Vision, die der betrunkene und verzweifelte Maxence halluziniert, erhält der tot zusammengebrochene Dédalle die Funktion des Königs, der wie ein Sündenbock geopfert werden muss. Maxence setzt ihm einen Narrenhut auf. Doch plötzlich fängt Dédalle, der bloß ohnmächtig war, wieder an zu sprechen. Er erkennt Maxence nicht wieder und stirbt kurz darauf in den Armen Mathieus, den er als seinen leiblichen Sohn bezeichnet. Die Verwechslung des Vaters, die Maxence von der Last befreien könnte, „le fils du charcutier“³²² zu sein, stürzt ihn vielmehr in völlige Verunsicherung und Haltlosigkeit. Er wirft Mathieu erneut vor, ihm alles genommen zu haben, doch ist er vor allem verzweifelt über sein eigenes Handeln: „Tu n'as eu qu'à te baisser pour ramasser ce que j'avais jeté par terre. Mon enfant, Louise, mon père, et moi finalement, ma dépouille.“³²³ Er flüchtet sich in das Labyrinth, doch Mathieu gelingt es, mit einem Gedicht, das er geschrieben hat, einem Psalm der Hoffnung und der Freiheit, Maxence daraus zu befreien. Am Ende des Stückes wird einmal mehr dank der Kraft der Poesie das Schweigen der Apokalypse überwunden und der Sturz des Ikarus in letzter Sekunde verhindert. Mit Mathieu ist Maxence dem richtigen Engel gefolgt, anstatt (wie Dédalles Premierenbesucher) der Versuchung der Indifferenz zu erliegen.³²⁴

321 Ebd., S. 614 (III, 5).

322 Ebd., S. 615 (III, 5).

323 Ebd., S. 616 (III, 5).

324 Ebd., S. 609 (III, 5). Fast hätte Maxence den Einflüsterungen Rose des vents', den er kurz vor seinem geplanten Selbstmord im Theater auch als „ange“ bezeichnet, nachgegeben: „Que plus rien ne nous arrive.“ ‚Plus jamais de risque.‘ [...] Cela vaut mieux, que le monde fasse silence [...] Nous préférons ne rien savoir [...]. La très

4.3 Obszönität, Sadismus, Käuflichkeit: das Gemach der Prostituierten als Raum des Simulakrums

4.3.1 Lavinias Loge: dionysische Orgien in *Le Visage d'Orphée*

Die Figur der Prostituierten kehrt in Pys Dramen signifikant wieder: Lavinia in *Le Visage d'Orphée*, Circé in *L'Apocalypse joyeuse*, Cythère in *Les Vainqueurs*. In ihren Gemächern käuflicher Liebe verbinden sich Sex und Gewalt; mimetisches Begehren wird in seiner psychotischen Übersteigerung entlarvt und Simulakren konstruiert und dekonstruiert. Obszönität, Sadismus und der Wunsch nach Erniedrigung kennzeichnen das Verhalten der Menschen in dem scheinbar marginalen Raum der käuflichen Liebe, der in Wahrheit ein *pars pro toto* für die ganze Gesellschaft ist: ein profaner Raum ohne Transzendenz, in dem Simulakren die Rolle heiliger Symbole eingenommen haben. Zugleich sind die Gemächer der Prostituierten bei Py auch Orte der Theatralität und der Performanz, an denen Rituale und Opfer stattfinden, in denen man Resymbolisierungsversuche sehen kann, die freilich selten gelingen.

In *Le Visage d'Orphée* dominiert Lavinia, „prostitué célèbre“,³²⁵ einen Raum, in dem sich Männer scharenweise von ihr erniedrigen

grande drogue du désengagement et de la démission de la pensée a achevé d'envoûter les élites. Silence ! La conscience dort !“

325 Py: *Le Visage d'Orphée* [1997], S. 65 (I, 12). In der Mythologie ist Lavinia als Gattin des Aeneas bekannt. Vor der Hochzeit entbrannte in Latium ein erbitterter Kampf zwischen den einheimischen Latinern und den fremden Trojanern, da auch der Rutulerkönig Turnus um Lavinia geworben hatte, die somit das mimetisch begehrte Objekt zweier rivalisierender Männer bzw. Stämme war. Cf. Tripp: *Reclams Lexikon der antiken Mythologie* [engl. 1970], S. 17-20, Stichwort „Aeneas“. Vergil erwähnt sie im siebten Buch seiner *Aeneis*; bei der Ankunft von Aeneas in Latium präsentiert sich ihm ein zugleich schönes und schreckliches Bild, das als Vorzeichen kriegerischer Gewalt gedeutet wird (Vergil: *Aeneis*, S. 354 (7. Buch, v. 78): „id vero horrendum ac visu mirabile ferri“): Ein junges Mädchen, Lavinia, entzündet den Altar mit Fackeln, woraufhin ihre Haare Feuer fangen (ebd., S. 354 f. (7. Buch, v. 71-80)). Die Ambivalenz von kultischer Reinheit („castis“) und der zerstörerischen Gewalt der Flammen („totis Vulcanum spargere tectis“) kennzeichnet auch die Lavinia im Theaterstück von Olivier Py. Auch sie erscheint ihren Zuschauern wie eine anbetungswürdige und zugleich unbarmherzige Königin.

lassen wollen, um ihr Bedürfnis nach Obszönität zu stillen und sich durch die mimetische Übernahme einer Opferrolle ihres eigenen Gewaltpotentials zu entledigen, das durch die Überreizung des mimetischen Begehrens in einer Welt der Hyperrealität beträchtlich angewachsen ist. So kommt der Sohn des Professors zu Lavinia, um gemeinsam mit ihr Situationen nachzuspielen, in der er die Rolle des Erniedrigten einnimmt. Er wachst Lavinias Stiefel, lässt sich von ihr beleidigen und demütigen: „Lèche mes chaussures et fais le chien.“³²⁶ Ein andermal hat sie ihm körperliche Gewalt angetan, die sie an diesem Abend mit einer Auktion seiner Körperteile steigern möchte: „Le jour où je t’ai arraché un sein [...]. Fais voir la cicatrice ! [...] Ce soir je t’exécute.“³²⁷

In der Loge der Prostituierten verschmelzen Spiel und Wirklichkeit zu einer virtuellen Welt, in der sich alle noch so obszönen Fantasien erfüllen und die im Grunde nur ein Spiegel unserer hyperrealen Gesellschaft ist. So gibt es einen Kunden, der mit einer Leiche schläft, einem anderen hat Lavinia Scherben in den Anus genäht, wieder ein anderer tötet sich für Lavinia auf ihren Befehl hin mit einem Revolver. Auch von Orgien ist die Rede, in denen perverse Spiele in gewaltsame Wirklichkeit übergegangen sind:

Chacun des participants devait ici même **se déguiser** en sa propre mère et **mimer** qu’il suçait un chien. [...] Nous avons mangé des fœtus à la cannelle. [...] J’ai accepté qu’une enfant de dix ans soit violée par des boucs enivrés. Et enfin nous avons tous ensemble signé toutes sortes d’actes de trahison et de soutien aux bourreaux du monde entier, sans parler de délation sans fin.³²⁸

In Lavinias Loge wird eine Mimesis der realen Gewalt praktiziert, die Menschen einander antun und die durch die Verfahren der Verfremdung, Übersteigerung und Ritualisierung menschliche Abgründe ausleuchtet. In dieser Atmosphäre roher und obszöner Gewalt

326 Py: *Le Visage d’Orphée* [1997], S. 66 (I, 12).

327 Ebd., S. 67 f. (I, 12).

328 Ebd., S. 83 (I, 4). Hervorhebung von mir: Bei den obszönen Handlungen am Anfang ist der Spielcharakter noch gegeben, die sich anschließenden Gewalttaten (Föten essen, ein Mädchen vergewaltigen, globale Gewalt unterstützen) werden im indikativen Modus der Realität berichtet.

entwirft Py eine Variation über das Mythem des gewaltsamen Todes von Orpheus, der seinerseits als eine Variation des Dionysos-Mythos gilt. Die Lust an der Gewalt entspricht dabei dem dionysischen Rausch der Mänaden, die Orpheus steinigen bzw. zerreißen. Plassmann zufolge existierten im antiken Griechenland zwei Ausprägungen des Dionysos-Kultes, von denen die eine in orgiastischen Feiern dem ekstatischen bacchischen Element huldigte, die andere durch ein Verschmelzen mit dem Kosmos nach lysischer Erlösung und Besänftigung strebte.³²⁹ In Lavinias obszönen Orgien findet das titanische Element seinen Ausdruck, das in der 14. Szene in der brutalen Zerstückelung eines Körpers, der in einer Auktion zu Geld gemacht wird, seine höchste Steigerung erfährt. Wie im Dionysos-Mythos, der davon erzählt, wie die Titanen Zeus die toten Glieder seines eigenen Sohnes zum Essen vorsetzen,³³⁰ kulminiert die Grausamkeit in Pys Zerstückelungsszene darin, dass der Professor als Auktionator der Körperteile seines eigenen Sohnes auftritt.

Ist Lavinia, die sich diese grausame Darbietung, die sich letztlich doch als Spiel herausstellt, ausgedacht hat, eine Inkorporation des Teufels, der die Menschen verlockt? Im Gegenteil erscheint sie bei Py als Verfechterin des Heiligen, das in der Gesellschaft verloren gegangen ist. Sie bezeichnet sich selbst als Vestalin, also als Apollo-Priesterin, und in dieser Eigenschaft wird sie später die Auserwählte sein, die mit Esthers totem Bruder tanzt und ihn erlöst (cf. 4.2.2). Hinter ihrer diabolischen Maske, mit der sie die sadomasochistischen Wünsche ihrer Kunden erfüllt, verbirgt sich ein verzweifertes junges Mädchen, das sich gegen die obszöne Oberflächlichkeit der Menschen zur Wehr setzen will: „Vous ne savez pas qui je suis, [...] ce que je cache derrière mes pitreries [...]. Je veux un chemin ! Je ferai moisson de révolte nouvelle ! Et cette colère, j'en serai la vestale !“³³¹ Der Teufel von heute, so Lavinia, „c'est [...] ce qui hypothèque demain“:³³² das fehlende Vertrauen in die Zukunft, und er verkörpert

329 „Orpheus“: *Altgriechische Mysterien*, S. 12, Nachwort des Herausgebers.

330 Ebd., S. 14, Nachwort des Herausgebers.

331 Py: *Le Visage d'Orphée* [1997], S. 73 (I, 13).

332 Ebd., S. 67 (I, 12).

sich im Kollektiv ihrer Kunden, die ihre Resignation durch die Akkumulation obszöner Handlungen überdecken und als männliche Mänaden bei Lavinia ihr überschüssiges mimetisches Begehren zu stillen versuchen. Lavinia hingegen sehnt sich nach einer Transzendenz, die ihre Kunden gar nicht mehr wahrnehmen:

LAVINIA : Sur terre ce qui est magnifique, c'est que
l'on nous permet de voir ce qui nous est
refusé.
LE FILS DU Je ne vois pas ce qui te manque.
PROFESSEUR :
LAVINIA : Je parle des étoiles, imbécile.³³³

Lavinias Inszenierung der dionysischen Performance hat in ihrer arbiträren Ereignishaftigkeit stark symbolischen Charakter; sie selbst spricht von einem unmotivierten Racheakt: „Ce soir nous nous vengerons de lui, toi et moi.“ – „Venger de quoi ?“ – „Mais de rien, il a toujours été adorable, ce sera parfaitement injuste.“³³⁴ Lavinias so genannte Rache, die in ihrer Unmotiviertheit die Gewalt als Ereignis absolut setzt, zielt darauf, den Professor aus seiner Lethargie zu holen.

In einer Rückblende wird dargestellt, wie Lavinia zu seiner revoltierenden Muse geworden ist. Die Szene spielt im Hörsaal und zeigt einen dozierenden Professor, den der Gedanke quält, dass der überwältigende Fortschritt der Wissenschaft den *Absolutismus der Wirklichkeit* doch nicht überwinden kann: „Car ce que nous désignons par une procédure toujours plus complexe [...], c'est notre domination sur le monde, lequel monde se venge par **un silence grandissant** que rien ne peut secouer.“³³⁵ Seiner Ansicht nach befindet sich die ganze westliche Kultur in einer Sackgasse. Das apathische und unreflektierte Verhalten seiner Studenten stellt das letzte Stadium der Apokalypse dar, das Schweigen der Ohnmacht und Indifferenz angesichts der Gewalt, die auch im Namen der so genannten Kultur verübt wurde und wird: „Les mots que je prononce en cet instant et que vous notez benoîtement dans la

333 Ebd., S. 66 (I, 12).

334 Ebd., S. 67 (I, 12).

335 Ebd., S. 75 (I, 13). Hervorhebung von mir.

léthargie de vos tablettes, ces mots de notre culture ne sont que les mots qui ont ordonné les massacres aux mains propres.“³³⁶ Der Professor prangert in seiner anfangs leidenschaftlichen Rede zunächst den Kapitalismus an, in dem er ein modernes Ungeheuer sieht, „cette hydre occidentale qui a effeuillé votre jeunesse“,³³⁷ die einem geköpften System entsprungen sei, also einem System, das ohne die Symbolkraft des singenden Orpheuskopfes auskommen muss. In dieser artifiziiellen Welt gibt es keine Originale mehr und damit auch keine endgültigen Antworten, keine letzte Wahrheit, keine stabilen Signifikanten: „Comprenez-vous que l’objet avec lequel vous griffez votre cahier est un objet rigoureusement industriel et qui ne peut pas transcrire la vérité puisqu’il n’est lui-même qu’une réplique.“³³⁸ Stattdessen zirkulieren die Signifikanten in einer hyperrealen, virtuellen, referenzlosen Welt, in der sich das Dasein auf eine künstliche Hülle reduziert³³⁹ und in der alles austauschbar ist: „leurs oreilles sont bouchées par des signes vides qui ne renvoient qu’à eux-mêmes“.³⁴⁰ Die passive Haltung, die seine Studenten an den Tag legen und die die einzige Garantie für ein komfortables Dasein in einer „monde des bureaux“³⁴¹ zu sein scheint, lässt die Empörung des Professors jedoch letztlich auf Grund laufen und in Resignation umschlagen. Plötzlich gehen ihm die Worte aus, die absolute Stille der Apokalypse herrscht im Hörsaal.

In diesem Augenblick erscheint Lavinia und erklärt dem Professor, der sich gerade etwas unbeholfen anschickt, seine Studenten mit einem Gedicht aufzurütteln, dass nicht einmal die Poesie mehr Wirkung zeigen wird, wenn sich die Ohren dem orphischen Gesang des symbolischen Denkens verschlossen haben:

Ils feront du sang de votre poète une nourriture pour leurs animaux culturels. Ce que vous leur réclamez est un **engagement**

336 Py: *Le Visage d’Orphée* [1997], S. 75 (I, 13).

337 Ebd., S. 76 (I, 13).

338 Ebd., S. 76 (I, 13).

339 Ebd., S. 76 (I, 13): „Enfants sans cheveux et sans sourcils ! Enfants emperruqués !“

340 Ebd., S. 77 (I, 13).

341 Ebd., S. 77 (I, 13).

du corps. Ils ne vendront pas leurs richesses, ils ne couperont pas leurs cheveux, ils ne prendront pas sur eux la violence du sacrifice, à moins que mon cul ne le leur demande.³⁴²

In der postheroischen Gesellschaft, der die Sprache des Opfers fremd ist, gibt es keinen Zugang zur Transzendenz. Lavinia wendet sich daher mit der neuen Sprache der Obszönität an die Studenten: Sie tritt ans Lesepult und tanzt nackt und ekstatisch zu rhythmischen Trommelklängen, während der Professor mit neuer Kraft in der Stimme sein Gedicht vorträgt. Die Studenten werden durch diese Performance tatsächlich aus ihrer Apathie gelockt. Der Professor beschreibt die Metamorphose, das Wunder, das sich vor seinen Augen ereignet:

D'abord je suis horrifié de cette façon qu'elle a de presser ses mamelles, d'ouvrir son cul, de lécher son pouce et pour couvrir son obscénité je lis beaucoup plus fort les mots du poète martyr aux premiers jours ! [...] Et le miracle s'accomplit, mon assemblée lève les yeux [...] et se met à prêcher.³⁴³

Indem Lavinia mit ihrer Performance vollen Einsatz zeigt und ein „engagement du corps“ vorführt, dem sich die Menschen sonst verweigern, transzendiert sie ihren obszönen Tanz und verleiht ihm einen Symbolcharakter, der einen Raum des Heiligen um sie erzeugt, von dem auch die Studenten ergriffen werden.

Der Professor ist seither Lavinias glühender Anhänger; an die Stelle der Universität ist das Bordell getreten. Lavinia stellt dort ihren Körper zur Verfügung, doch soll er kein bloßes Simulakrum sein, als welcher er gleich einer leeren Form für jeden Kunden endlos mit neuem Begehren gefüllt wird.³⁴⁴ Vielmehr will sie in die symbolische Sphäre vordringen und den Menschen über den Weg der Körper- und Gewalterfahrung zu einer Katharsis verhelfen: Indem sie die perversen Wünsche ihrer Kunden erfüllt und in der Steigerung der *Chocks* die unstillbare Sensationslust der Menschen ad absurdum führt, gelingt es Lavinia, der Kunst als symbolischer Form

³⁴² Ebd., S. 77 (I, 13). Hervorhebung von mir.

³⁴³ Ebd., S. 77 f. (I, 13).

³⁴⁴ Ebd., S. 66 (I, 12): „Pour bibliothèque, il n'y aura plus qu'un moulage en airain de ma croupe !“

wieder ein Stück Macht zurückzugeben und die Menschen aus ihrer stumpfen Gewöhnung an die Gewalt herauszureißen. So greift die Inszenierung der Körper-Auktion erfolgreich auf die von Walter Benjamin beschriebene Technik der Vervielfachung der *Chocks*³⁴⁵ zurück: Nachdem der Professor dazu gezwungen wurde, an der perversen Versteigerung teilzunehmen, erfährt er, dass die versteigerten Glieder Körperteile seines eigenen Sohnes sind. Er reagiert endlich mit Empörung und Protest gegen die Gewalt, die in Lavinias Loge praktiziert wird und die doch nichts als ein Abbild der Wirklichkeit ist, an der er selbst teilhat. Das „théâtral démembrement“,³⁴⁶ das Lavinia inszeniert, ist seinem dramatischen Inhalt nach, der ein besonders grausames Ritual der Zerstückelung imitiert, einerseits Ausdruck der destruktiven Seite des Dionysischen, das von der Gesellschaft Besitz ergriffen hat, wird aber andererseits durch seine theatralische Komponente zu einer konstruktiven Performance, die an das Re-Membering erinnert, das auch Mouawad in *Forêts* betreibt. Denn Lavinia verfremdet die Gewalt und übersetzt sie in ein symbolisches Ereignis. Sie überschreitet Grenzen,³⁴⁷ um die Grausamkeit der Menschen sichtbar zu machen und versucht zugleich, in der symbolischen Sprache der Poesie eine Alternative zur Gewalt aufzuzeigen. Bei der Versteigerung spielt sie zum einen auf die ganz reale

345 Walter Benjamin: *Charles Baudelaire – Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*, 2 *Fragm.*, hrsg. u. mit einem Nachw. vers. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1969, S. 121 f.: Durch die Steigerung der *Chocks* wird der Reizschutz durchbrochen, der Zugang zum kulturellen Gedächtnis und somit zur symbolischen Sphäre, wiederhergestellt.

346 Py: *Le Visage d'Orphée* [1997], S. 82 (I, 14).

347 Ebd., S. 79 (I, 14): Der Professor bezeichnet ihre Loge als „lieu de permission sans borne“. Lavinias Bordell ist somit auch ein karnevalesker Raum, in dem sich die Arbeit des Mythos, die in der Reduktion der Furcht vor dem *Absolutismus der Wirklichkeit* besteht, besonders gut entfalten kann; die ganze Szene spielt mit der unscharfen Grenze zwischen Entsetzen und Komik, etwa wenn der Professor am Ende ausgelacht wird, da er die gespielte Zerstückelung für bare Münze genommen hat. Cf. Bachtin: *Literatur und Karneval*, S. 35 f.: „in der Form des abstoßend Komischen, in der Form umgestülpter Symbole der Macht und Gewalt, in den komischen Gestaltungen des Todes, in der fröhlichen Zerstückelung [ist die besiegte Furcht gegenwärtig]. Alles Bedrohliche wird ins Komische gekehrt. [...] Mit dem Entsetzlichen wird ein Spiel getrieben, es wird ausgelacht.“

Ausbeutung von Menschenkörpern an,³⁴⁸ und erinnert in lyrischen Hymnen, die sie den einzelnen Körperteilen widmet, an Gesten der Freundschaft und der Zärtlichkeit, die den zwischenmenschlichen Kontakt auch bestimmten können: „Combien pour cette main gauche qui n'est pas la main armée ? (Elle la coupe et se caresse avec la main coupée.) Oh caresse-moi comme autrefois“.³⁴⁹ Mit der Metapher der dionysischen Zerstückelung zeigt Lavinia so letztlich auch eine Alternative zu ihrer Arbeit als Prostituierte auf, die sich auf das Verhalten der Gesellschaft übertragen lässt: „Un jour il faudra bien se donner tout entière et cesser de se vendre par morceaux.“³⁵⁰

4.3.2 Circés Bordell und die Funktion der Puppe in *L'Apocalypse joyeuse*

In *L'Apocalypse joyeuse* zeigt Py die Prostituierte Circé, die der Gesellschaft einen Raum des Obszönen bereitstellt, zunächst selbst als Opfer von Gewalt und Erniedrigung (cf. 4.3.2). Mehr oder weniger freiwillig führt sie mit Horn in der zwölften Szene des ersten Teils eine theatralische Darbietung ihres Schicksals als Prostituierte auf, die in einer Folterszene endet, in der Horn und sein Faktotum Epitaphe die Gewalt an Circé für die Augen eines voyeuristischen Publikums so lange steigern, bis eine „Chockwirkung“ eintritt, die einen Zugang zum Sakralen eröffnet:

Frappe-la encore, fais-la crier, je ne vois pas l'éclat de fureur !
[...] Le sacré est là, dans cette grande honte [...]. On te
tourmentera jusqu'à ce que tu la donnes, cette image!³⁵¹

Für die extreme Steigerung der Gewalt, die der Erfahrung des Heiligen vorausgeht, kann man mit Walter Benjamin die in unserer Gesellschaft drastisch gestiegene Höhe des Reizschutzes verantwortlich machen oder mit Baudrillard das für die alle Wünsche erfüllende

348 Py: *Le Visage d'Orphée* [1997], S. 84 (I, 14): „Je vous rappelle qu'en Amérique des petites filles américaines voient avec les yeux d'enfants du Sud. On ne prélève bien sûr qu'un œil par personne !“

349 Ebd., S. 85 (I, 14).

350 Ebd., S. 82 (I, 14).

351 Ders.: *L'Apocalypse joyeuse* [2000], S. 247 f. (I, 12).

Hyperrealität typische Prinzip der Akkumulation, in dem die Unstillbarkeit des Begehrens zum Ausdruck kommt, das immer neue Ereignisse oder *Chocks* verlangt, ohne je zufriedengestellt werden zu können: „Elle ne souffre pas assez!“³⁵²

Zur Darstellung des engen Zusammenhangs von unstillbarem, sich ins Irreale steigendem Begehren und Gewalt führt Py in die Handlung ein obszönes Requisite, eine Nacktpuppe, ein, die zu Circés zweiter Identität wird. Die Puppe ist ursprünglich ein Fetisch des Vaters, der sich in Circés Gemächern so weit demütigen lässt, bis er am Tiefpunkt angekommen seinen leiblichen Sohn Acamas verleugnet, dem er den versprochenen Goldfisch verweigert (cf. 4.3.2), und anschließend Selbstmord begeht. Sein erhängter Körper, dessen leblose Arme sich krampfhaft um die nackte Puppe klammern, ist ein obszönes Bild des Todes: „Cette poupée, tu l'étrangles avec tes bras convulsés. [...] Tu lui as crevé les yeux. Pourquoi? [...] Qu'elle ne voie plus le monde que par ta mort. Nue et aveuglée. C'est ainsi qu'elle sera.“³⁵³ Mit ihren ausgestochenen Augen und als Fetisch eines Selbstmörders verweist dieses künstliche Requisite in menschlicher Hülle auf den Tod und das Nichts, die sich hinter jeder Obszönität verbergen. Dies ist die zentrale Wahrheit, welche die Puppe bereithält.³⁵⁴ Um mit der bedrohlichen Macht des Todes in einer profanen Welt ohne Transzendenz zurechtzukommen, suchen die einen wie der Kapitän ihr Heil in der Obszönität, in der körperlichen Hingabe an die Künstlichkeit, die anderen in neuem Spiritismus und Ideologie: „Je n'apprendrai pas l'obsécinité au clan des dévots. [...] Entre vermines, [...] une charogne en vaut une autre, ma poupée contre votre spiritisme.“³⁵⁵ Im Unterschied zu den Spiritisten auf La Ci-

352 Py: *L'Apocalypse joyeuse* [2000], S. 247 (I, 12).

353 Ebd., S. 262 f. (I, 17).

354 Ebd., S. 262 (I, 17): „Cette idée d'une poupée nue qui serait la vérité.“ Der tote Säugling, den Acamas als Prophet in der vierten Szene des fünften Teils durch Zauberei und vor dem voyeuristischen Blick des Publikum wieder zum Leben erwecken will, verweist als etwas Lebloses in menschlicher Hülle wie die Puppe auf den Tod als Faszinosum, dem die Menschen wie hier als Zuschauer einer perversen Attraktion mit Obszönität begegnen, um sich seiner Macht zugleich hinzugeben und zu entziehen.

355 Ebd., S. 374 f. (III, 9).

mérie finden die Obszönen in der Puppe, die Circé für ihre Kunden bereithält, ein kurzfristiges Ventil für ihr mimetisches Begehren, das freilich die pervertierten zwischenmenschlichen Beziehungen nicht reparieren kann. Die Liebe, die der Kapitän für die Puppe empfindet, ist mit der Liebe zu einem Menschen aus Fleisch und Blut nicht vergleichbar. Die Puppe, die er mit Hingabe kämmt, ist ein Fetisch, ein materielles Objekt, auf das er die menschlichen Gefühle der Zuneigung, des Begehrens und der Eifersucht projiziert.

Nach dem Selbstmord des Vaters nimmt Circé die Puppe an sich und macht sie zum Inventar ihres Bordells. Die Prostituierte und die Puppe werden beinahe zu Doppelgängern: „Qui êtes-vous ?“ – „[CIRCE (montrant la poupée)] Ça.“³⁵⁶ Wie Lavinia hat Circé erkannt, dass die Menschen, die keine Symbole mehr verstehen, umso mehr nach Obszönität verlangen, da sie in ihr eine Möglichkeit sehen, ihr durch ein stetes Mangelempfinden entzündetes Begehren durch eine virtuelle Projektion zu stillen: „Tu es faite pour être nue, poupée, c’est pourquoi tous les costumes te vont.“³⁵⁷ Die nackte, leblose Puppe lässt sich nach Belieben maskieren, sie ist eine ideale Projektionsfläche, ein Simulakrum, das in rasch wechselnden Kleidern neues Begehren entfacht:

C’est un veuf qui veut en faire sa femme, c’est une femme qui veut en faire son mari disparu, c’est un révolutionnaire qui l’habille avec son drapeau, c’est un tortionnaire qui l’habille avec sa rédemption, et toute la **foule des ignorants** qui lui apportent leur costume d’imbécillité.³⁵⁸

In den toten Augen der Puppe reflektiert sich die Blindheit der Menschen, der „foule des ignorants“, die ihre Fantasien auf die Puppe projizieren, ohne die Mechanismen des mimetischen Begehrens zu durchschauen. Circé hingegen entlarvt das mimetische Begehren, das ihre Kunden antreibt, die in der obszönen Beschmutzung der künstlichen Puppe Genuss empfinden:

³⁵⁶ Ebd., S. 263 (I,17). Sowie ebd., S. 291 (II, 16): „Qui êtes-vous ?“ – „La poupée du scandale, on a besoin de mes services.“

³⁵⁷ Ebd., S. 263 (I, 17).

³⁵⁸ Ebd., S. 263 (I, 17). Hervorhebung von mir.

Plus elle est salie et plus elle a de la valeur. [...] C'est cette odeur qui leur plaît [...]. Elle porte l'odeur de tous ceux qui l'ont touchée. Qu'est-ce que tu crois qu'ils désirent ? Ils désirent ce que les autres désirent et se lassent de la même manière.³⁵⁹

Wie in den von Girard interpretierten mythischen Erzählungen wird hier das mimetische Begehren mit dem Komplex der Hygiene verknüpft, der auf das hohe Ansteckungspotential von Gewalt verweist. In der sexuellen Unreinheit der Puppe, die diese zu einer Art Sündenbock macht, kommt die instinktive Faszination zum Ausdruck, welche die mimetisch verursachte Gewalt auf die Menschen ausübt. Und so wie die heilige Opfergewalt (vor)antiker Gesellschaften sind auch die obszönen Handlungen von Circés Freiern ambivalent: Die Puppe wird verehrt, hofiert und mit Schmuck beschenkt, aber auch misshandelt und vergewaltigt. So wird in III, 5 ein Bordellbesuch des Kapitäns als obszönes Reinigungsritual dargestellt, in dem sich mimetisch angestacheltes sexuelles Begehren durch eine gewaltsame Züchtigung der Puppe ein Ventil verschafft. Zunächst stilisiert der Kapitän die Puppe zum Sündenbock, indem er ihr fleischliche Sünden und unmoralisches Verhalten zur Last legt, das ihm als Vorwand zur Gewaltanwendung dienen wird: „Sa bouche et son vagin sont la poubelle du monde. [...] Je vais la corriger [...]“³⁶⁰ Als Acamas, der in Circés Bordell Unterschlupf gefunden hat,³⁶¹ ihm auf sein begieriges Nachfragen von den Freiern der Puppe erzählt, wird das mimetische Begehren des eifersüchtigen Kapitäns entfacht: „Elle s'est vendue, horriblement. Plusieurs à la fois et certains étaient très sales.“³⁶² Er verlangt von Acamas, dass er die sexuelle Lust der Puppe (die ja nur in der Einbildung ihrer Freier existiert) nachspielt: „Elle a pris du plaisir?“ – „Oh ! elle criait.“ – „Imite-la !“³⁶³ Im mimetischen Nachempfinden ihrer imaginären Lust, in deren Genuss die vom Kapitän

359 Py: *L'Apocalypse joyeuse* [2000], S. 291 (II, 6).

360 Ebd., S. 359 (III, 5).

361 Als Prophet ist er in eine neue Rolle geschlüpft, mit der er nicht so viel anders als die Prostituierte Circé die Bedürfnisse der Menschen zu stillen versucht. Circés Bordell ist somit ganz bewusst zugleich der Ort der Obszönität und der Orakelgläubigkeit.

362 Py: *L'Apocalypse joyeuse* [2000], S. 359 (III, 5).

363 Ebd., S. 359 (III, 5).

als Rivalen betrachteten Liebhaber der Puppe gekommen sind, steigert sich sein obszönes Begehren derart, dass er seinen sexuellen und gewaltsamen Trieben freien Lauf lassen kann. Abwechselnd schlägt und streichelt er die Puppe, versieht sie mit vulgären und anbetenden Ausdrücken. Als Acamas sich von der reinen Imitation der Lust entfernt und eine lyrische Klage über die verlorene Wirksamkeit des Symbolischen anstimmt, weist ihn der Kapitän, der in der Obszönität die *conditio humana* gerade zu vergessen sucht, sofort zurecht: „Les cris, juste les cris ! Fais les cris !“³⁶⁴ Die Reinigungszeremonie, die er vorhat, entbehrt jeder (unter dem Verdacht der Scheinheiligkeit stehenden) Transzendenz: „Je vais la purifier. Je vais boire le lait d’abjection qui coule entre ses cuisses.“³⁶⁵ Sein Ziel, das er in seinem sexuellen Höhepunkt für einen Augenblick erreicht, ist die Abtötung seines metaphysischen Schmerzes: „Je ne supporte plus ce ciel bas, je ne supporte plus le pays sans lumière !“³⁶⁶ Doch die Ernüchterung setzt schon Sekunden später wieder ein: „Le monde est vide. [...] La douleur monte [...]. Avec la poupée, la douleur s’est tue, j’oublie un peu la sentence de l’âge et ce monde. Le vide, le vide, le vide !“³⁶⁷ Am Ende der obszönen Prozedur bleibt nur das Nichts, das bei Circé in Gestalt der Puppe in immer neuen Varianten maskiert wird: „Je lui trouverai toutes sortes de costumes, et elle portera tous les masques, pour être mieux démasquée encore et par des hommes qui ne cherchent qu’à se démasquer eux-mêmes.“³⁶⁸ Der Kapitän gibt zu verstehen, was er und die anderen Freier sich von ihren rituell vollzogenen obszönen Handlungen in Circés Bordell erhoffen: die Puppe durch eine schmerz- und lustvolle reine Körpererfahrung aller Hüllen zu entledigen, um zur Essenz vorzudringen. Doch da ist nichts. Die obszöne Maskerade überdeckt nur eine metaphysische Leere.³⁶⁹ Damit überträgt Olivier Py den Kirke-Mythos, wie

364 Ebd., S. 360 (III, 5).

365 Ebd., S. 361 (III, 5).

366 Ebd., S. 360 (III, 5).

367 Ebd., S. 362 (III, 5).

368 Ebd., S. 263 (I, 17).

369 Baudrillard: *Le Pacte de lucidité ou l’intelligence du mal*, S. 61. Baudrillard hält den Fetischismus für ein Symptom unserer transzendenzlosen und im Spiel der

er in Homers *Odyssee* erzählt wird, in unsere heutige Zeit, ohne am Kern der Homer'schen Darstellung Kirkes als zugleich anziehende und gefährliche, die Männer mit Leiblich-Materiellem verführende Frau etwas zu verändern; denn so wie Circés Bordell auf La Cimérie einen von der Wirklichkeit abgeschotteten hyperrealen Raum des Obszönen darstellt, halten sich auch Odysseus' Männer monatelang wie selbstvergessen auf Kirkes Insel auf, wo für ihr leibliches Wohl im Überfluss gesorgt ist.³⁷⁰

Obszönität und Gewalt sind in *L'Apocalypse joyeuse* in immer neuen Varianten aufs Engste miteinander verknüpft. In III,6 findet eine groteske Hochzeitszeremonie inmitten der blutigen Szenerie eines Bürgerkrieges statt: Ariel, ein junger Mann in Frauenkleidern gerät in die Fänge des Rebellenführers. Dieser erschießt zuerst vor Ariels Augen dessen mutmaßlichen Vater, ehe er sich mit Ariel vermählt. Der obszön geschilderte Vollzug der Ehe gipfelt darin, dass der Anführer selbst erschossen wird. Diese brutale Dynamik äußerer Gewalt und innerer Tabubrüche in der Handlung des Stücks kulminiert in dem von Circé angezettelten Aufstand der Schweine (cf. 4.4.3). Nachdem die Schweinemeute die Insel in einer wilden Gewaltorgie in Schutt und Asche gelegt hat, bereitet der Kapitän eine heilige Handlung vor, in deren Zentrum wieder die Puppe steht, die in einem feierlichen Ritual zur Königin gekrönt werden soll: „Et toi, parfume-la et toi admire-la, agenouille-toi, baise ses pieds, l'adoration des Mages, exactement.“³⁷¹ Die Krönungszeremonie ist ein kollektives Ereignis zur Beendigung der spontanen Gewalt: „Je veux que les Cimériens, épuisés par l'orgie de notre victoire, te voient passer dans leurs rues brisées, entre les maisons fumantes.“³⁷² Die zur Königin gekrönte Puppe soll im Schlitten durch das zerstörte Land fahren, so wie zuvor Orion und Espérance, deren tragische Schlittenfahrt auf La Cimérie schon zum Mythos geworden ist. In

Simulakren gefangenen Gesellschaften, in denen Zeichen ihre Signifikate verlieren und Signifikanten vergöttlicht werden: „Après le devenir-signe de l'objet, le devenir-objet du signe.“

370 Homer: *Odyssee*, S. 280 f. (10. Gesang, v. 467-470).

371 Py: *L'Apocalypse joyeuse* [2000], S. 436 (IV, 13).

372 Ebd., S. 436 (IV, 13).

der Anspielung auf diese mythische Schlittenfahrt, als deren rituelle Wiederholung die Jungfernfahrt der neuen Königin inszeniert wird, tritt der Wunsch nach einer transzendenten Erfahrung zutage. Der heilige Teil der Schlittenfahrt wird durch ein gewaltsames Opfer vorbereitet: „Les chiens ont-ils mangé de la chair vivante ?“ – „Oui, dépecée, la bête criait encore.“³⁷³ Dieses Bild grausamer Opfergewalt wird für einen Moment von einer burlesken, theatralisch verfremdeten Geste abgelöst, als der Kapitän die Krönungsgeste wiederholen muss, da sie das erste Mal nicht in der erwünschten Feierlichkeit vollzogen wurde. In einem heiligen Akt kniet er daraufhin vor der Puppe nieder und erinnert zeremoniell an *Espérance* und *Orion*: „Je me prosterne devant toi, déesse cruelle [...]. Voilà le traîneau où *Espérance* et *Orion* ont fait leur cavalcade tragique.“³⁷⁴ Doch nachdem die Puppe zusammen mit einem der Schweine in den heiligen Schlitten gesetzt worden ist, drängt sich der morbide und obszöne Aspekt auf Kosten des Heiligen immer mehr in den Vordergrund des Zeremoniells. Die Nacktpuppe und das Schwein geben als Verkörperung der beiden Triebe des Begehrens und der Gewalt ein Angst einflößendes Gespann ab: „Ce cortège effrayant, un porc et une poupée puante [...]. C’est l’équipage du **désir** et de la **violence** [...] !“³⁷⁵ Das gewaltsame Begehren, das in diesem Ritual freigesetzt werden soll, drückt sich auch im künstlich aufgestachelten aggressiven Verhalten der ausgepeitschten Hunde aus, die durch den üblen Geruch der Puppe, der sich mit ihrem eigenen Blut vermischt, wortwörtlich bis aufs Blut gereizt werden: „Fouettez les chiens ! Fouettez-les au sang, déroulez le tapis rouge sur la glace [...] ! Tu vois, reine, ton odeur rend les chiens furieux !“³⁷⁶ In dem Maße, in dem sich das Heilige in Profanität verkehrt, gewinnt die destruktive Seite des Spektakels die Oberhand. Hysterisches Lachen ersetzt die feierliche Geste und das Parfum, mit dem die Puppe rituell bestäubt wurde, entfaltet nun seinen bestialischen Gestank. Es folgt eine entlarvende

373 Ebd., S. 436 (IV, 13).

374 Ebd., S. 436 (IV, 13).

375 Ebd., S. 437 (IV, 13). Hervorhebung von mir.

376 Ebd., S. 437 (IV, 13).

Hymne an das Nichts: „Il n’y a rien ! Rien ! Nous sommes des porcs mordant de vaines poupées, de risibles épouvantails de femmes conduisant un monde en flammes, vêtus de cendres brûlantes, vois !“³⁷⁷ In der Welt, in der die Obszönität regiert, mündet nach Ansicht des Kapitäns jeder Versuch einer symbolischen Handlung in ein nihilistisches Spektakel. Die Schlittenfahrt endet in einer Katastrophe, die in eins fällt mit dem tödlichen Triumph der Obszönität, der alle noch existierenden Werte und Symbole vernichtet. Der Schlitten stürzt um, die Puppe lässt – von Epitaphe synchronisiert – ein schrilles Lachen ertönen und kürt sich selbst zur wahnsinnigen Königin:

Je suis l’impératrice folle, nue sur la glace ! [...] Tu arracheras les emblèmes, mon visage partout [...]. Une grande statue de **la mort** avec des ailes de papillon en cuivre [...] contre laquelle les petites filles se caresseront la nuit ! [...] Alors ce sera **le règne des jeux** ! Jeux imbéciles pleins d’**obscénités** et de **cruautés** [...] et **la foule** viendra chaque vendredi [...] essayer en public ses fesses éplorées avec un papier frappé du Sacré-Cœur de Jésus ! [...] Nous montons **au faite de l’abjection**, nous processionnons vers **le pire**, acclamons la **parole du chaos** !³⁷⁸

Die in apokalyptischen Bildern ausgemalte Herrschaft der Nacktpuppe ist ein zugespitztes Abbild unserer Wirklichkeit, wie sie auch von Baudrillard beschrieben wird. Die in ihrer Gewaltsamkeit gefährliche Menge neigt in diesem Spiel der bedeutungslosen Zeichen umso mehr zu Grausamkeit und Obszönität. In logischer Konsequenz fordert die Herrscherin nun den Selbstmord des Kapitäns: eine eindrückliche Metapher für die Selbstvernichtung des Gewaltsystems (cf. 4.4.3), in das sich La Cimérie längst verwandelt hat. Trotzdem ist nach dieser eindringlichen und theatralischen Szene auf der Bühne mehr als das Nichts, das der Kapitän und die Puppe verkündet haben: Mit der „parole du chaos“, die Olivier Py stets dem apokalyptischen Schweigen vorzieht, hält das in Nihilismus abgleitende Krönungsritual zumindest auf einer Meta-Ebene für das extrafiktionale Publikum eine Wirkung bereit, die es der symbolischen Sprache der Kunst verdankt (cf. 4.5.3).

³⁷⁷ Py: *L’Apocalypse joyeuse* [2000], S. 437 (IV, 13).

³⁷⁸ Ebd., S. 438 f. (IV, 13). Hervorhebung von mir.

4.3.3 Die Liebesgöttin Cythère und ihre Doppelgängerin in *Les Vainqueurs*

Der zweite Teil der *Vainqueurs*, in dem der Junge im Schrank in die Rolle der Prostituierten Cythère schlüpft, ist mit „La Méditerranée perdue“ übertitelt. Es geht um den Verlust eines *Goldenen Zeitalters*, das im ersten Teil den mythischen Namen „Arkadien“ getragen hatte und als Sehnsuchtsbild eines harmonischen Zusammenlebens der Menschen dank Idealen, Institutionen und kulturellen Symbolen auch im zweiten Teil fortexistiert (cf. 4.4.1). Der zweite Teil präsentiert sich als dekadentes Reich käuflicher Liebe, das von Rivalität (die männlichen Figuren sind alle ohne Ausnahme der Prostituierten Cythère hörig, um deren Bevorzugung sie konkurrieren) und Instabilität (der Sexappeal der Prostituierten erweist sich als Simulakrum) geprägt und mit Gewalt verbunden ist (Ferrare verkauft wie schon im ersten Teil Mädchen aus armen Ländern in reiche). In der Obszönität der auf der Bühne dargestellten Handlungen kommen alle diese Faktoren zusammen und gipfeln in dem verzweifelten und zum Scheitern verurteilten Versuch, die profane Oberflächlichkeit wieder mit kulturellen Symbolen anzureichern (Cythères Potenzritual für den General).

Sexualität in Form von Obszönität verdeutlicht auch in diesem Theaterstück, wie sehr mimetisches Begehren das Handeln der Menschen steuert und zu gewaltsamen Handlungen motiviert. Die Söhne des Generals begehren alle wie der Vater die Prostituierte Cythère, die diese Situation zu ihren Gunsten ausnutzt. Im ersten Akt des zweiten Teils wird ihr mimetisches Verhalten als Quelle der Lächerlichkeit und der Rivalität entlarvt. Hierzu greift Py das auf eine metatheatrale Ebene verweisende Schachtelprinzip der Rahmenhandlung wieder auf und lässt erst den Arzt und dann nacheinander alle Söhne des Generals aus ihren Verstecken im Zimmer der Prostituierten auftauchen. Alle sind sich gleich in ihrem triebgesteuerten, eifersüchtigen Verhalten, und alle tragen dazu bei, die klassischen Werte des Abendlandes, die in ihren Namen anklingen, zu dekonstruieren. Nachdem der General sich von Cythère verabschiedet hat, kommt zunächst der Doktor unter dem Bett hervor, der zwar ein al-

ter Freund des Generals ist, doch sich nicht scheut, diesen für die Befriedigung seines Macht- und Lustbedürfnisses zu verraten. Er verspricht Cythère, die Frau des Generals ins Irrenhaus zu bringen, um so das letzte Hindernis auf dem Weg zur Entmachtung der Generalsfamilie zu beseitigen. Er wird mit einem Fetisch belohnt: mit dem angeblichen ersten Schamhaarflaum der Prostituierten, dessen Wert für den Doktor vor allem darin besteht, dass er darin seinen (sexuellen) Triumph über seinen Rivalen, den impotenten General, besiegelt sieht. Py zeigt, wie manipulierbar die Menschen durch ihr mimetisches Begehren werden. Die Macht liegt in den Händen derer, die das mimetische Begehren der Menschen auszunutzen wissen, wie Cythère, die einen Machtkampf mit ihrem Zuhälter Ferrare ausficht, der als letzter in der Reihe der Freier seinen Auftritt hat. Doch auch er wird letztlich von einem „*désir de vengeance*“ angetrieben,³⁷⁹ das ihn verletzlich macht; sein Machtimperium droht zusammenzubrechen und Cythère, die ein Reich ohne ihn aufbauen will, verstößt ihn. Nach dem Abgang des Arztes kommt aus dem Schrank Parnasse heraus, der älteste der Generalssöhne, der schlechte Gedichte schreibt und dafür von Cythère bestraft und erniedrigt werden will. Kaum ist er gegangen, erscheint hinter dem Vorhang sein Bruder Mozart, der Klavier spielt und im Brief eines Selbstmörders, den er Cythère vorliest, ein sexuelles Stimulans findet. Als sein kleiner Philosophen-Bruder Septime, der die gesamte klassische Bildung konsumiert hat, hinter dem Klavier auftaucht und Cythère ihn in den Genuss eines anderen Kanons, nämlich den der Liebeskünste, einzuweihen verspricht, verlangt Mozart in seiner Eifersucht einen Liebesschwur von der Prostituierten, der ihn aus der entdifferenzierten Menge ihrer Freier herausheben soll, jedoch durch das, was die Zuschauer auf der Bühne sehen, sofort Lügen gestraft wird: „*Si tu me jures que je suis le plus beau. [...] Et tu seras à moi ?*“ – „*A rien qu'à toi.*“³⁸⁰

Im zweiten Akt tritt Cythère gemeinsam mit den Brüdern im Kabarett als Sängerin auf. Ihr von Mozart auf dem Klavier begleiteter

379 Py: *Les Vainqueurs* [2005], S. 295 (II, I).

380 Ebd., S. 294 (II, I).

Gesang ist eingebettet in eine Gewaltperformance, in der sich Parnasse und Septime versuchen, die jedoch aufgrund ihres zaghaften und unprofessionellen Vorgehens nur lächerlich wirkt. Cythères Lieder hingegen sind alles andere als lächerlich, so dass in ihrer künstlerischen Darbietung eine Parallele zu Lavinia zu erkennen ist, die mit ihrem obszönen Tanz einen ganzen Hörsaal dazu gebracht hat, dem Gedicht des Professors zu lauschen. In der Obszönität sieht auch Cythère eine neue Religion: „Tu veux que je danse, regarde bien mon cul, c'est le temple !“³⁸¹ Doch ihr eigentliches Ziel ist es, die Obszönität, die auch darin besteht, auf die Erfahrung des *Absolutismus der Wirklichkeit* mit einem Lächeln zu reagieren, ins Symbolische zu transzendieren, um die Menschen ins *Goldene Zeitalter* zurückzuführen:

Mais je souriais, un sourire me portait, je ne pouvais pas ne pas entendre la musicalité du malheur, et tous les instants de mon siècle je les conduisais comme un troupeau gentil, à travers les villes, vers la source que je connais, la Méditerranée éternelle.³⁸²

Das Mittelmeer als Metapher für ein *Goldenes Zeitalter* und die Hingabe der Figuren an den Rhythmus des Meeres erinnert einerseits an Claudels *Soulier de satin*, in dem sich fast die gesamte Handlung auf dem Meer abspielt, andererseits besteht hier auch ein deutlicher intratextueller Bezug zu den *Enfants de Saturne*, an deren Ende Virgile und Nour auf dem Meer in eine unbekannte Zukunft treiben und dem Augenblick huldigen. Für Cythère ist „n'être qu'à ce qui vient“ gleichbedeutend mit einer dem Rhythmus des Meeres angepassten Existenz, mit einem Fest der Verwandlung, das zugleich positive und negative Energien bereithält.³⁸³ Das Tragen einer Maske ist der Prostituierten und der Schauspielerin gemeinsam. Cythère ist beides und im Unterschied zu Circés Puppe verfügt sie über ein lebendiges Lächeln.

Auch der General will etwas Verlorenes wiederfinden: seine Männlichkeit, die ihm Cythère in einem magischen Potenzritual

381 Ebd., S. 284 (II, I).

382 Ebd., S. 283 (II, I).

383 Ebd., S. 283 f. (II, I).

wiedergeben will: „Je chanterai l’Ode au Phallus, tu boiras un vin sorcier et tu retrouveras ce que tu as perdu !“³⁸⁴ Schuld an diesem Verlust ist seine gewaltsame Vergangenheit, die ihm den Zauber des Augenblicks genommen hat: „Tous ces crimes dont je m’accuse malgré moi. J’ai des cadavres plein les poches et maintenant cette vieille queue molle“.³⁸⁵ Um dem Verlust der (moralischen) Unschuld entgegenzuwirken, wird er für das Potenzritual wie eine Jungfrau verkleidet: „Je te déguiserai en jeune vierge et je te ferai danser chez les pauvres que tu as exploités...“³⁸⁶ Durch eine obszöne Erniedrigung sollen seine Verbrechen wieder gut gemacht werden. Cythères neue Religion der Obszönität ist von dem mythischen Glauben an das heilsame Opfer geprägt: „Je te conduirai chez une sorcière [...], si tu acceptes d’avoir mal et de tout risquer“.³⁸⁷ Der mythische Pakt hat jedoch eher das Format eines Kaufvertrages als das eines symbolischen Tauschhandels. Im Gegenzug für die Wiedererlangung seiner Potenz soll der General seinen gesamten Besitz an Cythère abtreten: „Donc je prendrai tout. Tes enfants, tes palais, tes Mémoires.“³⁸⁸

Zur Vorbereitung des Rituals wird der General geschminkt, in ein Jungfrauenkostüm gesteckt und mit einer Krone aus weißen Blüten geschmückt. Parnasse stört die feierliche Atmosphäre mit seinen schlechten Gedichten und wird mit einem Schlag außer Gefecht gesetzt, sozusagen als Voropfer des Rituals: „C’est bien, ça décore la scène, du sang de poète. Ce qui me révolte, c’est qu’il prend vraiment la poésie pour la putain de la littérature !“³⁸⁹ Denn für Cythère hat die Poesie einen ähnlichen religiösen Charakter wie sie ihn auch dem Ritual zuschreibt. So vergleicht sie ihr Potenzritual mit einer christlichen Messe, dessen Umkehrung es darstelle: „le sang changé en vin“.³⁹⁰ Die Wandlung besteht nicht darin, dass Wein wie in der Eucharistiefeier zum Blut Christi wird, sondern

384 Py: *Les Vainqueurs* [2005], S. 285 (II, I).

385 Ebd., S. 284 (II, I).

386 Ebd., S. 285 (II, I).

387 Ebd., S. 284 (II, I).

388 Ebd., S. 285 (II, I).

389 Ebd., S. 318 (II, III).

390 Ebd., S. 318 (II, III).

darin, aus Blut (Gewalt) Wein (Transzendenz bzw. einen lustvollen Ersatz derselben) zu schaffen. Das Ritual steht dem mythischen Opfer nahe, und die Opferpriesterin Cythère will sich selbst darin in eine Göttin verwandeln, die für ihren Zauber verehrt und mit irdischen Geschenken belohnt wird. Allerdings macht Py mehrfach deutlich, dass Cythère sich und ihr Schauspieltalent überschätzt. Darin unterscheidet sie sich von Lavinia, die noch auf der Suche nach dem orphischen Geheimnis ist, während Cythère dieses mit ihrem Lächeln schon längst endgültig zu besitzen meint. Als nämlich in der Ferne ihr ehemaliger Zuhälter mit einer unbekanntenen Frau auftaucht, die ihr wie eine Zwillingsschwester ähnelt, fühlt Cythère sich in ihrem Selbstbewusstsein erst recht bestätigt:

Toutes les femmes me ressemblent [...], les putains copient ma dégaine, ma panoplie se vend partout aux vitrines du monde, mais toi mon amour tu as pour toi l'origine, l'étalon, la source !³⁹¹

Sie ist das Original, die wahre Aphrodite, zu der alle Frauen in der Welt aufblicken. Daher hält sie auch die Sicherheitsmaßnahme des Doktors für überflüssig, der ein chemisches Potenzmittel in den Wein gegossen hat, um die erfolgreiche Wirkung von Cythères Potenzauber medizinisch abzusichern:

CY THERE : Tu doutes de ma magie ?
 LE DOCTEUR : Tu crois que le théâtre suffit ?
 CY THERE : Oui, je le crois.
 LE DOCTEUR : Il y aura aussi un peu de chimie dans la liturgie, au cas où le simulacre peine un peu à lui remplir la trousse !
 CY THERE : Il bandera, je te le jure, la mer et mon sourire, nous pourrions faire bander un cheval de bois !³⁹²

Der Doktor führt hier den wichtigen Aspekt an, auf den auch Girard mit dem Begriff der *méconnaissance* im Rahmen seiner Opfertheorie immer wieder verweist: dass nämlich die Opferzeremonie wie ein Theater funktioniert, in dem die Inszenierung von entscheidender

391 Ebd., S. 319 (II, III).

392 Ebd., S. 320 (II, III).

Bedeutung ist, und dass sie auch nur dann Wirkung zeigt, wenn alle Beteiligten den Gesten und Worten glauben.

Cythère liegt daran, nach dem Ritual und der Enteignung des Generals seine Künstlersöhne in ihrer Nähe zu behalten, womit der Arzt nicht recht einverstanden ist, da sie ja seine Rivalen sind. Damit sie keine Konkurrenz für ihn darstellen, sollen ihnen, so seine Bedingung, die Geschlechtsteile abgeschnitten werden. Aus der Antwort Cythères geht einmal mehr hervor, dass sie nach etwas Symbolischem jenseits der obszönen Körperlichkeit strebt, das sie in der Kunst verortet: „On coupera ce qu'il faut couper. Du moment que tu ne coupes pas les mains de mon pianiste et les oreilles de mon philosophe et la langue de mon poète!“³⁹³

Kurz bevor die Zeremonie beginnt, taucht Ferrare mit seiner Begleitung im Palastgarten des Generals auf: „Qui est cette copie triste de ma gloire?“³⁹⁴ Auf diese herablassende Frage Cythères stellt Ferrare seine Begleitung vor: Lubna kommt wie Cythère aus Arkadien, wo sie ihren Körper verkauft hat. Am lukrativsten habe es sich bisher für sie erwiesen, sich für ihre Freier als Cythère zu verkleiden. Der mimetische Konflikt, auf den das Doppelgängermotiv verweist, scheint hier noch zugunsten Cythères auszufallen, die sich in der Rolle des Mediators wähnt: „Lubna t'admire beaucoup.“ – „Oui, je connais toutes vos chansons par cœur, j'ai une photo de vous épinglée au-dessus de mon lit.“³⁹⁵ Lubna ist zunächst noch keine Rivalin, sondern eine bewundernde Beobachterin der Zeremonie,³⁹⁶ mit der ihr großes Vorbild Cythère ihre göttliche Macht³⁹⁷ zur Schau stellen und anschließend durch weltliche Güter vermehren will.

393 Py: *Les Vainqueurs* [2005], S. 320 (II, III).

394 Ebd., S. 321 (II, III).

395 Ebd., S. 322 (II, III).

396 Allerdings bringt sie schon durch ihre Beobachterrolle die Zeremonie durcheinander. Denn dadurch richtet sie den Fokus auf die Funktionsweise des Rituals; ihr analytischer Blick steht dem mythischen Einheitsgefühl im Weg, welches das Kollektiv bei einer solchen symbolischen Handlung verspüren muss, damit sie gelingt. Ohnehin läuft schon die Vorbereitung des Rituals etwas chaotisch ab, jede Figur hat eigene Interessen und Begierden.

397 Py: *Les Vainqueurs* [2005], S. 322 (II, III): Cythère spricht präventiv von „le jour de mon sacre“.

Cythère läutet nun offiziell den Beginn der Zeremonie ein. Als Zeremonienmeisterin erklärt sie den Ablauf des Liebeszaubers, bei dem sie, deren Name auf Aphrodite anspielt, die Göttin der Liebe, die in Kythera eine kultische Heimat hat, wie selbstverständlich die Rolle der Hohepriesterin übernimmt:³⁹⁸

Asseyez-vous, la cérémonie commence. Je suis la grande prêtresse ! [...] Je chante l'Ode au Phallus, et je danse la danse sacrée. Apollon sombre à l'horizon, le général me monte en criant victoire, et sur mon dos, pendant qu'il m'honore, il signe les décharges !³⁹⁹

Genau so wird die Zeremonie auch durchgeführt. Septime hält außerdem im Kostüm des Dionysos einen großen Phallus als heilige Trophäe in die Höhe. Doch so oft die Zeremonie auch wiederholt wird, zeigt sie keine Wirkung. Der General bleibt impotent.

Wird die Zeremonie, die eine antike Feierlichkeit heraufbeschwören und eine Einheit des Apollinischen und Dionysischen erzeugen will, durch die profanen obszönen Vorgänge korrumpiert, durch die alles Sublime ins Lächerliche gezogen wird? Denn die Zeremonie wird gerahmt von geschmacklosen Handlungen, wie von Parnasse' Reimen: „Oh prêtresse / Tes fesses / Confessent / Que je m'affaisse“⁴⁰⁰ oder der perversen Zurschaustellung der enormen Potenz des Doktors, der kurz vor dem Potenzzauber für seinen Rivalen demonstrieren möchte, dass er keine Magie nötig hat: „Un litre ! Une vache sacrée !“⁴⁰¹. Doch eher scheitert Cythères Ritual wohl an ihrem Anspruch, Obszönität in Heiligkeit zu verwandeln und dabei gleichzeitig am klassischen Bildungsgut anzuknüpfen. Denn als Lubna anschließend eines der geschmacklosen Gedichte von Parnasse über das kümmerliche männliche Geschlecht als Lied vorträgt, gelingt ihr, der billigen Kopie, was dem Original nicht gelungen ist: Sie

398 Tripp: *Reclams Lexikon der antiken Mythologie* [engl. 1970], S. 58, Stichwort „Aphrodite“: Die Schaumgeburt, von der der Mythos erzählt, habe sich bei Zypern (Kypris) oder bei Kythera ereignet, weshalb beide Inseln zu Beinamen der Aphrodite geworden sind.

399 Py: *Les Vainqueurs* [2005], S. 323 (II, III).

400 Ebd., S. 323 (II, III).

401 Ebd., S. 323 (II, III).

stellt die Potenz des Generals wieder her, der von dieser reinen Obszönität, die sich ihm hier darbietet, erregt wird: „Ça vaut toutes les mythologies !“⁴⁰² Anstelle Cythères kommt nun Lubna in den Genuss des gesamten Besitzes des Generals. Cythère wird als Schwarm der Männer abgesetzt und vertrieben und landet schließlich im Gefängnis. Lubnas Hund hat sie derart heftig ins Bein gebissen, dass es amputiert werden muss, so dass ihre äußere Schönheit mit derjenigen ihrer Kopie nicht mehr mithalten kann.

Dies bekommt sie im Gefängnis bitter zu spüren. Der Kerkermeister erkennt sie nicht. Er schwärmt für die „falsche“ Cythère, für die Kopie, die er für die einzig richtige hält. Als er Cythère ein Bild von Lubna zeigt, die er als Cythère anbetet, muss Cythère erkennen, dass von ihrer einstigen Macht nichts mehr übriggeblieben ist: „Elle m’a aussi volé mon nom“.⁴⁰³ Mit den als Idolen verehrten Schönheiten Lubna und Cythère verweist Py auf die Flüchtigkeit der Signifikanten, die des Signifikats entbehren; Cythère wird ohne viel Aufhebens von der sie imitierenden Lubna als Idol abgelöst: „Toutes les bourgeois imitent ses cheveux d’or, on ne voit plus qu’elle partout, c’est la femme, LA femme“.⁴⁰⁴ Ihre Schönheit und Attraktivität ist ein Simulakrum, so dass die Kopie mehr Erfolg haben kann als das „Original“. Für den Kerkermeister ist Cythère die Kopie und von dieser vorgefertigen Meinung lässt er sich durch nichts abbringen: „Toi, tu me dégoûtes vraiment, quand tu cherches à l’imiter ça me dégoûte vraiment.“⁴⁰⁵ Und als sie wie früher zu singen versucht: „C’est nul, c’est nul ! Tu ne lui ressembles pas du tout. Ça ne me fait aucun effet.“⁴⁰⁶ Die Ununterscheidbarkeit von Original und Kopie ist ein Merkmal der Referenzlosigkeit der Zeichen und Bilder, wie sie Baudrillard für unsere hyperreale Gesellschaft festgestellt hat, sowie auch der Entdifferenzierung, die Girard am Beginn einer Opferkrise

402 Py: *Les Vainqueurs* [2005], S. 327 (II, III).

403 Ebd., S. 342 (II, V, 1).

404 Ebd., S. 343 (II, V, 1).

405 Ebd., S. 343 (II, V, 1).

406 Ebd., S. 345 (II, V, 1).

ausmacht. So existiert auch Lubna nur durch die Maske Cythères, durch das Simulakrum: „Sans ton masque, elle n'est rien.“⁴⁰⁷

Cythère ist nach dem Scheitern des Rituals am Abgrund angekommen; ihr bleibt nur das Lächeln, das die Generalsfrau zwar als Simulakrum bezeichnet,⁴⁰⁸ das ihr treuer Anhänger Septime jedoch noch an ihr erkennt, als sie auf dem Krankenbett liegt.⁴⁰⁹ Auch Ferrare hängt an diesem Lächeln, das alles überdauert und auch dann bleibt, als er ihr ins Gesicht gespuckt hat. Dieses Lächeln, das im Gesicht des hässlichen, einbeinigen Totengräbers seinen Ursprung hat,⁴¹⁰ enthält die wahre, mit Bedeutsamkeit und Symbolkraft angereicherte Schönheit, die ein Weg ist, den *Absolutismus der Wirklichkeit* zu meistern. Die Bedeutung des Lächelns erweist sich allerdings erst am tiefsten Punkt der Apokalypse, weshalb Cythère in einer Art theatralischem Härtetest ihre Rolle bis zur Aufgabe der Identität aufbrauchen und zu Ende spielen muss, solange, bis nur noch das Lächeln die Finsternis der Apokalypse erleuchtet.

4.4 Entdifferenzierung, Krise und systemische Gewalt in hyperrealen Gesellschaften

4.4.1 Suche nach einem neuen Arkadien: die Instabilität der Gesellschaftsmodelle in *Les Vainqueurs*

Im Folgenden werden drei Utopien eines guten Zusammenlebens der Menschen vorgestellt: der Mythos von Arkadien in *Les Vainqueurs*, der Mythos vom *Goldenen Zeitalter* in *Les Enfants de Saturne* sowie in *L'Apocalypse joyeuse* ein moderner Mythos von einem kapitalistischen Sardinienstaat, den ein Fabrikant, ein Reeder und ein Kapitän auf einer fernen Insel aufgebaut haben. Jedes dieser mythischen Konstrukte wird im Laufe der Theaterhandlung dekonstruiert. Während in den vorangegangenen Kapiteln die mimetischen Bezie-

407 Ebd., S. 329 (II, III).

408 Ebd., S. 347 (II, V, 1).

409 Ebd., S. 352 (II, V, 2).

410 Ebd., S. 185 (Prologue).

hungen zwischen den einzelnen Menschen im Vordergrund standen, geht es nun darum, die Gesellschaften als Ganzes zu untersuchen. Girard hat analysiert, welche Bedeutung soziale, politische und kulturelle Institutionen durch die Einrichtung klarer Hierarchien für die Stabilisierung einer Gesellschaft haben. Eine Krise bahnt sich immer dann an, wenn diese klaren Unterschiede verschwimmen. Die These, dass der Rückfall in alte Muster von Opfer und Gewalt durch eine verstärkte Entdifferenzierung in unseren modernen, von virtuellen Medien und ökonomischen Prinzipien gelenkten Gesellschaften ausgelöst wird, lässt sich in den drei erwähnten Theaterstücken nachvollziehen, die einen Zusammenhang zwischen systemischer Gewalt und (Gewalt-)Opfern aufzeigen.

In 4.3.3 wurde am Beispiel von Cythère und Lubna bereits das Doppelgängermotiv untersucht, das auf eine entdifferenzierte Gesellschaft verweist, in der die verwirrende Situation der *médiation double* mimetische Rivalität fördert und zu gewaltsamen Handlungen führt. Im ersten Teil der *Vainqueurs* wird die Doppelgängerthematik als Teil einer Dekonstruktion der Arkadien-Utopie aufgegriffen. Die Herrscher Arkadiens sind Marionetten der systemischen Gewalt, die sich alle so stark ähneln, dass sie austauschbar werden. So entpuppt sich der aktuelle Diktator als Double seines Vorgängers, den Ferrare, der heimliche Strippenzieher, in aller Stille aus dem Verkehr gezogen hat.

Die Handlung des ersten Teils setzt ein, als Prinz Florian nach einem langen Exil mit seinen drei Freunden Nathan, Jude und Orémus in Arkadien an Land geht. Sein Ziel ist es, die Krone seiner Vorfahren zurückzuerobern und Arkadien wieder zu dem paradiesischen Ort zu machen, der es in einer mythisch verklärten Zeit einmal war.⁴¹¹ Florian vergleicht seine Ankunft in Arkadien mit Odysseus'

411 Die beiden auf die griechische und lateinische Antike zurückgehenden (u.a. Hesiod, Theokrit, Vergil, Ovid) literarischen Ausprägungen des Paradies-Mythos, „die Ideallandschaft Arkadien und die Idealzeit Goldenes Zeitalter“ sind, so Michael Rössner in seiner Schrift zum Mythos des (verlorenen) Paradieses, in der abendländischen Literatur seit der europäischen Schäferliteratur des 15.-18. Jh. eng miteinander verknüpft (Rössner: *Auf der Suche nach dem verlorenen Paradies*, S. 34). Als „der Zeit entthobene Ideallandschaft“ (ebd., S. 35) verortet auch Petra Maisak in ihrer Arbeit zum Arkadien-Motiv in der europäischen Literatur und Malerei die „typenbildenden“

Rückkehr nach Ithaka⁴¹² und bringt auf diese Weise das Mythem der Trennung und des Exils mit der Arkadien-Utopie in Verbindung (cf. Baptistes Exil in 4.1.2).⁴¹³ Die gesplattene arkadische Gesellschaft⁴¹⁴ soll unter König Florian wieder in einem paradiesischen Zustand leben, von dem sie sich in der jüngeren Vergangenheit immer weiter entfernt hat. Die verschiedenen gesellschaftspolitischen Etappen, die Pys Arkadien durchlaufen hat, ähneln der europäischen Geschichte des 20. Jahrhunderts, in dem mehrere Gesellschaftssysteme einander abgelöst haben:

de“ Verbreitung dieses seit Vergil stark literarisierten Mythos in der italienischen Renaissance (Petra Maisak: *Genese und Typologie einer idyllischen Wunschwelt*, Frankfurt am Main: Lang 1981, S. 14). Und Wolfgang Matzat sieht in der *Arcadia* des italienischen Renaissance-Dichters Sannazaro die eigentliche Etablierung Arkadiens als geistigen Raum der Sehnsucht nach der Goldenen Zeit, die hier „viel ausführlicher und eindringlicher geschildert [werde] als bei Vergil.“ Siehe hierzu Matzat: „Subjektivität im spanischen Schäferroman“, S. 29.

412 Py: *Les Vainqueurs* [2005], S. 189 (I, I, 1).

413 Das Motiv des Exils findet sich schon in der ersten Ekloge Vergils und ist auch in der späteren Schäferliteratur ein beliebter Ausgangspunkt der in Arkadien spielenden Handlung.

414 Py: *Les Vainqueurs* [2005], S. 195 f. (I, I, 2): „Le roi seul a le pouvoir d'établir une majorité, toutes les autres **forces politiques sont éparpillées**. Les musulmans qui sont une minorité et, dans cette minorité, la frange intégriste très minoritaire ; les nostalgiques des communismes **scindés** en deux camps ennemis, les nouveaux communistes et les refondateurs du communisme ; les nationalistes à tendance religieuse et les nationalistes laïques ; les ultras et les ultra-ultras, **divisés** sur la question de **l'exclusion** ou de **l'éradication** pure et simple des musulmans ; les démocrates arcadiens, qui n'ont rien de démocrates et sont un parti de commerçants, et les Arcadiens démocrates qui ne sont pas plus démocrates [...] ; il y a aussi une minorité rom [...]. Elle s'est associée dix-huit fois aux dernières élections **déstabilisant** la plupart des investitures qui ont lieu à une dizaine de voix près. Le Parti pour la République arcadienne est en fait **inféodé aux usines Ferrare et à leurs intérêts**, il est constitué d'une bourgeoisie nouvelle et **opposée farouchement** aux républicains arcadiens qui sont des mafieux. [...] En tout, à peu près une trentaine de présidents dont aucun n'atteint cinq pour cent de voix.“

Die von mir hervorgehobenen Stellen weisen auf die extreme Spaltung der arkadischen Gesellschaft hin, die sich in der zersplitterten Parteienlandschaft widerspiegelt, sowie auf die dadurch begünstigten Ausschlussmechanismen, die einzelne Minderheiten betreffen, und schließlich auf die enge Verknüpfung von Politik und Ökonomie, wobei letztere in den entdifferenzierten und hyperrealen Gesellschaften der Gegenwart ihren wachsenden Einfluss auch politisch geltend macht; cf. Ferrare, der kraft seines ökonomischen Monopols einen gedoppelten Marionettendiktator einsetzen kann.

Voici l'Arcadie de tes ancêtres. Ton arrière-grand-père, dernier tenant de la couronne, a été exilé il y a tout juste cent ans, il n'était lui-même qu'un enfant. Sur la grand-place, son effigie de marbre noir arborant le cygne héraldique a été mis à bas. La silhouette pensive du père des peuples a pris sa place. Et plus tard, quand le monde communiste s'est écroulé, un général d'opérette s'est improvisé dictateur pour donner corps à un nationalisme repeint à neuf. Voilà où nous en sommes.⁴¹⁵

Nach dem gewaltsamen Ende der hierarchisch strukturierten Monarchie setzte sich zunächst der Kommunismus in Arkadien durch, der mit seinem Anspruch, das Volk herrschen zu lassen, eine Entdifferenzierung der Gesellschaft herbeiführte. Anschließend wurde in Reaktion auf den Ruf der orientierungslosen Menge nach einem starken Mann wieder ein autoritäres Regime mit dem Diktator als Anführer einer nationalistischen Menge eingeführt. Die entdifferenzierte Gesellschaft wurde dadurch jedoch nur künstlich hierarchisiert und mit neuen mythisierten Symbolen ausgestattet, deren Instabilität im Laufe der Handlung deutlich zu Tage tritt (cf. Abb. 4.6).

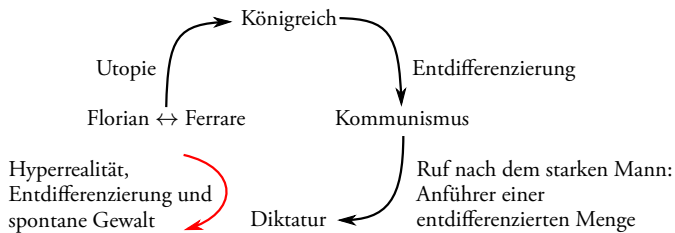


Abbildung 4.6: Wechsel der Gesellschaftsmodelle in *Les Vainqueurs*

In dieser Situation der oberflächlich unterdrückten gesellschaftlichen Entdifferenzierung erscheint Florian in Arkadien, um seine Utopie zu verwirklichen und mit einer neuen Monarchie das alte Arkadien, das er nur aus mythischen Erzählungen kennt, wieder aufleben zu lassen:

⁴¹⁵ Py: *Les Vainqueurs* [2005], S. 190 (I, I, 1).

Je ne connais l'Arcadie que par les récits légendaires de mon grand-père, elle n'est plus que dans mes rêves d'enfant cette Arcadie éternelle. Sans doute je suis le roi puisque je suis celui qui se souvient de la patrie comme d'une fable.⁴¹⁶

Als Eingeweihter in den Mythos⁴¹⁷ kann Florian, dessen Name das poetische Bild einer Blume evoziert, glaubhaft von der Möglichkeit einer Gesellschaft erzählen, in der Harmonie und Einheit an die Stelle von Konkurrenzdenken und Rivalität treten. Wie die Protagonisten der zwei anderen Teile der *Vainqueurs* und wie die Hauptfiguren in *L'Apocalypse joyeuse* ist Florian eine mythische Figur, die das symbolische Denken repräsentiert;⁴¹⁸ als solche kann er die unsymbolische Wirklichkeit, auf die er trifft, in Frage stellen. Jedoch lässt Py auf Florians symbolische Konstruktion des Arkadien-Mythos sofort eine gegenläufige De-Konstruktion des Mythos folgen. In diesem Sinne lässt sich Py in eine literarische Tradition einreihen, die ein mythisiertes Arkadien als „idyllisches Gegenbild zur meist sehr unerfreulichen Gegenwart konzipiert“.⁴¹⁹ Die Arkadien-Utopie, die sich

416 Ebd., S. 190 (I, I, 1).

417 Oder sollte man ihn besser als Kundigen einer literarischen Tradition bezeichnen, die Bruno Snell zufolge bei Vergil, dem Entdecker Arkadiens als „Land der Schäfer und Schäferinnen, [...] der Liebe und der Dichtung“, ihren Anfang nahm, der den Hirten ein „erhöhtes und verklärtes Dasein“ verlieh, das sie in Theokrits realistisch-ironischer Schilderung noch nicht besaßen (Bruno Snell: *Die Entdeckung des Geistes – Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen*, 5., durchges. Aufl., Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1980, S. 257 f.)? Jedoch sind die Grenzen zwischen Mythos und Dichtung nicht nur bei Vergil fließend, in dessen an Orpheus erinnernden Darstellung des Daphnis Klaus Garbers Interpretation zufolge die Dichtung mit einer Einweihung in die dionysischen Mysterien gleichgesetzt wird (Garber: *Arkadien*, S. 54 f.), sondern auch bei Py, wie besonders am Beispiel der Unterweltsfahrt der orphischen Theatertruppe in *Le Visage d'Orphée* deutlich wird.

418 Als solche fügt sich Florian in die Tradition Arkadiens als geistiger Raum, der als Raum der Metapher als seine natürliche Heimat erscheint; cf. Snell: *Die Entdeckung des Geistes*, S. 273: „In Arkadien wird alles zur Metapher [...]. Mythisches und Wirkliches spielt ineinander [...]. Kunst wird zu [...] einem Reich der Symbole. Neben das Alltägliche tritt eine Welt der Kunst.“

419 Rössner: *Auf der Suche nach dem verlorenen Paradies*, S. 35. Rössner schreibt an dieser Stelle weiter: „Die Goldene Zeit ist golden eben gerade im Vergleich zur jetzigen eisernen; das Paradies definiert sich im wesentlichen durch den Vergleich mit der Welt nach dem Sündenfall“. Somit habe das Arkadien-Motiv in der Literatur oft eine „Spiegelfunktion“, d.h. „die verschiedenen historischen Ausprägungen Arkadiens

Florian als demokratische Monarchie ersinnt,⁴²⁰ kontrastiert der Autor mit der aktuellen Situation in Arkadien, in der repressive Gewaltstrukturen und ökonomische Eigeninteressen dominieren. Die Bildgewaltigkeit der Virtualität hat in diesem realen Arkadien die metaphysische Bildersprache des Mythos ersetzt, der mit einer kollektiven Todesbewältigung und der symbolische Sprache des Tanzes erfolgreiche Strategien im Umgang mit dem *Absolutismus der Wirklichkeit* bereithielt und mimetische Konflikte vermied:

FLORIAN : Une **orangerie** qui donne la fièvre. C'est la Méditerranée éternelle [...]. Je suppose que les Arcadiens savent mourir, la lumière est si pure dans ce **jardin immobile**. J'ai la nostalgie de ce monde où l'on savait mourir. La danse [...] est une manière de dire l'affirmation suprême. [...] les garçons sont beaux, les filles sont éloquentes. Le monde ici est confiant de ce qu'il sera [...].

OREMUS : Florian, c'est beau qu'on t'ait donné ce nom. Mais les orangers ont été coupés à la révolution. Le pays vit principalement d'usines à papier, c'est une odeur de chou qui recouvre les villes neuves. La plupart des jeunes filles ont été vendues à la prostitution. Les garçons ne savent plus se battre que pour l'achat de voitures d'occasion. Le fleuve est asséché, l'ordure encombre les campagnes, l'ordure encombre les cœurs. [...]

sind ganz wesentlich Funktion der realen Welt, in der sie entstehen“. Sourcevaines Sardinienstaat-Dystopie in *L'Apocalypse joyeuse* müsste man im Unterschied zur Spiegelfunktion von Florians Arkadien-Utopie hingegen eher eine Zerspiegel-Funktion zuschreiben (cf. 4.4.3). Auch Maisak bezeichnet Arkadien als eine „die Wirklichkeit übertreffende Wunschwelt“ und führt in diesem Zusammenhang aus, dass sich das (Spannungs-)Verhältnis von arkadischer Utopie und Realität in einer „idealisiert[n] Naturnachahmung [ausdrückt], wie es dem Prinzip der Mimesis entspricht“ (Maisak: *Genese und Typologie einer idyllischen Wunschwelt*, S. 17).

420 Py: *Les Vainqueurs* [2005], S. 193 (I, I, 1): „Le roi seul peut établir la démocratie.“ Diese utopische Mischform würde dann das (mimetische Rivalität verhindernde) differenzierende Moment der Monarchie mit einer Gleichberechtigung aller Glieder der Gemeinschaft auf harmonische Weise verbinden.

LA FEMME : Il n'y aura plus jamais de justice en Arcadie. Les rouges nous ont trahis, et puis les nationalistes, aujourd'hui les religieux ou les proxénètes. Mes deux aînés ont été fusillés sans doute, ma fille, les mafias l'ont prise pour alimenter les bordels des grandes capitales. [...] Terre de douleur. Même le palais est affreux, on l'a reconverti en usine à papier. Terre de douleur.⁴²¹

Die namenlose Frau, die mit ihrem stummen Sohn Lysias auf der Flucht ist und der Florian und seine Freunde vor der Küste Arkadiens begegnen, ist in ihrem Schmerz eine lebende Metapher der „terre de douleur“, die das gegenwärtige Arkadien darstellt.⁴²² Florian verspricht der Frau ihre Kinder wiederzubringen und Arkadien wieder zu einer „terre de parole“⁴²³ zu machen, mit der er der anonym wir-

421 Ebd., S. 191-193 (I, I, 1). Hervorhebung von mir. Florian greift in seiner Beschreibung des mythischen Arkadiens auf den antiken Topos des *locus amoenus* zurück, der auch in das seit der Renaissance verbreitete mythische Bild Arkadiens Eingang gefunden hat (Maisak: *Genese und Typologie einer idyllischen Wunschwelt*, S. 18). Cf. 3.2.2 und 3.2.3: Auch das Paradiesbild in *Forêts* greift diesen Topos des idyllischen Gartens auf, in dem Zivilisation und Natur eine harmonische Einheit darstellen (ebd., S. 18-20); doch das harmonische Miteinander von Menschen und Tieren in einem naturnah angelegten zoologischen Garten in den Ardennen erweist sich bei Mouawad als unerreichbares, eben „verlorenes“ Paradies (cf. 3.2.3).

422 Die über den Tod ihrer Söhne klagende namenlose Frau steht, so darf man bei einem Stück, das das Arkadienmotiv explizit benennt, annehmen, in intertextueller Beziehung zu der gleichfalls namenlosen Mutter des Daphnis in Vergils fünfter Ekloge, die über den Tod ihres Sohnes trauert (Garber: *Arkadien*, S. 24). Ihr vorerst überlebender Sohn Lysias, dessen griechischer Name die bukolische Hirtenwelt Arkadiens evoziert, bildet in seiner Stummheit jedoch einen markanten Kontrast zu der orphisch-bukolischen Figur des Daphnis bzw. innerhalb von Pys Text zu Prinz Florian. Py gibt ihm ausgerechnet den Namen eines griechischen Redenschreibers und Verfechters der athenischen Demokratie, den Platon in seinem *Phaidros* mit einer Rede über die Liebe verewigt hat (Platon: *Sämtliche Werke*, Bd. 2 – *Lysis, Symposium, Phaidon, Kleitophon, Politeia, Phaidros*, hrsg. v. Ursula Wolf, übers. v. Friedrich Schleiermacher, 34. Aufl., Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2013). Eine Erklärung dieses paradoxen, sich selbst dekonstruierenden Arkadienbezugs mag darin bestehen, dass die durch eine Erfahrung äußerster Gewalt ausgelöste schmerzhafteste Trauer von Lysias und seiner Mutter die konventionalisierten Liebesklagen der arkadischen Schäfer, die in der bukolischen Literatur zum spielerischen (Wechsel-)Gesang Anlass geben, so deutlich übersteigt, dass die wundersame Wirkung der Poesie im Kontext einer sprachlos machenden Gewalt zunächst in Frage gestellt wird, um im Laufe des Stückes dann neu verhandelt zu werden.

423 Py: *Les Vainqueurs* [2005], S. 193 (I, I, 1). Die Überwindung der Anonymität von Opfern und Tätern ist auch in den Dramen Mouawads ein wiederkehrendes

kenden Gewalt, die immer neue von der Geschichte ausgeschlossene, stumme Opfer produziert, ein Ende setzen will. Der stumme Lysias weicht Florian als Zeuge seines mythischen Versprechens von nun an nicht mehr von der Seite.

Das gegenwärtige Arkadien, das Florian revolutionieren will, ist also eine von Instabilität geprägte, gespaltene Gesellschaft, deren zentrifugale Entdifferenzierungskräfte durch subjektive Gewalt nach außen und repressive Strukturen und systemische Gewalt nach innen eingedämmt werden sollen. Diese Strategie führt allerdings zur Stigmatisierung von Minderheiten und provoziert eine Rebellion dieser „unterdrückten Partikel“, wie Baudrillard sie in seinem Terrorismusaufsatz nennt. Py verwendet für die instabile Situation in Arkadien die Metapher des unruhigen Meeres. Das Boot von Florian und seinen Freunden sinkt kurz vor der arkadischen Küste, so dass sie mit Schwimmwesten von Bord gehen müssen. Das arkadische Meer ist außerdem bevölkert von Schmugglern, Verbannten und in den reichen Okzident verkauften Mädchen, die im Hintergrund des Bühnenbildes zu sehen sind⁴²⁴ und mit denen Py auf die ausbeuterischen Strukturen hinweist, von denen ökonomisch starke Gesellschaften profitieren. Der wahre Herrscher Arkadiens agiert daher auch im Hintergrund: der Fabrikbesitzer, Waffen- und Mädchenhändler Ferrare. Heimlich hat nämlich bereits ein weiterer Machtwechsel stattgefunden, der zur Einrichtung eines virtuellen neuen Machtsystems geführt hat. Ferrare hat ohne das Wissen der Bevölkerung den alten Diktator vertrieben und durch einen Doppelgänger ersetzt, um über eine willfährige Marionette zu verfügen, mit der er seine Machtinteressen durchsetzen kann. Dies ist möglich, da Ferrare als liquider Fabrikbesitzer erstens über den ökonomischen Einfluss verfügt, der in hyperrealen Gesellschaften von zentraler Bedeutung ist, und zweitens die Medien beherrscht, so dass er die öffentliche Meinung in seinem Sinne manipulieren kann. Ferrare, der sich als

Thema. Durch die Erinnerung (cf. Joséphines Namenslisten, die mit Wilfrids Vater symbolisch begraben werden) soll der Teufelskreis der entdifferenzierten Gewalt durchbrochen werden.

424 Py: *Les Vainqueurs* [2005], S. 189 und S. 191 (I, I, 1).

„l’homme de demain“ bezeichnet,⁴²⁵ hat die Funktionsweise hyper-realer Gesellschaften durchschaut: Indem er über Geld und Bilder verfügt, kann er seinen Einfluss geltend machen und als anonyme Macht im Hintergrund die Strippen ziehen, ohne sich der Gefahr auszusetzen, zum Sündenbock der nicht von diesem System profitierenden Minderheiten zu werden. Da dieses virtuelle Machtsystem jedoch auf repressive Handlungen zurückgreift, um sich am Leben zu erhalten, muss das Gewaltbedürfnis der Bevölkerung von Zeit zu Zeit durch ein Königsopfer gestillt werden. Deshalb unterstützt Ferrare Florians Thronbesteigung, die er zusammen mit dem Sturz des Marionettendiktators medial eindrucksvoll für die Menge des Volkes inszeniert; aus dem gleichen Grund sorgt er später auch wieder für Florians Sturz.

Die arkadische Revolution, die Florian und seine Mitstreiter planen, besteht in der Absetzung des gegenwärtig regierenden Diktators, dessen System auf Gewalt beruht und den Unfrieden der Gesellschaft fördert, zugunsten einer Restauration des Symbolischen. Das Symbol soll an die Stelle der Waffengewalt treten⁴²⁶ und auf unblutige Weise die arkadische Revolution einläuten. Florian ist sich der Macht der Bilder bewusst: „Qu’est-ce qu’il manque pour renverser le pouvoir?“ – „Une image.“⁴²⁷ Er will sie jedoch nicht wie Ferrare dazu einsetzen, die Masse zu manipulieren und in ein virtuelles System zu locken; vielmehr will er die Menschen, die er in der philosophischen Tradition Cassirers als *animalia symbolica* betrachtet, über den künstlerisch vermittelten Weg des Symbols wieder mit der Wirklichkeit vertraut machen und ihnen die metaphysische Angst nehmen: „La restauration du symbole [...], et par la restauration du symbole une forme d’affirmation, cette affirmation est la véritable révolution, aimer le réel.“⁴²⁸ Deshalb streckt Florian während einer Ansprache des Diktators das Symbol eines Schwans in die Höhe.

425 Ebd., S. 210 (I, II, 1). Der ‚Mann von morgen‘ ist auch Herr über ein Reich der Prostitution, weiß also aus dem in symbolfreien Gesellschaften vorherrschenden Prinzip der Akkumulation des Begehrens Geld zu erwirtschaften.

426 Ebd., S. 208 (I, I, 3): „Le symbole est plus puissant que les armes.“

427 Ebd., S. 194 f. (I, I, 2.)

428 Ebd., S. 205 (I, I, 3).

Der erinnert zwar eher an eine Ente und ist nur aus Pappe, doch das Symbol genügt, um die Revolution anzustoßen.

Das Symbol hat seine Wirkung nicht verfehlt. Jedoch gerät die Revolution schon bald außer Kontrolle. Nathan taucht mit blutigen Händen bei den anderen auf und berichtet vom Gewaltausbruch der aufgebrachten Arkadier, während im Hintergrund der Lärm von Schüssen und Bomben zu hören ist.⁴²⁹ Die Verschwörer kommen zu dem Schluss, dass sie den Diktator in einem Gewaltakt opfern müssen, um den Ausbruch eines Bürgerkrieges zu verhindern. Die aufgestachelte und ohnehin schon gespaltene Menge droht sonst ein Blutbad anzurichten: „Si nous ne tuons pas le général, il y aura un bain de sang.“⁴³⁰ Nathan ist regelrecht besessen von der Idee, den Diktator zu erschießen und will selbst derjenige sein, der dieses Gewaltopfer vollzieht. Es stellt sich heraus, dass der Diktator sein Vater ist, den er für das Verschwinden seiner Mutter sowie für die gewalttätige Tyrannei in Arkadien verantwortlich macht.⁴³¹ Nathan ist also keineswegs ein heiliger, von der Ansteckungsgefahr der Gewalt unberührter Opferpriester; das Opfer entbehrt somit der Arbitrarität, die für eine Beendigung der Gewalt notwendig wäre. Nathans Antrieb ist ein sehr persönlicher, nämlich die mimetische Rivalität mit dem Vater, an dem er sich rächen und dessen erdrückende Übermacht er besiegen möchte. Das politische Motiv der Beseitigung der Tyrannei verschmilzt mit dem persönlichen Motiv der freudianischen Erhebung über den Vater bzw. des mimetischen Konflikts mit dem Vater. Wie sehr sich Nathan bereits seinem Gewalttrieb hingegen hat, verdeutlicht Py durch das Bild der Trunkenheit, das Nathans Verlust der Selbstbeherrschung zeigt. Wie der Herakles oder die Medea der griechischen Tragödie droht er in seiner Raserei alles um ihn herum zu vernichten:

429 Py: *Les Vainqueurs* [2005], S. 209 (I, I, 2).

430 Ebd., S. 230 (I, II, 3).

431 Ebd., S. 219 (I, II, 3).

JUDE : Il est complètement saoul.
 NATHAN : N'approche pas ! Il faut que je te tue, toi aussi !
 Toi aussi, d'abord toi et puis mon père ensuite,
 il faut tuer toutes les incarnations du pouvoir !
 Toutes ! Et tant que nous n'aurons pas tué, tué,
 tué et brûlé, le Paraclet ne viendra pas.⁴³²

Py bedient sich außerdem des auch von Girard hervorgehobenen Zusammenhangs von Sexualität und Gewalt, um die Intensität von Nathans Gewalttrieb zu veranschaulichen: „Et moi je suis le fils et je tiens un bijou de métal noir, je l'ai posé sur mon sexe cette nuit, et ce petit corps froid m'a rendu l'honneur perdu.“⁴³³ Nathan will den Vater töten, um selbst zum Mann zu werden; sein imaginierter Gewaltakt erregt ihn, da er ihm Potenz verspricht.

Nathans Raserei ist nur eines der Indizien, die darauf hinweisen, dass Florian seine Arkadien-Utopie nicht so ohne weiteres verwirklichen wird. Er muss bald einsehen, dass Symbole nicht ausreichen, um die Revolution durchzuführen. Deshalb lässt er sich mit Ferrare ein, der über Waffen verfügt und ihm Zugang zum Diktator verschaffen kann. Nathan wirft Florian deshalb vor, sich von Ferrare prostituieren zu lassen.⁴³⁴ Florian selbst betrachtet den Pakt, den er mit Ferrare eingeht, als Zwischenstufe auf dem Weg zur Errichtung seiner arkadischen Utopie. Das erste Treffen mit dem Diktator inszeniert Ferrare, indem er Florian als Dichter vorstellt. Florian erklärt sich mit dieser Rolle einverstanden, da er auf diese Weise vorführen kann, ob sich der Diktator nicht doch von der Symbolkraft der Revolution überzeugen lässt. Doch der Tyrann weicht nicht von seinem Vorhaben ab, die drohende Revolution mit einem präventiven Gewaltakt niederzuschlagen, um seine Autorität zu erneuern. Unter Ausnutzung der Sensationskraft künstlich kombinierter Bilder plant er, diese Gewalttat einer Minderheit anzulasten, damit sie für ihn die Rolle des Sündenbocks übernimmt:

Donc il n'y a plus que mater la rébellion. Un petit massacre artistique. On accuse les intégristes, le peuple réclame un pouvoir

432 Ebd., S. 229 f. (I, II, 3).

433 Ebd., S. 233 (I, II, 4).

434 Ebd., S. 239 (I, III, 1).

fort, l'Europe et les Américains pensent qu'une déstabilisation de la région profiterait aux mollahs, un ou deux reportages sur la montée de l'islam dur, ça s'achète...⁴³⁵

In seinem Fatalismus ist der Diktator von der Notwendigkeit der Gewalt und des Bösen überzeugt.⁴³⁶ In dieser Situation der Entdifferenzierung versucht er durch einen arbiträren Gewaltakt mythische Differenzen herzustellen und einen neuen gemeinsamen Feind zu konstruieren, um sein eigenes hierarchisches System zu stärken. Als Steine in den Palast geworfen werden und sich Florian in seiner Rolle als Dichter für die kathartische Wirkung des Symbolischen ausspricht, das an die Stelle der Gewalt treten kann, erinnert der Diktator an die gewaltsamen Opferpraktiken, die einst in Arkadien üblich waren: „Dans l'Arcadie antique, on lapidait les parjures.“⁴³⁷ Florians Hinweis, dass die Steine mit roter Farbe bemalt sind und daher kein echtes, sondern nur „nachgeahmtes“ Blut enthalten, ist eine ästhetische Warnung an den Diktator, die dieser nicht versteht. Er ahnt nicht, dass sein Gewaltdenken geradewegs in die Falle der reziproken (Bürgerkriegs-)Gewalt führt: „Agissez Ferrare, cette fois c'est la dernière ! La saignée, ce n'est pas très efficace en médecine mais pour le corps social, c'est la panacée.“⁴³⁸

Doch Ferrare unterstützt den Diktator nicht länger. Ein kollektives Blutbad an der Bevölkerung wäre keine gute Propaganda für Ferrares ökonomischen Deal mit den westlichen Ländern. Deshalb inszeniert er ein Königsopfer: Er verschafft den Verschwörern Zutritt zum Palast, damit sie den Diktator erschießen können. Doch in einer hyperralen Gesellschaft, in der die Differenzen aufgeweicht sind, gelingt auch ein Königsopfer nicht mehr ohne weiteres: Nathan entlarvt den Diktator als Double seines Vaters und weigert sich, die Kopie zu töten. Da sich sein auf künstlichen Differenzen konstruiertes väterliches Feindbild plötzlich in einem Simulakrum auflöst, wird er von der Ohnmacht überwältigt.

435 Py: *Les Vainqueurs* [2005], S. 220 (I, II, 2).

436 Ebd., S. 218 (I, II, 2).

437 Ebd., S. 224 (I, II, 2).

438 Ebd., S. 224 (I, II, 4).

Florians mythische Utopie, die mit bildhaften Symbolen arbeitet, hat in der hyperrealen Welt einen neuen Konkurrenten: das Simulakrum, das durch die Bildgewalt der Virtualität entsteht und im Unterschied zum Symbol nur auf sich selbst verweist. In Arkadien ist nicht einmal der Diktator authentisch, sondern nur ein Abbild des echten Diktators, der in der ganzen Geschichte jedoch körperlos bleibt. Ferrare erweist sich in dieser hyperrealen Welt als Meister der Inszenierung. Er verbannt das Double, das er selbst eingesetzt hat, das sich nun jedoch nicht mehr als Marionette gebrauchen lässt,⁴³⁹ und inszeniert den falschen Tod des falschen Diktators in einem glaubwürdigen Bild für die Medien: „Couche-toi à ton bureau. Verse-lui de l'encre sur le visage, un sang noir, parfait. Le revolver. Voilà.“⁴⁴⁰ Dieses kunstvolle Arrangement, das eine Mimesis des gewaltsamen Todes darstellt, wird für die Titelseite der Zeitungen fotografiert. Danach darf das Diktatorendouble, das meint, den Tod mimetisch überlistet zu haben, aus Arkadien fliehen. Doch zuvor übergießt Ferrare sein Gesicht mit Vitriol und löscht damit die restliche Identität des Doubles aus, die sich schon zuvor auf seine Funktion als Signifikant des Diktators beschränkte. Als nächstes inszeniert Ferrare die Inthronisation Florians. Er schafft ein visuelles Ereignis für die Bevölkerung, indem er einen Heißluftballon in Form eines überdimensionalen Schwans organisiert, der sich zusammen mit dem neuen König über Arkadien erhebt: „Tout à l'heure le cygne s'élèvera au-dessus des cités endormies d'Arcadie, on le verra jusqu'aux balcons du Bosphore, libre et irradié!“⁴⁴¹

Ferrare versteht es, das Bedürfnis der Menschen nach einem Heil versprechenden Zeremoniell und symbolischen Bildern zu stillen; jedoch bietet er nur einen virtuellen Ersatz des Symbolischen, der diesem in seiner gut inszenierten Hyperrealität täuschend ähnelt. Ferrares Bilder sind keine vom Kollektiv sanktionierten Symbole, die eine neue einmütige Ordnung schaffen können, sondern greifen manipulativ in die öffentliche Meinung ein und stellen dem Kol-

439 Ebd., S. 272 (I, IV, 5): „Ce que je cherche, c'est une image du pouvoir. Seulement il me faut une image qui me soit docile.“

440 Ebd., S. 235 (I, II, 4).

441 Ebd., S. 238 (I, III, 1).

lektiv instabile Simulakren der Macht zur Verfügung, die ihm eine Neuordnung der Gesellschaft vorgaukeln. Dahinter stehen jedoch keine wertsetzenden Institutionen, sondern nur virtuelle Bilder. Ferrare will Florians Königtum zum Simulakrum machen wie zuvor die Herrschaft des Diktators; diesem Simulakrum soll die Bevölkerung Arkadiens wie einem Götzenbild huldigen, um von der systemischen Gewalt des ökonomischen Einflusses, den Ferrare verkörpert, abgelenkt zu werden. Denn dieser ist in Arkadien eigentlich so dominant, dass man ihn kaum übersehen kann: „Même le palais est affreux, on l'a reconverti en usine à papier.“⁴⁴² Ferrare, der Besitzer dieser Papierfabrik, hat erkannt, dass in ökonomisch strukturierten Gesellschaften die politische Macht durch die Einflussnahme der finanziell und medial Mächtigen abgelöst wird. Wer über die Macht der Bilder verfügt und diese zu manipulieren versteht,⁴⁴³ ist der wahre Herrscher über die Bevölkerung: „l'image et le pouvoir sont un“.⁴⁴⁴ Florian versteht sein Königtum im Unterschied zu Ferrare als symbolisch; der virtuellen Macht der artifiziellen Bilder, mit der die Wirklichkeit hyperrealisiert und geschönt werden soll,⁴⁴⁵ setzt er die lebensnahe Wirkung der Poesie entgegen: „Nous montons dans un ciel d'encre. L'Arcadie, la voilà, terre meurtrie mais qui chante ! [...] J'appelle cela vivre poétiquement.“⁴⁴⁶ Olivier Py, dessen vielschichtige Figuren sich von Zeit zu Zeit fast unbemerkt von ihrer dramatischen Rolle distanzieren, um den Text durch epische bzw. metatheatrale Reflexionen anzureichern, lässt hier ausgerechnet den „bösen“ Profiteur der Hyperrealität die vom Autor erwünschte Rolle des Theaters referieren, die diese im Machtkampf der Simulakren und Symbole einnehmen kann:

Le théâtre dénonce le théâtre du pouvoir. Ce que Nathan disait,
ce sacrifice si beau qui redonne aux mots leurs poids de chair,

⁴⁴² Py: *Les Vainqueurs* [2005], S. 193 (I, I, 1).

⁴⁴³ Ebd., S. 272 (I, IV, 5): „Il me faut une image qui me soit docile.“

⁴⁴⁴ Ebd., S. 243 (I, III, 2).

⁴⁴⁵ Ebd., S. 256 (I, IV, 3): „Et tout cela, le balcon royal, la statue royale, l'hymne royal, l'enfant qui te vénère...“ – „Tout cela est un jeu“.

⁴⁴⁶ Ebd., S. 245 (I, III, 2).

c'est le pouvoir suprême, la fission de l'atome n'est rien, il y a la fission du symbole.⁴⁴⁷

Abbildung 4.7 zeigt erneut das Modell eines Gewaltkreislaufes, der mit dem Wechsel verschiedener Gesellschaftssysteme einhergeht. Jedes neue System endet mit der Verbannung des Herrschers und kündigt mit einem Ausbruch spontaner Gewalt seinen bevorstehenden Zerfall an. Im Unterschied zu Abbildung 4.6 beschränkt sich Abbildung 4.7 auf einen relativ kurzen Zeitraum, der sich als ein extrem dynamisierter Gewaltzyklus darstellt, der viele Opfer verlangt. Er setzt nach dem heimlichen Tausch des alten Diktators durch ein Double ein und entspricht dem zeitlichen Rahmen der dramatischen Handlung, die eine Opferkrise im Kontext einer hyperrealen Gesellschaft repräsentiert.

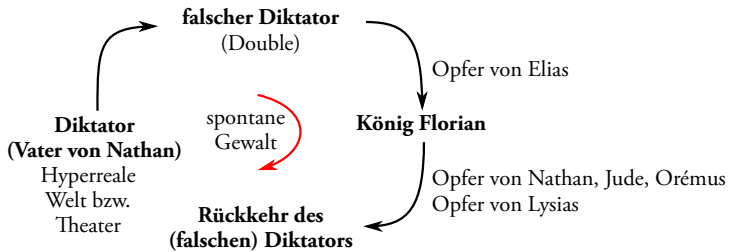


Abbildung 4.7: Dynamisierter Zyklus der Gewalt in *Les Vainqueurs*

Florian ist sich von Anfang an der Herausforderung bewusst, der seine arkadische Revolution ausgesetzt sein wird.⁴⁴⁸ In der entdifferenzierten Ausgangssituation, in der sich das vom Doppelgänger

⁴⁴⁷ Ebd., S. 244 (I, III, 2).

⁴⁴⁸ Wenn Bruno Snell über Vergils bukolische Dichtung sagt: „Von vornherein läßt er außer Betracht, was die Politik in das Irdische verstrickt und doch notwendig zu ihr gehört: daß sie Macht einsetzen muß, um ihre Ziele zu erreichen. Das politische Denken bricht so auseinander in Ideologie und Realpolitik.“ (Snell: *Die Entdeckung des Geistes*, S. 264), so ergänzt Py diese um genau diesen entscheidenden Aspekt, der zur Folge hat, dass Wunschbild und Desillusion sich in seinem Theaterstück besonders gewaltsam aneinander reiben.

marionettenhaft regierte und tief gespaltene Land befindet, ist es nicht schwer, den aktuellen Herrscher zu stürzen und das alte Regime zu beenden. Viel schwieriger ist die Etablierung einer neuen, auf Differenzen basierenden Ordnung sowie die Begründung von Institutionen, Gesetzen, Ritualen und Tabus, die eine Gesellschaft im Sinne der Theorie René Girards zu stabilisieren vermögen:

La révolution, je veux bien, c'est l'acte deux qui posera problème, la révolution c'est rien que de la mousse faite avec du sang et de l'idée, le plus difficile c'est savoir ce que nous ferons de l'Arcadie libérée.⁴⁴⁹

Die Revolution greift entsprechend rasch im Lande um sich. Die Handlung zeigt, welche gefährliche Eigendynamik eine derart aufgelöste spontane Gewalt entwickeln kann. Florian ist gezwungen, mit dem einflussreichen Kriminellen Ferrare zumindest zeitweise gemeinsame Sache zu machen. Der erste Preis, den Florian für seine von Ferrare eingefädelte Krönung zum König zahlen muss, ist das Opfer seines Freundes Nathan: „Si Nathan parle, il faudra le faire taire. Il sait trop de choses sur l'achat des armes.“ – „Il faut l'exiler.“⁴⁵⁰ Nathan wird zum Sündenbock der Revolution, die nicht ohne Gewalt durchzuführen war. Nathans Wissen um den Waffenhandel ist freilich kein legitimer Grund für seine Exklusion. Daher wird ihm der Diebstahl von privaten Dokumenten Ferrares als Staatsverrat angelastet. Das ihm untergeschobene Staatsverbrechen wird streng geahndet: Für den „sacrifié“⁴⁵¹ bedeutet es den erzwungenen Freitod durch Gift. Nathan gelingt es jedoch, seinen Tod in ein Selbstopfer mit Symbolkraft umzuwandeln, indem er ihn mit einer metatheatralen Botschaft verbindet:

Du théâtre, c'est ça ce que j'aurais dû faire. [...] Pour libérer l'amour entre les mots et les choses, il n'y a que le théâtre. [...] J'appelle théâtre tout sacrifice qui libère l'amour des mots et des choses.⁴⁵²

449 Py: *Les Vainqueurs* [2005], S. 198 (I, I, 2).

450 Ebd., S. 238 (I, III, 1).

451 Ebd., S. 241 (I, III, 1).

452 Ebd., S. 242 (I, III, 1).

Das Theater dient dem Autor jedenfalls dazu, die reziproke Gewalt der Menschen zu entlarven, so wie dies Girard für die antike Tragödie festgestellt hat. Denn auch die im hyperrealen Kontext sich ereignende Opferkrise in Pys Arkadien wird in der Handlung durch auffällige Symmetrien enthüllt, die sich hinter künstlich etablierten hierarchischen Differenzen verbergen. Die Herrscher, die in kurzem Wechsel aufeinander folgen und allesamt von Ferrares hyperrealem Imperium abhängig sind, unterscheiden sich voneinander so wenig, dass sie die Funktion von austauschbaren Signifikanten einnehmen, die im raschen Wechsel die instabile Position des Herrscher-Signifikats besetzen. Besonders deutlich äußert sich die Reziprozität der Gewalt in den Racheakten von Florians Mitverschwörern, die nach Nathans gewaltsamem Tod rasch die Seite wechseln und nacheinander gegen Florian kämpfen: vordergründig zwar, weil er die Revolution verraten habe, doch ihr wahrer Antrieb ist eine in mimetischer Rivalität wurzelnde Rache. Jude verschanzt sich im Waffenslager, wo er vorgibt, einen Aufstand gegen den neuen König angezettelt zu haben. Florian will ein erneutes Blutbad verhindern, das Ferrare mit seiner privatisierten Armee durchzuführen droht.⁴⁵³ Als er Jude im Waffendepot aufsucht, stellt sich heraus, dass sein Freund im Alleingang gehandelt hat und der Aufstand nur eine Illusion ist;⁴⁵⁴ nicht einmal die Dokumente, die er gestohlen hat, sind etwas wert. Trotzdem kann Florian die Katastrophe nicht aufhalten und nimmt das Opfer auch seines zweiten Freundes in Kauf. Die Gewalt hat längst eine Eigendynamik entwickelt, die durch den repressiven Druck von Ferrare, der mit seiner Privatarmee demonstrativ einen Aufstand niederschlagen will, auch wenn dieser nur imaginär ist, sowie ebenso durch Judes fatalistisches Denken⁴⁵⁵ noch beschleunigt wird: „C'est trop tard. Nous avons tué Nathan et maintenant que

453 Ebd., S. 249 (I, III, 1). In Herfried Münkler: *Die neuen Kriege*, 6. Aufl., Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch 2015, S. 33 erläutert der Autor, wie Intensität und Dauer der Gewalt mit ihrer Ökonomisierung und Privatisierung zusammenhängen. Ferrare ist in diesem Sinne eine Art Großmogul und den Warlords nicht unähnlich, die Söldner engagieren und Gewalt bewusst schüren, um ihre Einflusszonen auszudehnen.

454 Py: *Les Vainqueurs* [2005], S. 252 (I, IV, 2): „Cette rébellion est imaginaire.“

455 Ebd., S. 248 (I, IV, 1): „Ce jeune homme [...] a le chromosome du mysticisme“.

le malheur soit sur nous [...] Je ferai tout pour venger Nathan !⁴⁵⁶
 Jude ist in der reziproken Gewalt verhaftet, die Girard als spontane Gewalt bezeichnet, durch die sich die Menschen in einen blutigen Rachekrieg verwickeln, in dem Gegenschlag auf Gegenschlag folgt. Außerdem verbirgt sich hinter Judes Rache, die innerlich mit dem gegensätzlichen Gefühl der Bewunderung für Florian in Konflikt steht, eine mimetische Rivalität mit seinem Freund, ein klassischer *double bind*: „J'étais contre toi à cause de ta beauté.“⁴⁵⁷

Auch Orémus wechselt nach Judes Tod die Seite und plant mit Ferrare ein Attentat auf seinen einstigen Freund Florian. Wieder ist eine mimetische Rivalität die treibende Kraft einer gewaltsamen Rache:

C'est lui qui s'est désigné à la mort. Avec ce sourire, il a appelé sur sa tête toutes les puissances de la mort. Toi, tu crois que tu vas le tuer parce qu'il a liquidé tes compagnons [...]. Tu te trompes, tu le tues parce qu'il est beau, c'est tout.⁴⁵⁸

Florian ist in Ferrares Argumentation, die Orémus' mimetisches Rivalitätsdenken entlarvt, zum Opfer prädestiniert, da er als König sowie durch seine Schönheit doppelt stigmatisiert ist. Um das Königsopfer vorzubereiten, manipuliert Orémus die neue Statue des Königs so, dass sie diesen unter sich begraben wird. Dank Lysias' Aufmerksamkeit wird Florian jedoch rechtzeitig gewarnt. Florian macht Ferrares Plan eines ereignishaften Spektakels, als das er den tragischen Tod des von seiner eigenen Statue erschlagenen Königs inszenieren möchte,⁴⁵⁹ zunichte. Zur Strafe zwingt Florian den Verräter, seinen Platz als König und als Opfer einzunehmen: „Orémus, enlève ta chemise, prends ma place. Tiens, la couronne.“⁴⁶⁰ Orémus' verzweifelter Versuch sich zu retten, indem er plötzlich wieder auf dem Unterschied zwischen sich und seinem Rivalen besteht – „Mon corps est

456 Py: *Les Vainqueurs* [2005], S. 251 f. (I, IV, 2).

457 Ebd., S. 253 (I, IV, 2).

458 Ebd., S. 258 (I, IV, 3).

459 Ebd., S. 261 (I, IV, 3): „Viens, allons chercher une bouteille de vin, nous boirons devant le spectacle. Un grand vin !“

460 Ebd., S. 262 (I, IV, 3).

différent.⁴⁶¹ – ist vergeblich. Das Stilmittel der Symmetrie, das die Handlungen als Akte reziproker Gewalt entlarvt, beherrscht auch dieses Kapitel. Florian übt seinerseits Rache und Orémus wird tödlich von der steinernen Skulptur getroffen.

Ferrare muss sich nun selbst darum kümmern, den allzu selbständig handelnden Florian auszuschalten und die durch die Revolution entfesselte Gewalt der Bevölkerung durch einen kathartischen Königsmord wieder einzudämmen. An Florians Stelle will er den falschen Diktator als Marionette zurück an die Spitze einer Scheinherrschaft holen:

FERRARE : Le peuple élira bientôt l'image du Dictateur.
 LE DICTATEUR : Donc vous me rendez à l'image du pouvoir.
 FERRARE : Et vous me rendez le pouvoir de l'image.⁴⁶²

Nach der Rückkehr des Diktators wird Florian sofort verhaftet und in die Rolle des Sündenbocks gedrängt, den es im Namen des Kollektivs zu opfern gilt:

Le peuple vous en veut. On peut tout faire au peuple, le spolier, l'insulter, le décimer, mais non pas lui mentir. [...] Dans certaines tribus, on tuait régulièrement et religieusement le roi, c'était l'assurance d'un roi initié à la violence du pouvoir.⁴⁶³

Mit dem Königsmord besiegelt der neue König rituell den Gewaltcharakter seiner beginnenden Herrschaft und macht sich auf diese Weise selbst zum potentiellen neuen Königsopfer, das das Kollektiv einst aufgrund eben dieser Gewalt verlangen wird. Während Girard in diesem alten Ritual vor allem eine Sicherung der sozialen Ordnung durch eine vom Kollektiv regulierte Begrenzung der königlichen Macht sieht, geht es Ferrare um die kurzfristige Befriedigung der Gewalt der arkadischen Bevölkerung. Wie Girard geht Ferrare dabei von der grundlegenden Neigung des Menschen zur Gewalt

461 Ebd., S. 262 (I, IV, 3).

462 Ebd., S. 272 (I, IV, 5). Damit Ferrares ökonomischer Deal mit Amerika zustande kommt, muss Arkadien wenigstens den Anschein eines stabilen Landes erwecken: ebd., S. 271 f. (I, IV, 5).

463 Ebd., S. 276 (I, V, 2).

aus, die vor allem dann eskaliert, wenn er sich in einer entdifferenzierten Masse auflöst,⁴⁶⁴ und für die das blutige Opferritual ein Ventil beieithält:

Là-bas on égorge des bêtes par milliers juste pour faire joli et on met sous l'image d'un Jésus larmoyant les cervelles des jeunes veaux encore fumantes, c'est un pays très religieux, j'ai aimé ça, le bénévolat sur les lèvres, et le revolver au côté, c'est un pays qui sait que l'homme n'est pas bon.⁴⁶⁵

Statt des Königs opfert Ferrare jedoch Lysias, seinen stummen und treuen Begleiter. Ferrares perfide Maßnahme zielt darauf ab, Florian, den auch Ferrare um sein Lächeln beneidet, eben jenes Lächeln zu nehmen, indem er ihm die Schuld an Lysias Opfertod auflastet: „Nous vous laisserons la vie sauve, Florian. [...] Nous vous ferons fuir et nous prétendons que vous vous êtes donné la mort, mais que l'enfant le demande.“⁴⁶⁶ Tatsächlich nimmt Lysias das Opfer an, bricht sein Schweigen und stürzt sich aus dem Fenster. Auch diese Szene ist symmetrisch zu derjenigen aufgebaut, in der das Diktatorendouble das Königsopfer durch dessen hyperreale Inszenierung vermeiden konnte. Auch damals musste ein Kind für den Herrscher sterben: Elias, der wie Lysias die Rolle eines stummen Zeugen der Gewalt innehat und aus diesem Grund für Ferrare und seine hyperreale Konsumgesellschaft einen Stein des Anstoßes darstellt: ein Skandalon, das an die ausbeuterischen Strukturen und an die Gewalt erinnert, über die moderne Gesellschaften hinwegsehen, um ihren eigenen Wohlstand nicht in Frage stellen zu müssen. Elias ist ein Waisenkind aus einer kriegserschütterten Stadt, die der Diktator brutal zerstören ließ. Lysias' Brüder wurden umgebracht, seine Schwester wie Kadmos' Schwester Europa geraubt und mit großer Sicherheit zur Prostitution gezwungen. Die Kinder in diesem Stück sind exemplarische Opfer von Ferrares Imperium, das auf systemischer Gewalt und der Ausbeutung armer Länder beruht. Es erscheint daher logisch, dass die Kinder in ihrer Verkörperung der Unschuld

464 Py: *Les Vainqueurs* [2005], S. 271 (I, IV, 4).

465 Ebd., S. 271 (I, IV, 5).

466 Ebd., S. 276 (I, V, 2).

an die Stelle der Könige treten und geopfert werden, so wie im übertragenen Sinne die Gesellschaften ihre Unschuld opfern: „C'est ton innocence. [...] Toi, tu es le maître du monde, toi tu es le roi.“⁴⁶⁷

Die arkadische Opferkrise lässt sich also an drei Faktoren ablesen:

1. an der sich verselbständigenden Kette von Akten spontaner Gewalt und der in Rache umschlagenden mimetischen Rivalität der Freunde mit Florian,
2. am Motiv des Doppelgängers, in dem sich das politische Amt als Simulakrum entlarvt und das auf eine entdifferenzierte Gesellschaft verweist,
3. an den Kindsopfern, die für uns heute Ausdruck besonderer Grausamkeit sind, nicht zuletzt da sie in der Hervorhebung der Unschuld und Arbitrarität die Opferperspektive aufzeigen.

Obwohl Florian mit Lysias zugleich seinen Thron und seine Utopie aufgeben musste, verbleibt das unbesiegbare Lächeln in seinem Gesicht. Die Geschichte bleibt offen und bietet zwei verschiedene Ausgänge an. Auf der dramatischen Ebene handelt es sich bei diesem Ende um eine Tragödie: Der König ist gestürzt und die arkadische Utopie gescheitert. Es triumphiert die hyperreale Gesellschaft, die einem virtuellen Bild der Macht zujubelt. Auf der symbolischen Ebene hingegen ist Florian der Sieger des Stückes. Mit der Metapher seines Siegerlächelns bringt er die zentrale, metatheatral vermittelte Botschaft der Trilogie bzw. überhaupt des Theaters von Olivier Py zum Ausdruck; er ist „le désespéré joyeux“.⁴⁶⁸ In der tiefsten Verzweiflung trotzdem ein Gefühl der Freude zu finden, ist seine Strategie der Bewältigung des *Absolutismus der Wirklichkeit*. Seine Rolle als Schauspieler, die er im Gespräch mit Ferrare einmal deutlich hervorhebt, ermöglicht es ihm, ein externes Modell und somit ein Vorbild für die anderen zu sein, die von ihm lernen können, wie sie sich auch in finsternen Zeiten ein Lächeln bewahren. Der Fehler von

⁴⁶⁷ Ebd., S. 223 (I, II, 2).

⁴⁶⁸ Ebd., S. 278 (I, V, 2). Cf. den Titel des Stückes: *L'Apocalypse joyeuse*.

Jude, Nathan und Orémus (und ebenso von Ferrare) liegt also vor allem darin, dass sie sich in eine Situation der *internen Mediation* mit Florian gebracht haben, aus der sie auf dramatischer Ebene keinen Ausweg gefunden haben. Indem Py auf das theatralische Rollenspiel verweist, zeigt er jedoch eine Alternative zur Verwicklung der Menschen in mimetische und reziproke Gewalt auf: „Je suis un imposteur. J’ai pris l’identité de Florian dans un autre chapitre de notre histoire. Il ne pouvait pas accomplir ce que moi j’accomplis, parce que, moi, je joue, le secret, c’est le théâtre.“⁴⁶⁹

4.4.2 Der Zerfall von Saturnes Reich in *Les Enfants de Saturne*

In *Les Enfants de Saturne* geht es um den nicht mehr aufzuhaltenden Zerfall von Saturnes Reich,⁴⁷⁰ um den Untergang seines Zeitungsimperiums und seiner Familie, der als mythische Zeitenwende, als Ende eines Weltzeitalters auf eine symbolische Ebene gehoben wird: „Nous ne sommes plus maîtres de nous, c’est le poids d’une nation qui meurt, c’est l’héritage d’un monde qui n’a plus d’amour pour son devenir.“⁴⁷¹ Saturnes Palast steht stellvertretend für die gewaltsame Vergangenheit unserer Gesellschaft, die sich gegenwärtig in einer Krise befindet: „C’est le siècle qui est coupable.“⁴⁷² Wie in den von Girard beschriebenen Opferkrisen wird auch in dieser gesellschaftlichen Konfliktsituation der Wunsch nach einem gewaltsamen Opfer laut: „Ouvrez les veines du journal“, empfiehlt M. Loyal seinem Chef Saturne; sein Sohn Ré schlägt ein Königsopfer vor: „Mourez en prince, suicidez-vous.“⁴⁷³ Doch Saturne will sich nicht opfern, sondern hält an der traditionellen Führung seines Unternehmens

469 Py: *Les Vainqueurs* [2005], S. 260 (I, IV, 3).

470 Ders.: *Les Enfants de Saturne* [2007], S. 543 (scène 1): „un monde qui meurt“ und „votre royaume brûle“.

471 Ebd., S. 559 (scène 3). Das Bewusstsein vom verlorenen Paradies, das in *Les Vainqueurs* mit dem (U-)Topos Arkadien heraufbeschworen wurde, kehrt hier mit dem traditionell mit dem Arkadien-Mythos verbundenen Mythos vom *Goldenen Zeitalter* wieder. Cf. *Forêts* von Mouawad (3.2.3).

472 Ebd., S. 551 (scène 1).

473 Ebd., S. 543 (scène 1).

fest, obwohl er sieht, dass ihm nach und nach der Boden unter den Füßen entzogen wird und nicht nur seine Zeitung, sondern auch die privaten Beziehungen seiner Familie auf eine schwere Krise zu steuern. Saturne agiert wie sein mythologisches Vorbild Kronos, der seine Kinder auffrisst, damit sie ihn nicht entmachten können – wie im Mythos ein vergebliches Unterfangen:

Les journaux gratuits et la quinzaine commerciale m'obligent à tuer mon enfant. [...] Qui aurait cru que nous mourrions de surinformation [...] ? Non, jamais je n'aurais pensé que les nouvelles puissent être une marchandise [...].⁴⁷⁴

Py wählt den in unserer Gegenwart so wichtigen Bereich der Medien, um den Untergang der alten Welt darzustellen. Digitalisierung, Daten- und virtuelle Bilderflut sind hochaktuelle Themen, die unsere hyperreale Gesellschaft charakterisieren. „L'information virtuelle nous achève“,⁴⁷⁵ beklagt Saturne und beschreibt den Unterschied zwischen seinen alten Idealen und den Simulakren der Gegenwart:

Je meurs et je suis chassé de mon rêve. L'Histoire, dont j'étais le veilleur, l'économie l'a modélisée, la tragédie, les puissants en ont fait un événement télévisuel, et le peuple votera pour un antidépresseur plutôt que pour un instant de conscience.⁴⁷⁶

Wirtschaft und Geld haben die Suche nach einer geschichtlichen Wahrheit ersetzt, das Fernsehereignis die Tragödie, das Antidepressivum das Gewissen. Jedes System, das auf Gewalt beruht, so die Theorie Girards, trägt den Keim seiner Vernichtung in sich, und so baut auch Saturnes Reich, das zwar in der Mythologie als *Goldenes Zeitalter* gilt und durch Differenzen und Hierarchien für eine gewisse Stabilität sorgte, auf Gewalt auf: So wie Kronos die Titanen gewaltsam aus dem Weg räumte, um seine Macht zu konsolidieren, beruht auch die Macht der modernen westlichen Welt teilweise auf kolonialer Ausbeutung und Gewalt. Nach der Eskalation der Gewalt

474 Ebd., S. 544 (scène 1).

475 Ebd., S. 543 (scène 1).

476 Ebd., S. 545 (scène 1).

im 20. Jahrhundert ist Saturne endgültig zum Gott einer vergangenen Zeit geworden,⁴⁷⁷ der keine Antwort mehr auf die unübersichtlichen neuen Verhältnisse geben kann: „Tu ne réponds rien !“, wirft Paul seinem verstummten Vater Saturne vor, als er auf dem Ascheberg des abgebrannten väterlichen Palastes einige alte Bücher findet, in denen die Sätze verheißungsvoll beginnen, doch aufgrund der Brandspuren alle unvollendet sind. Saturnes Verlust der Sprache ist eine Metapher für die Ohnmacht der alten Ordnung, die der Herrschaft des Schweigens – in Pys Drama personifiziert in einer Figur namens Silence – den Weg bereitet hat. Silence verkörpert das Schweigen der Apokalypse, denn er bringt Tod und Gewalt mit sich: „J’aimais leur violence, j’aimais leur bestialité“.⁴⁷⁸

Die alte Welt hat jene entdifferenzierte Gesellschaft, die Saturne beklagt, mit hervorgebracht (cf. 4.3.3). In ihr werden Tabus, die einst für Ordnung gesorgt haben, gebrochen und stiften Verwirrung und Orientierungslosigkeit: Simon begehrt den eigenen Sohn, Ans tötet ihr eigenes Kind: „C’est le silence de dieu qui incendie notre chateau ! J’ai tué l’enfant et l’enfant m’a tuée. [...] nous sacrifions, nous adorons, nous implorons, mais il n’y a pas de réponse.“⁴⁷⁹ Das Bild des zerstörten Palastes, dessen Ruinen aus einem Aschehaufen hervorragen, zeigt das Ende des alten Reiches, das sich momentan in einer Opferkrise befindet, in der die Gewalt der Menschen nicht mehr metaphysisch veräußert und daher auch nicht mehr kanalisiert werden kann. Der Brand ist das Werk von Silence, der Inkarnation der menschlichen Gewalt. Paul sucht auf diesem Aschehaufen in seinem Wahn orientierungslos nach dem Schlüssel, den er als „la clef du royaume“⁴⁸⁰ bezeichnet. Er trägt ihn, ohne es zu ahnen, an seinem Hals, wo er ihn nicht sehen kann, da sein Blick nach außen drängt. Der Eintritt in ein neues Reich liegt, so lässt sich dieses Bild deuten, in der Verantwortung des Menschen selbst. Im

477 Py: *Les Enfants de Saturne* [2007], S. 609 (scène 12): „Alors, pourquoi il ne dit rien ?“ – „N’est-il pas bon ce dieu qui nous laisse libres ?“

478 Ebd., S. 609 (scène 12). Silence bezieht sich hier auf die Faschisten, also auf die Gewalt im 20. Jahrhundert.

479 Ebd., S. 599 (scène 10).

480 Ebd., S. 606 (scène 12).

Verlauf der Handlung deutet sich an, dass der Mensch das Potential zur Veränderung der gewaltsamen Verhältnisse und zur Einrichtung eines neuen Zeitalters hat. Dies zu erkennen, ist die erste große Aufgabe unserer gegenwärtigen Gesellschaft, zu der Pys Theaterstück einen kleinen Beitrag leisten will.

Die Rolle, die Ré in Pys Drama einnimmt, ist ambivalent. Denn der uneheliche Sohn Saturnes, der sich nach der Liebe des Vaters sehnt und von diesem immer wieder abgewiesen wird, löst die Katastrophe, in die Saturnes Familie gleitet, bewusst aus (cf. 4.3.3). Wie beschrieben wird er dabei einerseits von einem mimetischen Gefühl der Rache an seinen Geschwistern geleitet, die vom Vater bevorzugt werden, während er andererseits im Grunde nur das Ende einer ohnehin dem Untergang geweihten Dynastie beschleunigt. Dabei verfolgt er auch das Ziel, an der Stelle des alten, instabilen Reiches ein neues Reich zu begründen, in dem Liebe die Gewalt ersetzt.⁴⁸¹ So spekuliert er darauf, dass der Mensch im gewaltsamen Chaos den entdifferenzierten Zustand der mythischen Ursprünglichkeit erfährt, aus dem etwas Neues erwachsen kann: „Tu seras dans la lumière de l’origine [...], tu reconnaîtras la jouissance qui était avant le monde.“⁴⁸² Das neue Reich, das Ré sich ersinnt, entspricht Girards (neutestamentarischer) Alternative zur Gewalt, die darin bestehe, den Anderen zu lieben: „Et quand tu auras vu cela, tu prophétiseras à l’humanité une autre origine. L’amour du fils pour le père, du père pour le fils.“⁴⁸³ Doch zuvor, so meint Ré, muss Saturne stellvertretend für das alte Reich ganz tief ins Leiden eintauchen. Die gesellschaftliche Opferkrise fällt in Rés mythischem Denken mit dem persönlichen Weg der Initiation zusammen. So spielt er im Gespräch mit seinem Vater auf Abrahams Opfergeste an sowie auf die Tabubrüche der Saturnalienfeste, mit denen Py sein Drama auch in einem karnevalesken Kontext verortet, wovon in Bezug auf Ans’ Verkleidung als Narren-Braut noch die Rede sein wird (cf. 4.5.3):

481 Ebd., S. 610 (scène 12).

482 Ebd., S. 550 (scène 1).

483 Ebd., S. 551 (scène 1).

Toi, toi qui croyais à la raison, à la politique, au progrès, à l'histoire, à la loi, je vais te faire connaître la rumeur originelle, le couteau d'Abraham suspendu dans la créance de dieu, l'azur impénétrable, **l'honneur de n'être rien**, le chien qui lèche le sang dans l'arrière-salle du sacrifice, la fornication des aveugles dans les saturnales.⁴⁸⁴

Doch im Unterschied zu den Gewaltfantasien seiner Halbschwester Ans, die ihr Erbe den Terroristen vermachen will und wie die junge Generation in Mouawads *Ciels* ein Attentat auf die Kulturgüter des Westens ersinnt,⁴⁸⁵ sieht Ré den Ausbruch der Krise nicht nur destruktiv, sondern als einen initiatorischen Übergang in eine bessere Gesellschaft, der sich im Sinne der mythischen Gründungsgewalt vollzieht. Ré selbst schlüpft dafür in die Rolle des Sündenbocks, der sich des Untergangs von Saturnes Reich schuldig macht, gewissermaßen als Strafe auch blutige Opfer vollbringen muss – er verliert beide Hände, die eine gerät in die Druckmaschine, die andere hackt er sich freiwillig ab – und letztendlich als Erlöser erscheint, indem er der alten Generation seines Vaters die Augen öffnet und der neuen Generation den Weg freimacht für eine eigene Zeitungsausgabe im neuen, poetischen Stil. Ré ist in diesem Sinne den Trickster-Figuren der Mythologie vergleichbar, die als Einzelne die gewaltsame Handlung verüben, der sich eigentlich ein Kollektiv schuldig gemacht hat. Als Ré Silence, die Inkarnation der äußersten Steigerung des Bösen, dessen Saturnes altes Reich fähig war, auf dem Ruinenfeld des niedergerbrannten Palastes auf seine Schulter hebt und sich in dieser lebendigen Metapher das Joch der gewaltsamen Vergangenheit auflädt, verdeutlicht er durch diese symbolische Geste seine Funktion als Sündenbock. Gleichzeitig ruft dieses eindringliche Bild die Assoziation an die mythologische Figur des Aeneas hervor, der mit dem greisen Vater auf den Schultern und dem kleinen Sohn an der Hand

484 Py: *Les Enfants de Saturne* [2007], S. 551 (scène 1). Hervorhebung von mir.

485 Ebd., S. 563 (scène 3): „J’hériterai d’un tiers d’empire, [...] j’en ferai don à des terroristes. [...] j’aurais commandité un bel attentat sur le Louvre, j’aurais mis fin à la culture européenne“. In Mouawads Drama wird ein ebensolcher terroristischer Anschlag auf mehrere berühmte Museen der westlichen Kultur verübt, die von den Tätern für die Gewalt, die im 20. Jahrhundert zur Katastrophe geführt hat, (mit)verantwortlich gemacht werden (cf. 3.4.1).

aus dem brennenden Troja flieht, um an einem anderen Ort ein neues Reich, Rom, zu begründen.⁴⁸⁶

Die mystische Initiation, die Ré in seiner Argumentation hervorhebt („l'honneur de n'être rien“) die Teil eines Übergangsrituals ist und durch die sich Rés Ansicht nach schließlich auch der Wandel der Gesellschaft vollziehen kann, führt zu einer neuen Empfänglichkeit für die mythische Ursprünglichkeit. Voraussetzung dafür ist jedoch, dass der Einzelne zunächst seine Identität abstreift, sich erniedrigt und leidet, ehe er seinen Platz in einer neuen Gesellschaft findet. Erst als der erstummte Saturne ebenso stark leidet wie sein dem Wahnsinn verfallener Sohn Paul, ist der alte Vater zu einer Gefühlsregung fähig und weint: „Je crois qu'il a trouvé l'amour [...] ! Il n'a plus de visage [...]. Il n'a plus de voix [...]. Il n'a plus rien, et toi, généreux vieillard, tu lui rends le cosmos.“⁴⁸⁷ Paul beginnt nun in den Ruinen zu tanzen und zu beten, also zu einer symbolischen Form neuen Zugang zu finden. Die Initiation besteht nach Rés Vorstellung darin, sich des ebenso ursprünglichen Gefühls des Miteinanders wieder bewusst zu werden, des im Symbolischen erfahrbaren Einheitsgefühls, das der Gewalt entgegenwirken kann: „La souffrance est un moyen de connaître l'autre.“⁴⁸⁸

Was Ré angestoßen hat, gelingt aber erst eine weitere Generation später. Nour, der junge Mann aus dem Orient, und Virgile, der Erbe des Okzidents, übernehmen aktiv die Rolle als mythische Hoffnungsträger einer neuen Zeit. Ihnen ist bewusst, dass es sich um keine einfache Aufgabe handelt, die Gesellschaft in dem Schwellenzustand, in dem sie sich befindet, in eine neue Richtung zu lenken: „Il nous faut apprendre à vivre dans un monde qui meurt, le monde ne peut être sauvé, mais on peut sauver la parole, et la parole se chargera des mondes...“⁴⁸⁹ Ganz im Sinne der symbolischen und performativen Bedeutung, die für Olivier Py das gesprochene (Theater-)Wort hat, entwerfen die beiden jungen Männer eine neue Zei-

486 Vergil: *Aeneis*, 2. Buch, insb. v. 707 f.: „ergo age, care pater, cervici imponere nostrae; / ipse subibo umeris nec me labor iste gravabit“.

487 Py: *Les Enfants de Saturne* [2007], S. 611 (scène 12).

488 Ebd., S. 618 (scène 14).

489 Ebd., S. 612 f. (scène 13).

tung, in der die ungehörten Stimmen der Unterdrückten zur Sprache kommen.⁴⁹⁰ Nour und Virgile stehen für die Versöhnung von Orient und Okzident und für die Überwindung jahrhundertealter Gewaltstrukturen. Die Zeitungsausgabe bildet zusammen mit der offiziellen Beerdigungsfeier von Nours Vater einen performativen Akt, der die gleiche Funktion wie die Seebestattungszeremonie von Wilfrids Vater in *Littoral* zukommt, bei der die Erinnerung an all die vergessenen Toten, deren Namen Joséphine gesammelt hat, ebenfalls Teil des Totenrituals war. In beiden Dramen wird die Erinnerung an erfahrene Gewalt mit einer Bekräftigung der Gemeinschaft verbunden, um dem Einzelnen die Schönheit des Miteinanders aufzuzeigen: „Nous leur donnerons la parole. Ce sera ça la sépulture de mon père. Tu hériteras de l’empire de ton grand-père. Et dans ce journal nous donnerons la parole à ceux qui ne l’ont pas.“⁴⁹¹ Auf diese Weise verkehren sie die bisher üblichen globalen Hierarchien und reaktualisieren das mythische Saturnalienfest: „Un bref royaume et la flûte de Pan dans la nuit des saturnales.“⁴⁹² Das neue Reich, das mit ihnen seinen Anfang nehmen soll, will auch auf die Gefahr hin, in seiner Instabilität ganz von der Verantwortung der einzelnen Menschen abzuhängen, unbedingt ohne Gewaltstrukturen auskommen. Es ist ganz auf der symbolischen Kraft der Sprache aufgebaut, die im Theater ihre volle Wirkung entfalten kann: „Il ne reste plus que ce bel effroi de la parole poétique, aujourd’hui il n’y a pas d’autre manière de vivre que de vivre poétiquement.“⁴⁹³ Das Schlussbild des Theaterstücks – Nour und Virgile treiben auf dem Rücken eines Wales im Mittelmeer – zeigt die Apotheose der beiden Vertreter einer neuen Ära in mythischer Entrückung. Die Figuren sind am Ende der Geschichte wieder ganz in das Reich der Symbole eingegangen: „La figure du monde passe et notre passage est unique au pays des symboles.“⁴⁹⁴ Nun ist das Publikum gefragt, diese Symbole für seine Lebenswelt zu deuten. Werden Nour und Virgile, die

490 Py: *Les Enfants de Saturne* [2007], S. 602 (scène 11).

491 Ebd., S. 591 (scène 8).

492 Ebd., S. 591 (scène 8).

493 Ebd., S. 605 (scène 11).

494 Ebd., S. 618 (scène 14).

Botschafter der Immanenz und der Offenheit, in der hyperrealen Wirklichkeit ihrer Zeitgenossen erhört? Verstehen die Leser die lyrische, symbolische Sprache der Zeitung? Erkennen sie, die tagtäglich mit suggestiven Bildern überflutet werden, die Botschaft, die sich hinter den Gesichtern der sprachlosen Menschen verbirgt, die Nour und Virgile auf die Titelseite gebracht haben?⁴⁹⁵ Als Ré einen Kellner nach seiner Meinung zu der neuen Zeitungsausgabe fragt, stellt sich heraus, dass dieser die zentralen Botschaften nicht verstanden hat:

RE : Vous avez lu le journal ?
 LE SERVEUR : Oui, comme tous les matins.
 RE : Qu'en pensez-vous ?
 LE SERVEUR : Les journalistes disent n'importe quoi.
 RE : Non, je parle des poèmes.
 LE SERVEUR : Je lis les gros titres pour m'informer..
 RE : Et les images ?
 LE SERVEUR : Toujours des Africains, des Africains en Afrique, il y a toujours des problèmes avec les Africains.
 RE : Ce sont les geôles du quai d'Orsay, les camps de réfugiés, Gibraltar, les ateliers clandestins... Ce n'est pas l'Afrique, c'est notre rue.⁴⁹⁶

Die große Aufgabe, die sich Nour und Virgile gestellt haben, besteht darin, die Menschen aus ihren starren Denkmustern zu befreien, damit sie der Wirklichkeit ins Auge sehen lernen, die durch die Flut der virtuellen Bilder und das Heilsversprechen der Ökonomie verdrängt zu werden droht. Monsieur Loyal hegt aus diesem Grund Zweifel am Erfolg von Nours und Virgiles Projekt, für das sich die Menschen wieder auf die in Vergessenheit geratene symbolische Sprache der Poesie einlassen müssten:

Le plus probable c'est qu'ils s'installeront devant leur café crème et qu'ils liront le journal du jour, et que rien ne sera changé. [...]

⁴⁹⁵ Ebd., S. 601 (scène 11): „Cette couverture est vraiment belle, ces clandestins sont très photogéniques“. Das zweifelhafte Lob von M. Loyal, dem langjährigen Redaktionsmitglied, das natürlich die Verkaufszahlen im Sinn hat, bezieht sich zunächst nur auf Äußerlichkeiten.

⁴⁹⁶ Ebd., S. 613 (scène 13).

Mais je crains que ce grand poème ... Il y a une beauté en soi, il y a une loi en moi, il y a une planète féconde, l'amour est avec le mal comme la fleur et le fruit... ' soit lu par nos contemporains comme ‚Mademoiselle Machin-truc, reine de beauté au teint de pêche et à la cuisse virtuose, portait une minijupe couleur canari...‘ comme si de rien n'était et le poète passe dans une ville sans âme et personne ne lui ouvre la porte et son corps ensablanté est comme habillé d'un costume muraille.⁴⁹⁷

Doch die mythische Kraft, die von Nour und Virgile ausgeht, die beide in ihrem Namen das Versprechen eines neuen *Goldenen Zeitalters* tragen,⁴⁹⁸ vermag es, M. Loyal zu ihrem Fürsprecher zu machen:

Je crois malgré moi qu'un enfant verra cette dernière danse et qu'il ira dans les poubelles de la ville nouvelle se faire une couronne de fleurs avec des ordures. Un enfant, puis un autre, puis une armée d'enfants. Et ils sauveront le monde. Enfin, ils le croiront. S'ils ne le savent pas, ils inventeront au moins une musique nouvelle.⁴⁹⁹

Das (göttliche) Kind, das sich über seine beschwerlichen Anfänge hinaus erhebt und Bärenkräfte entfaltet, ist eine mythische Figur, von der schon im Zusammenhang mit dem Löwenmärchen in *Le Visage d'Orphée* die Rede war und die hier überdies eine Verbindung zu Vergils vierter Ekloge herstellt, in der die Wiederkehr des *Goldenen Zeitalters* verkündet wird. Vergils Werk hat in seiner Verehrung des (künftigen) Augustus sicherlich panegyrischen Charakter,⁵⁰⁰ doch ist seine Sammlung von zehn Eklogen, die er in der Tradition Theokrits verfasst hat,⁵⁰¹ auch als eine „Konfrontierung der gegenwärtigen Geschichte mit einer poetisch verklärten Hirtenwelt“⁵⁰² zu ver-

497 Py: *Les Enfants de Saturne* [2007], S. 604 (scène 11).

498 *Nour* bedeutet ‚Licht‘, Virgile ist der Name des lateinischen Dichters der *Aeneis* und der *Bucolica*, in denen die Wiederkehr des *Goldenen Zeitalters* verkündet wird.

499 Py: *Les Enfants de Saturne* [2007], S. 604 (scène 11).

500 Bernhard Kytzler: „Nachwort“, in: Vergil: *Bucolica – Georgica – Aeneis*, hrsg. u. übers. v. Rudolf Alexander Schröder, München: Winkler 1976, S. 485–510, S. 489 f. Der Verlust des väterlichen Landgutes und seine Wiedergutmachung durch Octavian, den künftigen Kaiser Augustus, sind Momente in der Biographie des Dichters, die er auch in seinem Werk verarbeitet.

501 Ebd., S. 490 f.

502 Ebd., S. 490.

stehen und somit von dem Mythen-*bricolage*, das Olivier Py in seinen mythologisch-zeitgenössischen Dramen unternimmt, gar nicht so weit entfernt. Die metapoetische Botschaft, die Py durch die Geschichte seiner Figuren Nour und Virgile vermittelt, besteht gerade darin, vor dem realen Hintergrund der Gewalt Poesie zu schreiben.

Vergils vierte Ekloge verheißt vor dem philosophischen Hintergrund eines Kreislaufs der mythischen Weltzeitalter in naher Zukunft eine neue Ordnung und ein neues Geschlecht, nämlich die Wiederkehr der Herrschaft des Gottes Saturn: „[...] redeunt Saturnia regna, / iam nova progenies caelo demittitur alto.“⁵⁰³ Die Wiederkehr der *Goldenen Zeit* verbindet Vergil mit der Verheißung der Geburt eines göttlichen Kindes, das unter dem Konsulat des Pollio, dem die Ekloge gewidmet ist, zur Welt kommen soll:

Tu modo nascenti puero, quo ferrea primum
desinet ac toto surget gens aurea mundo,
casta fave Lucina [...].⁵⁰⁴

Ob mit dem Kind Octavian, der künftige Kaiser Augustus, gemeint ist oder aber der Sohn des Konsuls Pollio, ist in der Forschung umstritten. Seit Konstantin wurde diese Weissagung zudem christlich interpretiert als Verkündigung der Geburt Christi.⁵⁰⁵ In jedem Fall läutet das mythische Kind eine neue Zeit ein, in der die Gewalt überwunden wird:

[...] et incipient magni procedere menses ;
te duce, si qua manent, sceleris vestigia nostri
inrita perpetua solvent formidine terras.⁵⁰⁶

503 Vergil: *Bucolica – Georgica*, hrsg. v. Remigio Sabbadini/Luigi Castiglioni, 2. Aufl. (Corpus scriptorum Latinorum Paravianum), Turin: Paravia 1970, S. 18 (Ecloga IV, v. 5).

504 Ebd., S. 18 (Ecloga IV, v. 8-10).

505 Ders.: *Bucolica – Georgica – Aeneis*, aus dem Deutschen übers. v. Rudolf Alexander Schröder, München: Winkler 1976, S. 390 (aus den Anmerkungen zur vierten Ekloge). Ein christlicher Bezug klingt auch in Pys Drama an, das der Autor in der Osternacht geschrieben hat, wie er in einer Notiz am Ende des Textes vermerkt.

506 Ders.: *Bucolica – Georgica*, S. 18 (Ecloga IV, v. 12-14).

Auch Vergil hat seine Ekloge zu einer Zeit geschrieben, die starke Anzeichen einer Opferkrise aufwies.⁵⁰⁷ Das neue *Goldene Zeitalter*, das die gewaltsamen Konflikte der entdifferenzierten, hyperrealen Gesellschaft der *Enfants de Saturne* überwinden soll, ist ähnlich wie die Hirtengedichte Vergils⁵⁰⁸ eine Utopie des harmonischen Miteinanders, die jedoch wie Florians arkadischer Traum in den *Vainqueurs* eher eine symbolische Haltung ausdrücken als realpolitisch zu konkretisieren sind: „Pensons [...] au jour qui vient et qui est notre royaume [...]. Vivons dans l'inachevé comme dans un palais“.⁵⁰⁹ Wichtig ist hierbei auch, dass alle Menschen an dem neuen *Goldenen Zeitalter* mitwirken müssen, so dass – mit Loyals Worten – aus einem einzelnen Kind eine ‚Armee von Kindern‘ wird. Saturne spricht – noch durch den Mund von Ré – diese Verheißung des *Goldenen Zeitalters* aus, die Py an die Stelle der Vergil'schen Weissagung setzt:

Le temps nouveau est advenu. Nour et Virgile, comme deux enfants rois, voguent vers une Méditerranée pacifiée, il y a le soleil des commencements, il y a la béatitude de la tâche accomplie, ils sont sur le dos d'une baleine blanche, ils y célèbrent une messe de Pâques avec des gâteaux et du café froid. Malheur à l'homme qui ne croit plus ! Ce sont mes enfants, mes chers enfants.⁵¹⁰

Als Saturne am Ende der 13. Szene alleine auf der Bühne bleibt, ist er nicht mehr stumm, sondern verkündet mit seiner Stimme, mit

507 Kytzler: „Nachwort“, S. 486 f.: „Vergils Lebenszeit fiel in die dunkelste Epoche der römischen Geschichte [...] eine Zeit, deren Greuel wohl nur mit den Verwüstungen des Dreißigjährigen Krieges oder den Düsternissen unseres Jahrhunderts verglichen werden kann. Nicht weniger als zwölf Bürgerkriege erschütterten Italien und seine Bewohner, forderten Generation um Generation Menschenopfer in kaum erträglichem Ausmaß.“

508 Ebd., S. 491 f.: „Die Erwartung glücklicherer Zeiten beseelt die *Bucolica*. Ihren stärksten Ausdruck hat diese Hoffnung in der berühmten vierten Ekloge gefunden: sie feiert die Geburt eines wunderbaren heilbringenden Knaben, sie malt ein Bild des friederfüllten *Goldenen Zeitalters*, wo die Herden nicht mehr vor den Löwen fliehen, wo die Schlange dahinstirbt, giftige Kräuter vergehen, Pflanzen und Tiere freiwillig den Überfluß ihrer Gaben spenden. So spiegeln diese Gedichte die Grundgedanken [...] ihres Schöpfers wider: [...] seine Leidenserfahrung im Verlust der Heimat, im Flüchtigkeitsein, seine Hoffnung auf einen Heilbringer für die Wirrnis der Welt“.

509 Py: *Les Enfants de Saturne* [2007], S. 617 (scène 14).

510 Ebd., S. 614 (scène 13).

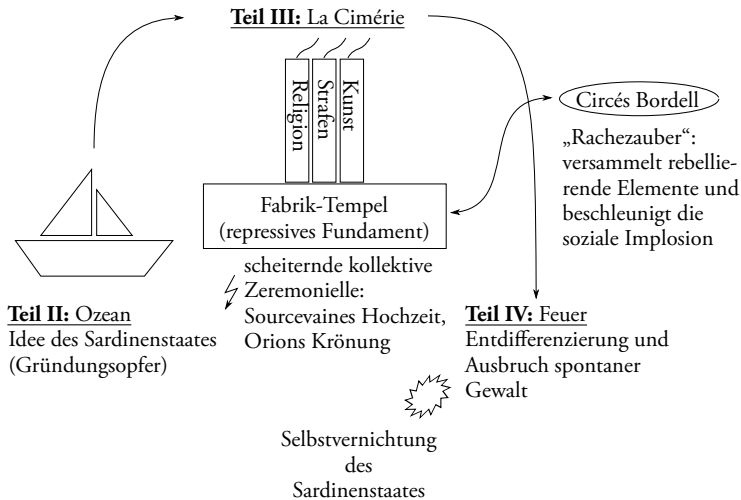
der Stimme des Gottes Saturn, dem Kollektiv der Zuschauer den Beginn des neuen Zeitalters: „O peuple à la parole incertaine, du fond de mes ténèbres en vérité, je te le dis, il y a l'amour, il y a l'amour, l'amour, le très pur amour.“⁵¹¹

4.4.3 Kirkes Schweinemob: Entdifferenzierung und Gewalt im Sardinienstaat von *L'Apocalypse joyeuse*

Zentrales Element der Handlung in *L'Apocalypse joyeuse*, und als solches in den mittleren Teilen II-IV verortet, ist das utopische Projekt einer Staatsgründung auf der fiktiven Insel La Cimérie. Hier treffen die Wege der Protagonisten, die sich zu Beginn der Handlung getrennt haben, wieder zusammen. In einem Kreislauf der Gewalt, der nach dem Modell von Girard von der Gründungsgewalt und der repressiven Einrichtung einer neuen Ordnung mit sakralen Zügen bis hin zum Ausbruch der spontanen Gewalt eines entfesselten Kollektivs reicht, entladen sich die in diesem ausbeuterischen und auf Simulakren gründenden Sardinienstaat nur schlecht unterdrückten Triebe der Arbeiter, die von Circé in einen Mob von Schweinen verwandelt werden und den Staat zum Zerfall bringen.

Parallel zu diesem mit dem Kirke-Mythos verbundenen Gewaltkreislauf schaltet Py im dritten Teil auf suggestive Weise die nicht minder gewaltsamen Szenen im Rebellenlager dazwischen, in das Espérance in den Wirren des Krieges geraten ist. Auch dort entsteht aus einer anderen Ausgangssituation, nämlich der brutalen Kriegsgewalt, in der eigentlich verbrüderete Parteien gegeneinander kämpfen, von Seiten der siegreichen Rebellen eine neue repressive Ordnung, die jedoch den Keim der mimetischen Gewalt in sich trägt und bereits in der Planung in sich zusammenbricht. Diese Parallelhandlung nimmt in konzentrierter Form den Aufbau und Zusammenbruch des Sardinienstaates vorweg, der zwar nach außen hin die moderneren Züge einer auf Wohlstand gründenden Gesellschaft aufweist,

⁵¹¹ Ebd., S. 616 (scène 13).

Abbildung 4.8: Aufbau und Zerfall des Sardinienstaates in *Les Vainqueurs*

doch im Inneren auf vergleichbaren repressiven Mechanismen beruht, die keinen dauerhaften Zusammenhalt garantieren können.

Wie in Abb. 4.8 ersichtlich, gliedert sich die Handlung, in der es um den Aufbau und Zerfall des Sardinienstaates geht, in drei Abschnitte. Im ersten Abschnitt (Teil II des Theaterstücks) wird das ökonomische Staatsgründungsprojekt von Sourcevaine, der die Verwirklichung eines utopischen Idealstaates im Sinne hat, vorgestellt und zugleich die dieser scheinbaren Utopie inhärenten repressiven (Ausschluss-)Mechanismen entlarvt. Im zweiten Abschnitt (Teil III) hat Sourcevaine seinen Sardinienstaat rund um die Fabrik, mit der die sakrale Institution des Heiligtums ersetzt wird, aufgebaut und mit verschiedenen gesetzlichen, gerichtlichen und sozialen Institutionen zu stabilisieren versucht. Die Auflösungserscheinungen führen im dritten Abschnitt (Teil IV) zum Ausbruch spontaner Gewalt.

Sourcevaine entwickelt das Projekt, seine Sardinienfabrikation mit einer Staatsgründung zu verbinden, als sich die Figuren mitten auf dem Ozean befinden und auf einem Schiff mit dem vielversprechenden Namen *Regina Pacis* in Richtung eines unbekanntem,

fernen Landes, La Cimérie, zusteuern. Die Besatzung des Schiffes ist bereits ein repräsentativer Vorgriff auf die künftige Machtverteilung im Sardinienstaat: Auf der einen Seite stehen mit dem Kapitän, dem Fabrikanten Sourcevaine und dem Reeder Horn die mächtigen Vertreter des ökonomisch starken und kulturell stolzen Westens, auf der anderen Seite die 13 Pilger, die Teil der armen Weltbevölkerung sind, der sie entfliehen möchten, ohne sich dabei jedoch große Illusionen zu machen. Sie sind keine illegalen Flüchtlinge, als die Sourcevaine sie bezeichnet, sondern folgen in der Art eines Kreuzweges der hoffnungslosen Route ihrer Söhne, die sie in die reichere Welt fortgeschickt und auf dem Weg dorthin verloren haben. Dazwischen steht der einzelne Mensch Acamas, der allegorische Protagonist dieser Handlung, dessen Nächstenliebe einer Realitätsprüfung ausgesetzt wird. Er verteidigt die Pilger gegen die Angriffe der anderen auf dem Schiff, um ihnen, den Verlierern der Globalisierung, eine Stimme zu geben: „Je parlerai pour eux.“⁵¹²

Doch mit seiner naiven Barmherzigkeit fällt er auf Horns Spiel herein, der den drohenden Untergang des Schiffes nur inszeniert hat, und verschenkt sinnlos seinen Jahreslohn und beinahe auch sein Leben, ohne die strukturelle Ungerechtigkeit der globalen Machtverhältnisse aufzudecken. Einer der Pilger erklärt ihm, welche gewaltsamen Auswirkungen die Macht des Geldes auch auf die armen Länder der Erde hat und welche unmenschlichen Kreisläufe die Profitgier erzeugt: Wie ihre Söhne und wie Scharen von Menschen vor ihnen sind auch die 13 Pilger im Hafen von Tanger für teures Geld an Bord eines Schiffes gegangen, das sie in eine bessere Welt bringen soll, doch in Wahrheit genau dort wieder ausgesetzt wird, wo sie zugestiegen sind. „Ils font commerce de tout.“⁵¹³ empört sich Acamas, und der Pilger führt seine von Py ins Metaphorische gehobene Argumentation weiter fort: „Principalement de désespoir ! Le port de Tanger est une mine d’or de destins brisés.“⁵¹⁴ Die 13 Pilger auf dem Schiff symbolisieren demnach „la mauvaise consci-

512 Py: *L'Apocalypse joyeuse* [2000], S. 277 (II, 2).

513 Ebd., S. 287 (II, 5).

514 Ebd., S. 287 (II, 5).

ence de notre temps“,⁵¹⁵ die lebendige Erinnerung an die Mitschuld an der Gewalt in den ehemaligen kolonisierten Ländern und an die Fortexistenz ausbeuterischer Strukturen, der Py hier mit dem Opfer-Mythem Nachdruck verleiht. Denn angeblich droht das Schiff unterzugehen unter der Last, die es trägt. Auch wenn die riesige Menge an Sardinenkonserven sicher mehr auf die Waage bringt als die abgemagerten Körper der Pilger, sind die anderen sich mit Ausnahme von Acamas einig, dass die Pilger gefühlsmäßig die größte Last darstellen: die Last des Gewissens, die sie nun loswerden wollen. Sie sind die Außenseiter des ökonomisch starken Mini-Kollektivs auf dem Schiff und damit prädestiniert als Sündenböcke. Horn schürt noch die Angst vor der (zolltechnischen) Benachteiligung, die die übrige Besatzung sonst ihretwegen erfahren könnte.⁵¹⁶ Die Gruppe distanziert sich von den armen Pilgern und plant in einem Akt der Gründungsgewalt, der ihrem neuen Sardinienstaat zugutekommen soll, ihre Opferung an die Sturmgewalt der See. Die Menschenleben der Pilger sind nichts wert im Unterschied zu der wertvollen Fracht der Sardinien, die geradezu den Status des Heiligen erhalten und der neuzugründenden Gemeinschaft ein sakrales Fundament verleihen: „Les boîtes sont sacrées, elles sont l’Arche d’Alliance d’une cité nouvelle“.⁵¹⁷ Für die Sardinienstaatsgründer unserer heutigen Zeit ist ein ökonomisches Produkt, und in weiterem Sinne der Fortschritt der modernen Technik, mit der dieses Produkt im Überfluss produziert und reproduziert werden kann, das neue Ideal, das wie eine Gottheit verehrt wird und den heiligen Bund der neuen Gesellschaft besiegelt: „Nous avons un idéal [...] ! La cargaison. Il y a dans ce bateau toutes les machines extravagantes et luxueuses qui nous permettront de construire notre fabrique de boîtes de sardines en Cimérie.“⁵¹⁸ Für die Ölsardine soll ein neuer Tempel gebaut werden, dessen Pfeiler die Arbeit und die Verpackung sind:⁵¹⁹ im Sinne von Baudrillard die zentralen Strukturelemente unserer heutigen Welt, in der der

515 Py: *L’Apocalypse joyeuse* [2000], S. 277 (II, 2).

516 Ebd., S. 277 (II, 2).

517 Ebd., S. 279 (II, 2).

518 Ebd., S. 277 (II, 2).

519 Ebd., S. 277 (II, 2).

profane Raum der Arbeit sämtliche Bereiche unseres Lebens verein-
nahmt hat⁵²⁰ und in der die Verpackung im changierenden Spiel der
Zeichen (der Werbung, der Reklame, der Mode) den Triumph des
Signifikanten über das Signifikat darstellt.⁵²¹

Mit dem Tempelbau verbunden ist ein Heilsversprechen – „le
travail et la boîte de conserve sortiront la Cimérie de ses brumes
mortifères“⁵²² –, das utopische Züge hat, da es mit der Ökonomi-
sierung nicht automatisch und nicht sofort allen Gliedern der Ge-
sellschaft gut geht. Vielmehr zeigt sich bereits in der Opferszene auf
dem Schiff, dass auch die ökonomische Sardinengesellschaft auf ge-
waltsame Ausschlussmechanismen zurückgreift. Der heilige Schein,
mit dem Sourcevaine dies verschleiern will, wird durch sein wider-
sprüchliches Verhalten entlarvt. Denn während er im einen Augen-
blick noch verkündet, dass sein neuer Staat den Hunger auf der Welt
beseitigen wird,⁵²³ plädiert er im nächsten Moment dafür, die Pil-
ger über Bord zu werfen, um sie nicht ernähren müssen: „Et qui les
nourrira ? Il n'est pas question de toucher aux boîtes !“⁵²⁴ Die Un-
menschlichkeit des von Sourcevaine erdachten Sardinienstaates zeigt
sich darin, dass die einzelnen Menschen als Verbraucher (der öko-
nomischen Ressourcen) betrachtet werden, die das nach dem Prin-
zip der Akkumulation funktionierende System schwächen, solange
sie nicht selbst produzieren. In diesem neuen Staat definiert sich je-
der ausschließlich als Teil der arbeitenden Bevölkerung. Nur die im
Sinne des Systems funktionierenden Elemente, die „travailleurs de
bonne volonté“,⁵²⁵ können darin überleben. Die im Überfluss pro-
duzierte Sardine ist daher auch kein Nahrungsmittel, sondern eine
tabuisierte Speise, ein heiliges Opfermahl, das verkauft und zu Geld
gemacht wird, anstatt das gesamte Kollektiv zu ernähren.

520 Baudrillard: *L'Echange symbolique et la mort*, S. 23-29.

521 Ebd., z. B. S. 144, S. 173.

522 Py: *L'Apocalypse joyeuse* [2000], S. 277 (II, 2).

523 Ebd., S. 278 (II, 2): „Je pense à ma sardine, le matin d'équité et de miséricorde que
ma sardine fera lever sur le monde des affamés“.

524 Ebd., S. 279 (II, 2).

525 Ebd., S. 277 (II, 2).

Der Pilger, mit dem sich Acamas unterhält, entlarvt die latenten Gewaltstrukturen, die auch den Sardinienstaat charakterisieren: Die Konsolidierung mächtiger Gemeinschaften sei schon immer mit Blut und Gewalt verbunden gewesen: mit dem ‚roten Gold‘, der Währung der Macht. Heute sei die Gewalt nur versteckter, doch nicht weniger repressiv. Die Opfergesellschaft modernen Zuschnitts beruhe gleichfalls auf Ausschlussmechanismen, indem sie die globalisierte Welt in arme und reiche Gesellschaften teile. Wie früher die Gottheiten, so verlange heute der Fortschritt Opfer:

L'or rouge. [...] celui qui fera chauffer la grande marmite des civilisations fières, [...] ciment des palais, pétrole fumant des lampes du progrès. [...] La souffrance de l'autre est la seule ressource qui puisse sauver vos empires ! C'est vieux, mais c'est beau, c'est cruel, mais c'est beau, l'or rouge.⁵²⁶

Die armen Pilger vom Hafen von Tanger sind für Sourcevaine die idealen Sündenböcke, die ihre Gemeinschaft braucht, um sich (im globalen Kontext) ihrer ökonomischen Stärke zu vergewissern und auf diese Weise ihren inneren Zusammenhalt zu betonen. Indem den Pilgern der Diebstahl einer Sardinienkonserve angelastet wird, werden sie zu „impies“,⁵²⁷ die sich des Tabus schuldig gemacht haben, von der heiligen Speise zu essen: „Car la sardine est le festin des dieux.“⁵²⁸ Die Strafe für den fälschlich unterstellten Diebstahl, der zum Sakrileg überhöht wird,⁵²⁹ besteht in einer Erniedrigung, die den Sündenbock aus der Gemeinschaft der achtbaren Menschen entfernt. Der Pilger muss am Boden knien und das Erbrochene von Sourcevaine aufwischen, während dieser die Rohfassung seines Sardinien-Manifestes vorträgt:

Manifeste de la sardine:
Ils produiront des sardines et mangeront des sardines, les sardines leur rempliront l'estomac et leur rempliront le cœur. Car la sardine est le festin des dieux. Chaque fois qu'ils emballeront

526 Py: *L'Apocalypse joyeuse* [2000], S. 287 (II, 5). Hervorhebung von mir.

527 Ebd., S. 298 (II, 8).

528 Ebd., S. 298 (II, 8).

529 Ebd., S. 298 (II, 8): „Ce n'est pas une boîte de sardines que tu as volée [...]. Tu as endommagé une utopie.“

une nouvelle boîte de sardines, ils feront le signe de se serrer leur propre main, car chaque boîte de sardines est une main tendue des pauvres vers d'autres encore plus pauvres...⁵³⁰

Indem Py das Manifest in die Sündenbock-Szene integriert, wird Sourcevaines Konzept des neuen Sardinienstaates gleich bei seiner Entstehung in seiner Scheinheiligkeit entlarvt. Die Sardinienproduktion wird zum Religionsersatz einer durch und durch profanen Gesellschaft, deren Ausbeutungsstrukturen als patriarchalische Wohltäterschaft verherrlicht werden, die ihr einen ethischen Deckmantel geben: „Louée soit la sardine ! [...] elle est auprès des miséreux quand le Christ les abandonne“.⁵³¹ Die neue Gottheit der im Zuge der Globalisierung ins Ausland – La Cimérie ist das fiktive Abbild eines Billiglohnlandes – ausgelagerten Produktion dient als Legitimation eines ungerechten Kreislaufes.⁵³² Mit dem grotesken Beispiel der Sardine entlarvt Py in *L'Apocalypse joyeuse* die absurden Rechtfertigungsstrategien der Profiteure dieses Kreislaufes:

Elle [la sardine] est pêchée par les pauvres, mise en conserves par les pauvres, et mangée par les pauvres. Elle a été la sœur de charité des ouvriers, aujourd'hui sa clémence infinie inonde les pays sous-développés ! [...] Elle vient des mers pauvres, elle fait un petit tour dans les eaux riches où elle prend son vernis et sa sainte onction et elle retourne où elle est née dans les eaux de l'indigence !⁵³³

Der Gipfel der Scheinheiligkeit wird erreicht, als Sourcevaine beim drohenden Untergang des Schiffes keinerlei Anstalten macht, seine heilige Fracht zu retten: „Qu'est-ce que j'en ai à faire de ces conserves puantes ?“⁵³⁴ Die stinkenden Sardinienbüchsen sind alles andere als heilig. Sie sind der Inbegriff der Fließbandproduktion und durch ihre gleichförmige Aufmachung auch eine groteske Metapher für das Zeitalter der Reproduktion. Sourcevaine, der dem Etikett

530 Ebd., S. 298 (II, 8).

531 Ebd., S. 330 f. (II, 21).

532 Ebd., S. 331 (II, 21): „Le meilleur moyen de s'enrichir restera toujours d'exploiter la pauvreté.“

533 Ebd., S. 331 (II, 21).

534 Ebd., S. 300 (II, 8).

und der Werbung größte Bedeutung verleiht, hat die Funktionsweise der hyperrealen Gesellschaften durchschaut und will daraus Profit schlagen. Zugleich nutzt er die Sardinenverpackung dazu, den Schein-Wert seiner Sardinen und damit die Macht seines Sardinenstaates auch durch einen (schein)kulturellen Anspruch zu steigern. Das ganze (arbeitende) Volk soll in seinem Staat mit ausreichend Essen und Kultur versorgt werden. Die Sardinenbüchsen will er dafür mit lyrischen Sprüchen und kulturhistorischen Informationen verzieren lassen, um auf plakative Weise den Konsumenten französische Werte und Traditionen zu vermitteln. Die Oberflächlichkeit seines kulturmissionarischen Vorhabens wird entlarvt durch die Gleichsetzung von Kultur und Verpackung, die sich der Fabrikant zum Programm macht: „La culture n'est rien d'autre qu'un emballage.“⁵³⁵

Die „Kunst“, wie Sourcevaine sie versteht, reduziert sich auf den Aspekt der Reproduzierbarkeit und unterscheidet sich somit nicht mehr von anderen Konsumgütern. So kann Sourcevaine sie auch in den Raum der Fabrik integrieren, in den Raum der (Fließband-) Arbeit, in dem klassische Musik in einer Endlosschleife vom Band abgespielt wird. Mozart ist zu einem Signifikanten der klassischen Wohlstandskultur geworden, die selbst nur noch ein Hintergrundrauschen im durchorganisierten Arbeitsleben der Menschen ist, ohne irgendetwas an deren Lebensqualität zu verändern:

Et je demanderai que dans mes conserveries soit diffusé, en boucle, Mozart ; Mozart est le secret de fabrication qui donne à mes sardines je ne sais quoi de je ne sais quoi. Quant à mes ouvriers, tous issus des impasses géopolitiques de la planète, tous préparés par des années d'humiliations et de mépris, ils sont pauvres peut-être, sales, c'est vrai, laids, incontestablement, ce travail n'arrange pas la peau et hélas, cette monoalimentation non plus, mais ils connaissent Mozart !⁵³⁶

Die Ironie des Autors lässt hier die subtilen Gewaltstrukturen ökonomisch starker Gesellschaften bzw. auch der vielen parastaatlichen Machtstrukturen des Geldes – Sourcevaine ist zunächst Fabrikant, also Teil der Handelswelt, ehe er sich zum Staatsmann aufschwingt

535 Py: *L'Apocalypse joyeuse* [2000], S. 332 (II, 21).

536 Ebd., S. 331 f. (II, 21).

– durchscheinen, die eine bestimmte Gruppe von Menschen, hier die Dritte-Welt-Arbeiter, zu ihren Opfern macht.

Indem die Karikatur eines Optimierers von Ökonomie und Gesellschaft im Zeichen der Hyperrealität sich die archaischen Strukturen von La Cimérie, das die Züge eines Dritte-Welt-Landes aufweist, für sein Staatsprojekt zunutze macht, kommen die dystopischen Züge der Sardinien-Utopie scharf zum Vorschein. In Sourcevaines Fantasien auf dem Schiff deutet sich bereits an, dass der Sardinienstaat sich als Dystopie erweisen wird. Schon durch den Klang seines Namens ist La Cimérie ein utopischer Ort, der dem Mythos entnommen scheint: „un pays chimérique et austère“,⁵³⁷ das in „brumes mortifères“⁵³⁸ gehüllt und dem Titel des dritten Teils zufolge am Ende der Welt gelegen ist; an diesem gespenstischen Ort hat sich schon Odysseus auf seiner Irrfahrt verloren.⁵³⁹ Die klangliche Nähe zur Chimäre, dem mythologischen Ungeheuer, das im übertragenen Sinne auf etwas Haltloses, Substanzloses verweist, dem modernen Simulakrum ähnlich, gibt dem Zielort des Schiffes den Charakter einer Fantasmagorie. Für Sourcevaine soll dieser Ort die Verwirklichung seiner hyperrealen Vorstellungen werden, doch in der Folge erweist sich sein utopisches Projekt eher als das „artifice gigantesque“, das Baudrillard in der *Integralen Realität* sieht, die Züge einer Utopie aufweise.⁵⁴⁰ Die Nähe zur Gesellschaftstheorie Baudrillards lässt sich in *L'Apocalypse joyeuse* vor allem darin sehen, dass im Sardinienstaat archaische Merkmale mit hyperrealen Elementen eine seltsame Verbindung eingehen, wofür die Parallelität der Orakelgläubigkeit der Bewohner und ihrer fetischistischen Obszönität in Circés Bordell ein Beispiel sind.

Im zweiten Abschnitt, in dem der Sardinienstaat in La Cimérie aufgebaut wird, treten die autoritären Züge zutage, die allen Insti-

537 Ebd., S. 337 (III, 1).

538 Ebd., S. 277 (II, 2).

539 Ebd., S. 337 (III, 1). Im 11. Gesang der *Odyssee*, unmittelbar nach der Kirke-Episode, gelangt Odysseus mit seiner Mannschaft in die „Stadt der kimmerischen Männer“, die von „dunstige[n] Nebel[n] [...] völlig ein[gehüllt]“ ist: Homer: *Odyssee*, S. 288 f. (11. Gesang, v. 14 f.).

540 Baudrillard: *Le Pacte de lucidité ou l'intelligence du mal*, S. 24.

tutionen des neugegründeten Staates innewohnen und die Utopie Schritt für Schritt dekonstruieren. Auffällig ist die Parallelsetzung der Handlung auf La Cimérie mit den zwischengeschalteten Szenen in einem Kriegsgebiet an einem ganz anderen Ort der Welt. Dort nämlich referiert der Rebellenführer, der nach dem Kriegschaos eine neue Ordnung errichten will, über die angeblich unabdingbare heilige Gründungsgewalt: „On ne peut fonder une société que sur de l'irrémissible. Par exemple, l'irrémissible séparation de deux frères. [...] croire en la fatalité est le ciment des sociétés civilisées.“⁵⁴¹ Das Fatale, Unveränderliche ist für ihn eine Form des „sacré“,⁵⁴² das notwendig ist, um eine stabile Gesellschaft zu gründen. Doch mit dieser Vorgehensweise, die an frühere Opfergesellschaften erinnert, erreicht der Rebellenführer letztlich nur den Fortbestand der spontanen Gewalt im Frieden. Seine neue Ordnung bricht zusammen, noch ehe sie sich fertig konstituieren konnte. Denn die Zeremonien und Rituale, mit denen er die neue Ordnung besiegeln will, scheitern an der Unmöglichkeit, die spontane Gewalt in eine kontrollierte Gewalt umzuwandeln. Schuld daran ist nicht zuletzt die jeder Transzendenz im Wege stehende Perversion des vom Partisanenkrieg mit spontaner Gewalt „infizierten“ Rebellenführers (cf. Ariels Hochzeit in 4.3.5). Diese Parallelhandlung lässt sich als düsterer Vorgriff auf die Entwicklung der Gewalt im Sardinienstaat lesen, in dem von Anfang an repressive Maßnahmen dafür sorgen sollen, dass niemand aus der auf künstlichen Differenzen beruhenden Gemeinschaft ausbricht.

So errichtet sich Sourcevaine mit der Fabrik gleichzeitig einen Palast und einen Tempel, der an die monumentale Papierfabrik Ferrares in den *Vainqueurs* erinnert, der ebenfalls das Zentrum der Macht der dortigen auf dem Einfluss der Wirtschaft beruhenden Herrschaftsordnung bildete. Von dort sieht der Fabrikant als neuer Herrscher herab auf sein Arbeitervolk, zu dessen täglichem Ritual die öffentliche Rezitation des Sardinien-Evangeliums gehört, deren Einhaltung der Kapitän als Vorarbeiter, Hohepriester und Hen-

⁵⁴¹ Py: *L'Apocalypse joyeuse* [2000], S. 340 (III, 2).

⁵⁴² Ebd., S. 340 (III, 2).

ker in einem rigoros überwacht. Das Evangelium wird in einem rhythmisch-monotonen, indoktrinierenden Gesang wie ein rituelles Gebet aufgesagt, mit dem die Gemeinschaft der Fabrikarbeiter bekräftigt werden soll.⁵⁴³ Begleitet wird der Gesang des Kollektivs von der Peitsche des Kapitäns, der diejenigen, die das Ritual nicht oder nicht korrekt ausführen, mit einer Züchtigung bestraft. Es wird ein absolutes Bekenntnis zum Kollektiv erwartet. Wer sich nicht systemkonform verhält, wird mit körperlicher Gewalt bestraft und aus der Gemeinschaft ausgestoßen, wie etwa eine junge Cimerienne, die sich weigert, das Evangelium zu rezitieren: „Celui qui s'exclut de la communauté a pour punition d'être exclu de la communauté.“⁵⁴⁴

Hinzu kommt die präventive Einführung der rituellen Selbstgeißelung, der sich die Bewohner des Sardinienstaates unterziehen, um ein Auseinanderfallen der Gemeinschaft zu verhindern, eventuell überschüssige Gewalt zu kanalisieren und den Gedanken an eine Rebellion gar nicht erst aufkommen zu lassen. Die Argumentation, mit der die Konstrukteure des Sardinienstaates diese Maßnahmen rechtfertigen, entspricht Girards Beschreibung der Funktionsweise von Opfergesellschaften:

On manque de sacrifice. Voilà la cause de toutes les guerres. Mais si chaque semaine on verse un peu de sang sur l'autel, tout est calme à l'horizon. [...] ils se flagellent en public dès que... – Dès que la production baisse. Ne serait-ce qu'une boîte.⁵⁴⁵

Geringste Schwankungen in der Produktion sind im Sardinienstaat eine ernstzunehmende Krise, für die sofort ein Opfer gebracht werden muss.

Nach der Einführung von Tabus, Ritualen und Heiligtümern soll die Gesellschaft des Sardinienstaates durch kulturelle Einrichtungen eine weitere Stabilisierung erfahren und das Gefühl der Systemzugehörigkeit fördern. Sourcevaine will ein (ideologisiertes) Theater errichten, mit dem er auch die Freizeit seiner Arbeiter überwachen

⁵⁴³ Ebd., S. 348 (III, 4).

⁵⁴⁴ Ebd., S. 352 (III, 4).

⁵⁴⁵ Ebd., S. 350 (III, 4).

kann. Produktion und Kultur sollen eine untrennbare Einheit bilden, wozu auch die nicht etwa in Büchern zu lesenden oder von Dichtern vorgetragenen, sondern auf den Konserven abgedruckten Gedichte dienen.⁵⁴⁶ Auf Anregung Horns, der Sourcevaine rät, einen Strohkönig regieren zu lassen und selbst nur im Hintergrund zu agieren, also wie Ferrare in den *Vainqueurs* der äußeren Amtsgewalt den manipulierenden Einfluss vorzuziehen,⁵⁴⁷ nutzen die Errichter des neuen Theaters die Orakelgläubigkeit der Menschen aus und etablieren es als heilige Stätte der Offenbarung eines neuen Königs. Auf diese Weise wollen sie der Anarchie, die Circé fördert und die den noch jungen Sardinienstaat gefährdet, entgegenwirken. Ihre Bordell-Kneipe ist ein Raum außerhalb des Machtgefüges des neuen Staates,⁵⁴⁸ (cf. Abb. 8) und daher für diesen eine potentielle Bedrohung. Dieser Raum außerhalb des Systems beschleunigt die entdifferenzierenden Tendenzen, die der Fabrikstaat selbst durch die dynamischen Faktoren der Akkumulation und der Reproduktion fördert, noch zusätzlich. Die künstlichen Differenzierungsversuche des Staates, die Sardinienrituale und der Sardinientempel, können diese Tendenz nicht aufhalten. Vielmehr verlagert sich der Bereich des religiösen Handelns und Empfindens ebenso wie der des Triebhaften in Circés Raum.⁵⁴⁹ Bei ihr scharft sich das Kollektiv der Cimériens um den Propheten Acamas: „Il était devenu l’oracle d’une nation ensorcelée par la symphonie moderne, une nation qui longtemps était celle des morts et qui est devenue celle des cadavres.“⁵⁵⁰

Die Moderne, die Sourcevaine nach La Cimérie gebracht hat, löst eine Krisenstimmung aus. Um die Krise abzuwenden, die von den

546 Py: *L’Apocalypse joyeuse* [2000], S. 352 (III, 4): „je voudrais aussi imprimer des poèmes sur les couvercles des boîtes“.

547 Ebd., S. 354 (III, 4).

548 So wie sich die Insel der Homer’schen Kirke, von Wäldern und Dickicht bewachsen, als verzauberter Ort fern der menschlichen Zivilisation darstellt, der sich vom geschäftigen Treiben der Polis deutlich unterscheidet; cf. Homer: *Odysee*, S. 264 f. (10 Gesang, v. 149 f.).

549 Cf. Apollonios von Rhodos: *Das Argonautenepos*, S. 116-119 (4. Buch, v. 698-717): Kirkes Insel ist auch ein Raum des Heiligen; Medea und Jason führen nach der Ermordung von Apsyrtos hier ihren Entsühnungsritus durch.

550 Py: *L’Apocalypse joyeuse* [2000], S. 408 (IV, 5).

Cimériens als Werk böser Geister veräußerlicht wird,⁵⁵¹ halten sie mit Acamas regelmäßig Opferzeremonien ab. Zunächst bestimmt der Prophet jedes Mal einen neuen Assistenten für die Zeremonie, den Lüsterhalter, dessen willkürliche Auswahl mit der Betonung eines heiligen äußeren Merkmals vertuscht wird. Acamas wählt zunächst jemanden mit einer Narbe auf der Stirn aus, gibt jedoch vor sich getäuscht zu haben und bestimmt den Ältesten der Runde zu seinem Helfer. Durch diesen Irrtum entlarvt Py die Manipulierbarkeit der nach Transzendenz und Bedeutsamkeit verlangenden Cimériens und betont den theatralischen Charakter der Zeremonie. Diese setzt sich aus verschiedenen heiligen Handlungen zusammen: dem Schwenken des Lüsters, dem Mahlen von Spucke in einer Kaffeemühle sowie dem Schlagen des Opferfleisches. Die Zeremonie führt nicht gleich zum erwünschten Ergebnis, dem Orakelspruch des Propheten: „Il y a quelqu'un qui empêche la cérémonie.“⁵⁵² Die Gruppe schließt daher einen aus ihrer Mitte aus, in dem der Teufel vermutet wird: Nichts Geringeres muss sich hinter einem Störer der heiligen Zeremonie verbergen. Der wahre Teufel der Theaterhandlung, das weiß das Publikum inzwischen, ist der Verwandlungskünstler Horn, der sich hier als „Cimérien dévot“ verkleidet hat, ohne enttarnt zu werden. Acamas' Weissagung besteht in einem von außen zusammenhanglos erscheinenden Wirrwarr von Elementen, die den Orakelteilnehmern jedoch magisch und bedeutsam erscheinen: ein blasses Pferd, das auf dem Rücken liegt, eine Frau mit weißen Haaren, die es parfümiert, woraufhin es zu tanzen beginnt, und über dieser Szene der personifizierte Tod mit einem geschlachteten Opferlamm.⁵⁵³ Die Cimériens schenken Acamas' Vision, die die Ankunft eines Messias, eines künftigen Königs zu verkünden scheint, vorbehaltlos Glauben, da sie Versatzstücke einer alten Legende enthält.⁵⁵⁴

551 Ebd., S. 375 (III, 9).

552 Ebd., S. 377 (III, 9).

553 Ebd., S. 378 (III, 9).

554 Ebd., S. 380 (III, 10): „Une vieille légende veut qu'une femme le parfume et qu'il soit monté par la mort.“

In Sourcevaines Theater wird bald darauf ein Theaterstück aufgeführt, für das Horn den gerade in La Cimérie aufgetauchten Orion engagiert, in dem sich durch Horns geschickte Theaterinszenierung für die Zuschauer der auserwählte König der Prophezeiung offenbart: „Regardez, les prédictions de l’oracle se réalisent !“⁵⁵⁵ Durch diese doppelte Manipulation (des Orakels und des Theaterstücks) verliert das Theater völlig seinen mimetischen Charakter. Für das Publikum handelt es sich nicht um eine Mimesis zweiten Grades – die künstlerische Nachahmung eines alten Mythos, der seinerseits Gefühle, Ängste, relevante Themen der Existenz in ein bildreiches Narrativ gebracht hatte –, sondern die magische Verwirklichung der Prophezeiung, weshalb sie auch am Ende nicht Beifall klatschen, sondern wie überwältigt von der übernatürlichen Erscheinung sprachlos verharren.⁵⁵⁶

Sourcevaines manipulatives Theater ist ebenso wenig ein Theater im Sinne des Autors wie das obszöne und blutige Treiben in Circés Nachtclub, wo die mythische Zauberin die gewaltsamen Triebe der Cimériens stimuliert und in ihnen den Wunsch nach Rache weckt:

- | | |
|----------------|--|
| CIRCE : | On dit que Sourcevaine rêve d’éduquer les masses. [...] S’il savait, s’il connaissait les Cimériens comme je les connais, s’il avait écouté une seule de leurs plaintes, en langue ancienne [...]. |
| LE CAPITAINE : | Il parle de théâtre, je pense que c’est pour contrecarrer celui qui se fait ici. |
| CIRCE : | Tu vois, il y a une tache de sang sur le parquet. Ici, ce n’est pas le théâtre, tout le contraire. Les Cimériens sont violents quand ils ont bu [...]. Horn et Sourcevaine ont désespéré ce pays. Je leur apporte des rêves de vengeance [...]. ⁵⁵⁷ |

Im dritten Abschnitt der Sardinienstaatshandlung mündet die Krisensituation im Ausbruch der spontanen Gewalt. Dieser Teil der Handlung ist eng mit dem Kirke-Mythos verwoben: Die mythische

555 Py: *L’Apocalypse joyeuse* [2000], S. 384 (III, 12).

556 Ebd., S. 384 (III, 12).

557 Ebd., S. 255 f. (III 5).

Zauberin, die bei Py eine Bordellbesitzerin geworden ist, nutzt ihre vom Sardinienstaat losgekoppelte Position, die ihrer einsamen Insel im Mythos entspricht, um die Menschen in Schweine zu verwandeln. Allerdings wird ihr in Pys Variation des Mythos die Rolle einer Rebellin zuteil, die eine Revolution gegen den Sardinienstaat anzettelt, in dem Horn und Sourcevaine manipulativ am Werke sind und einen „commerce du sens“⁵⁵⁸ mit den Menschen betreiben. Circé entlarvt in diesem dritten Abschnitt nicht nur die Manipulatoren, sondern sie entlarvt auch diejenigen, die sich manipulieren lassen, als animalische Schweine-Meute mit einer hohen Anfälligkeit für Gewalt. Das Schwein ist dabei nicht bloß eine Reminiszenz an den Kirke-Mythos, sondern es fügt sich auch gut in das Mythem des Gewaltopfers ein: „Le blason des Cimériens, c’est un porc [...]. Pas un tigre.“⁵⁵⁹ Zwar sind Löwen aggressiver, doch Schweine stehen in der Tradition der Opfertiere, deren Fleisch von den Menschen verzehrt wird und die das Triebhafte, Obszöne und Niedrige verkörpern: „Le porc, rien qu’à sa démarche, on le condamne.“⁵⁶⁰

Circé besitzt in Pys Theatertext eine geradezu mythische Qualifikation zur Rachegöttin. Ihr persönlicher Antrieb, der, wie in 4.3.2 dargestellt, einem mimetischen Konflikt entspringt, vermengt sich in dieser Figur mit einer entlarvenden Funktion. Auch wenn Circé selbst nicht frei von Rache ist, so durchschaut sie doch das Wesen der menschlichen Angst, in der sie die Ursache für ein fatalistisches Denken sieht: „La rumeur est l’arme du destin.“⁵⁶¹ Circé macht sich dieses Wissen zunutze, um ein Gerücht zu schüren,⁵⁶² das die Cimériens gegen den Staat aufbringen und das Vertrauen

558 Ebd., S. 388 (III, 13).

559 Ebd., S. 411 (IV, 7).

560 Ebd., S. 411 (IV, 7).

561 Ebd., S. 388 (III, 13).

562 In der *Odysee* wird Kirke mehrfach mit dem Beinamen der „Göttin mit den Flechten“ versehen. In ihrem Haus steht ein Webstuhl (Homer: *Odysee*, S. 266 f. (10. Gesang, v. 220-223)). Zugleich webt sie auch im übertragenen Sinne Intrigen, indem sie die Besucher ihrer Insel in die Falle lockt. Diese Eigenschaft des Listigen weist auch Pys Circé auf, die hier gleichfalls eine Intrige spinnst, wobei ihre Zauberkräfte keineswegs übersinnlicher Art sind, sondern auf ihren Sinn für das Theatralische, das Maskenspiel und die Intrigenführung, zurückzuführen sind.

in seine Repräsentanten und Institutionen endgültig zerstören soll. Das Gerücht deckt hier in der Tat etwas Verschleiertes auf, nämlich dass Acamas und Orion, der Prophet und der neue König, Brüder sind. Durch diese Enthüllung, die sich in der ganzen Stadt als Gerücht verbreitet, durchbricht Circé beispielhaft die *méconnaissance*, die Girard als essentiell für den Zusammenhalt der alten Opfergesellschaften ausgemacht hat, und bringt das System zum Kollabieren.⁵⁶³ Das Gerücht erzeugt den Mob und das Kollektiv erhebt sich, ohne dass die, die den Namen der mythischen Zauberin trägt, zaubern muss. Dank ihrer Menschenkenntnis und ein paar Theaterrequisiten muss Circé ihre apokalyptischen Fantasien nur aussprechen, damit sie sich verwirklichen. So plant sie einen Waldbrand und die Aufstellung einer „armée de porceaux [qui] entre dans la ville.“⁵⁶⁴ Sie verteilt Schweinemasken,⁵⁶⁵ der Kapitän ist der erste, der sie aufsetzt und sich durch einen performativen Sprechakt in ein Schwein verwandelt, um daraufhin eine ganze Armee auszuheben: „Capitaine porc, réunissez-moi une légion de porcs, ils veulent la guerre, ils l'auront.“⁵⁶⁶ Indem Circé die Schweinemasken verteilt und auf diese Weise eine Armee von Schweinen kreierte, arbeitet sie mit an der Erzeugung eines konkreten und eindrucksvollen Bildes mit mythischer Aussagekraft, das Py im Rahmen der Theaterhandlung mimetisch abbildet, gestaltet, verformt und für das Publikum aufleben lässt, um in dieser mythischen Verdichtung, die zugleich als theatrale Verfremdung funktioniert, die Sogwirkung der kollektiven Gewalt darzustellen. Diese Strategie, den Mythos bzw. das Mythische an zentralen Stellen der Handlung kreativ einzusetzen, um ei-

563 Py: *L'Apocalypse joyeuse* [2000], S. 416 (IV, 8).

564 Ebd., S. 389 (III, 13).

565 Homer: *Odyssee*, S. 268 f. (10. Gesang, v. 233-240): „Kirke [...] rührte für sie ein Gemisch [...] und tat in die Speise schreckliche Gifte: sie sollten die Heimat völlig vergessen [...]. Doch als jene geschlüpft, griff gleich sie zum Stecken, schlug auf sie ein und schloß sie in Kofen für Schweine. Sie wurden Schweine an Kopf, an Stimme und Haaren, der ganzen Gestalt nach.“ Pys Mythendrama setzt auf Theatralität anstatt auf Zauberei; der theatrale Akt, der im Verteilen der Schweinemasken und der Selbstbezeichnung als Schwein besteht, erzeugt durch seine Performativität die gleiche Metamorphose wie die Zaubermittelchen, die Homers Kirke in das Essen ihrer Opfer mischt.

566 Py: *L'Apocalypse joyeuse* [2000], S. 389 (III, 13).

nen Moment der Prägnanz zu erzeugen, ließ sich auch in Mouawads Dramen herausarbeiten, wo Situationen unsagbarer Gewalt, wie die Vergewaltigung der Zwillingschwester in *Forêts*, in mythischer Verdichtung erzählt wurden.

Zur Abwendung der sich zuspitzenden Krise – „La sardinocratie est en péril!“⁵⁶⁷ – werden im Sardinienstaat mehrere rituelle Maßnahmen unternommen, die jedoch allesamt scheitern und die spontane Gewalt nicht mehr eindämmen können: Der erste Versuch ist die Krönung Orions zum König, dessen durch die Prophezeiung künstlich errungener Heiligenschein auch die ‚Sardinokratie‘ wieder in neuem Glanz erstrahlen lassen soll. Doch Acamas warnt seinen Bruder vor dem baldigen Sturz und gibt ihm den Ratschlag, seine Mythisierung als messianischer König nicht zu missbrauchen, sondern seine neue Rolle – wie Orphée in *Le Visage d’Orphée* – in ihrer Offenheit und Lebensnähe anzugehen: „Tu es une sorte de légende. Jouir de l’instant. Faire une église non pas de pierre mais d’instant purs.“⁵⁶⁸ Orion verkörpert in Pys Drama das mythische Gegenbild zur Institution, die notwendig mit festen Strukturen und einer Hierarchie verbunden ist, weshalb seine Wahl an die Spitze des Sardinienstaates von vornherein keine Stabilität verheißt. In Girards Kreislauf der Gewalt ist auch der Fall des Königsopfers vorgesehen. Dass Krönung und Sturz in *L’Apocalypse joyeuse* jedoch zeitlich unmittelbar aufeinander folgen, ist Ausdruck der Krise, in der sich das Land befindet:

Le monde s’est écroulé, nous sommes les fleurs des ruines. Les Cimériens ont perdu toute innocence, reste que certains se révoltent. [...] Ils te tueront. Ils brisent leurs idoles, ils ne savent plus d’autre musique que le fracas de ce qu’ils ont aimé.⁵⁶⁹

Acamas gibt seinem Stiefbruder eine Papierkrone, die er in Brand setzen soll, sobald der Mob auf ihn zustürmt. Diese symbolische Geste wird weitreichende Folgen haben, da Orion den ganzen Sardinienstaat in Flammen setzen wird: Wie es sich in Acamas‘ Anweisung

⁵⁶⁷ Ebd., S. 397 (IV, 1).

⁵⁶⁸ Ebd., S. 392 (III, 15).

⁵⁶⁹ Ebd., S. 393 (III, 15).

andeutet, verursacht die entfesselte Schweinemeute selbst den apokalyptischen Brand.⁵⁷⁰

Ein anderer Versuch, durch ein Ritual die Ordnung wiederherzustellen, ist die öffentliche Hochzeit des Fabrikanten mit Espérance. Doch wie Orions Krönungszeremonie wird auch das Ritual der Hochzeit gestört und dadurch symbolisch in seiner heiligen Wirksamkeit beeinträchtigt: „Le sacre d’Orion endommagé par des insultes“,⁵⁷¹ „Sourcevaine offensé le jour de son mariage“.⁵⁷² Die Braut wird mit einem Stein im Gesicht getroffen, auf ihr Brautkleid tropft Blut: „Elle a saignée abondamment pendant toute la cérémonie.“⁵⁷³ Das Bild des nicht aufzuhaltenden Blutflusses nimmt die ungehemmte Gewalt der Cimériens vorweg, die sich kurz nach den beiden gescheiterten Zeremonien in einen gewaltsamen Mob verwandeln.

Dieser Mob besteht aus einer entdifferenzierten Menge, wie die Formulierung „l’armée des porcs“⁵⁷⁴ auf doppelte Weise zum Ausdruck bringt: einmal durch den Kollektivbegriff der Armee, die als uniformer Kriegskörper agiert, zum anderen durch die Schweinemasken, die eine Unterscheidung der Individuen unmöglich machen. Mit der Entdifferenzierung gehen eine Entfesselung der spontanen Gewalt und eine Entgrenzung der Hierarchien einher. Tabus werden überschritten, Machtverhältnisse kehren sich um. Circé spricht von einem Karneval: „L’ultime carnaval des carnassiers enthousiasmés.“⁵⁷⁵ In ihrer Formulierung sind Tod, Gewaltopfer und Entfesselung eng miteinander verbunden. In der Tat sind spontane Blutopfer in Verbindung mit obszönen Handlungen Ausdruck des Chaos, in das die Schweinemeute den Sardinienstaat versetzt hat: „Les femmes nues nous acclament et relèvent leurs jupes. [...] Nous avons égorgé un imbécile“.⁵⁷⁶ Das vergossene Blut ihrer Opfer haftet

570 Py: *L’Apocalypse joyeuse* [2000], S. 419 (IV, 9): „Ils ont incendié la fabrique!“

571 Ebd., S. 397 (IV, 1).

572 Ebd., S. 397 (IV, 1).

573 Ebd., S. 401 (IV, 2).

574 Ebd., S. 420 (IV, 9).

575 Ebd., S. 404 (IV, 3).

576 Ebd., S. 420 (IV, 9).

an ihnen und steigert ihren Bluttausch ins Mythische: „Vous avez encore du sang sur les cuisses.“ – „C’est celui d’un bélier que j’ai éventré pour me désaltérer.“ – „Je vais lécher ce sang lustral.“⁵⁷⁷ Kann das Blut der Gewalt hier in reinigendes Blut umgewandelt werden? Eine Besänftigung der Gewalt scheint nicht in Sicht. Vielmehr formieren sich die Schweine neu und stürmen mit unverminderter Gewalt auf die Fabrik zu, in der sich Sourcevaine versteckt.⁵⁷⁸ Nachdem sie ein Bildnis des Machthabers den Hunden zum Fraß vorgeworfen haben,⁵⁷⁹ liefert Horn ihnen nun den leibhaftigen Sourcevaine aus.

Denn um das Chaos der spontanen Gewalt wieder zu beenden, bedarf es eines Sündenbockes, auf den die Gewalt abgewälzt werden kann. Tatsächlich flaut die Gewalt im nächsten Kapitel allmählich ab. Nun sitzen alle Schweine über den Fabrikanten zu Gericht. Von Horn als geeignetes Opfer ausgewählt muss er sich nun vor dem Schweinetricunal verantworten. Ihm wird stellvertretend für das System, an dem auch Horn, der Kapitän und andere beteiligt waren, der Vorwurf gemacht, das Volk in den geistigen Ruin geführt und mit leeren Versprechungen genarrt zu haben, das heilige Orakel manipuliert und aus Profitgier ein falsches Idol kreiert zu haben.⁵⁸⁰ Sourcevaine stellt daraufhin das Tribunal in Frage, das sich als kuratives Justizorgan versteht und doch dem Sündenbockmechanismus verfällt, der präventive Opfersysteme kennzeichnet: „Clouez-moi sur la croix de votre insurrection ridicule.“⁵⁸¹ Immerhin wird ihm Raum gegeben, sich zu äußern, und diesen nutzt er, um auf das Risiko der Demokratie hinzuweisen, in der sich die Differenzen und Hierarchien, die er in seinem Sardinienstaat einrichten wollte, verlieren: „Un peuple ? Une cohue plutôt ! [...] Plutôt une informe masse de suffrages inconciliables.“⁵⁸² Nach der ‚Sardinien-Ära‘,⁵⁸³ so seine düstere Vorhersage, werden Rückwärtsgewandtheit

577 Ebd., S. 421 (IV, 9).

578 Ebd., S. 414 (IV, 8): „Les séditieux pourceaux entrent la lame entre les dents.“

579 Ebd., S. 416 (IV, 8).

580 Ebd., S. 422 (IV, 10).

581 Ebd., S. 423 (IV, 10).

582 Ebd., S. 423 (IV, 10).

583 Ebd., S. 423 (IV, 10). „Après l’ère de la sardine“.

und Stillstand den Untergang des Landes herbeiführen. Auf diese Weise kehrt die Figur für einen Moment die Machtverhältnisse im Gerichtssaal um; der zum Opfer gewordene Täter übt Systemkritik. Die von ihm verunglimpftete Demokratie erhält dadurch jedoch eine indirekte Bestätigung: Denn das Recht auf *parole* ist ein wichtiger Schritt zur Überwindung des einseitigen Opfer-Täter-Denkens. Eines der Schweine ergreift denn auch sogleich die Verteidigung seines Kollektivs, das sich aus den Trümmern eines gescheiterten Gesellschaftsmodells nun wieder neu zusammenfinden muss: „N'est-ce pas un peuple en marche que le nôtre ? Quoi le réunit ? Son inquiétude. [...] L'erreur fait avancer [...]. Qu'elle [la terre] cherche, là est sa gloire. Tout, plutôt que vivre dans l'immobilité déçue“.⁵⁸⁴ Hier deutet sich eine dynamische, alternative Form des gesellschaftlichen Zusammenhalts an, die in allen Dramen Pys thematisiert wird. Das realistische Eingeständnis, dass der Gewaltkreislauf nicht ein für alle Mal abgeschafft werden kann, wird mit einem Appell an die Verantwortung aller Menschen verbunden, deren permanente Aufgabe es ist, für ihren Zusammenhalt zu sorgen. Deshalb kann man sagen, dass das Tribunal der Schweine das rituelle Ende einer liminalen, nämlich von äußerster Gewalt geprägten, Phase markiert und über eine bloße Reproduktion der Krise hinausgeht.

Trotzdem hat Sourcevaine Recht damit, dass das Sündenbockdenken noch in den Köpfen der Schweine, die über ihn richten, verankert ist. Denn der Kapitän kann ihre Meinung beeinflussen, indem er aus dem Tagebuch des Angeklagten vorliest, in dem angeblich schlimme Beleidigungen stehen.⁵⁸⁵ Dem Sündenbock wird hier eine Schuld angelastet, die keine juristische Strafe nach sich zieht, aber die Menschen emotional gegen ihn aufbringt. Espérance ergreift daraufhin ihrerseits das Wort, um das Sündenbockdenken zu entlarven:

Aujourd'hui il vous faut un épouvantail pour lui jeter au visage
la boue de votre lâcheté. [...] Fondez votre Cimérie nouvelle sur

⁵⁸⁴ Py: *L'Apocalypse joyeuse* [2000], S. 424 (IV 10).

⁵⁸⁵ Ebd., S. 424 (IV, 10).

la clémence. Laissez-le fuir et fuir avec lui tout ce qui en vous
lui ressemble!⁵⁸⁶

Sie plädiert ganz im Sinne Girards für menschliche Milde als einziges Mittel gegen einen Rückfall in ein neues Gewaltssystem. Der teuflische Horn bringt daraufhin eine perfide Idee ein, die erneut den Gedanken der mimetischen Rivalität heraufbeschwört: Sourcevaine soll mit seiner sexuellen Potenz seine Männlichkeit unter Beweis stellen. Der Vorschlag wird einstimmig angenommen. Die Pointe liegt darin, dass sich sein Geschlecht, das von den Schweinerichtern begutachtet wird, als winzig herausstellt, was ihm als mildernder Umstand angerechnet wird.⁵⁸⁷ So kommt Sourcevaine mit dem Leben davon, bleibt aber ein Sündenbock, der – stellvertretend für eine verbreitete Form der Gewalt: die Profitgier – gedemütigt aus dem Kollektiv vertrieben wird.

4.5 Dominanz der theatralischen Perspektive: Meta-Ebene und Performanz

4.5.1 Rollenspiele, *Theater im Theater* und die theatralische Inszenierung der dramatischen Intrigen durch teuflische Spielleiterfiguren

Wie inzwischen deutlich geworden ist, zeichnen sich Pys Theater-
texte durch einen hohen Grad an Selbstreflexivität aus. Immer wieder
wird im Rahmen der Handlung und in der Figurenrede auf den
Raum des Theaters, den Beruf des Schauspielers, die Arbeit des Re-
gisseurs und die Rolle des Publikums verwiesen. Die Figuren heben
den Spielcharakter ihrer Rolle hervor, wechseln zum Teil sogar mehr-
fach die Rollen oder spielen selbst *Theater im Theater*. Fast durchge-
hend wird den Zuschauern so die Meta-Ebene ins Bewusstsein ge-
rufen. Auch wenn es viele dramatische Intrigen gibt, sind Pys Tex-
te durch den Anteil und die Vielfalt der theatralischen Mittel, die
einen permanenten Bruch der dramatischen Perspektive erzeugen,

⁵⁸⁶ Ebd., S. 425 (IV, 10).

⁵⁸⁷ Ebd., S. 426 (IV, 10).

insgesamt deutlich theatralischer im Sinne von Matzat als diejenigen Mouawads, der dem Zuschauer die Einfühlung in die Charaktere trotz gelegentlicher Illusionsbrüche insgesamt leichter macht.

Am Beispiel des Orphée in *Le Visage d'Orphée* stellt Py das Konzept einer in seinem Sinne idealen Figurenrolle vor: Trotz seiner lyrischen Rede und seiner mythisch begründeten Leitfunktion im Drama sieht Orphée sich in erster Linie als Schauspieler, der für die begrenzte Zeitspanne des Theaterstücks in die Rolle des Orpheus schlüpft (cf. 4.2.2), um sie in einer gegenwärtigen Umgebung neu auszulegen und im Zusammenspiel mit den anderen Figuren bzw. Rollen neu zu formen. Von vornherein wird die Illusion gebrochen und die fiktionale Arbitrarität offenbar, die seiner mythischen Rolle zugrunde liegt. Denn zwei Figuren aus der modernen Welt, Baptiste und der Bildhauer Musée, übertragen ihm stellvertretend für die Schar des Publikums, das sich mit seinem Theaterbesuch auf diese Fiktion einlässt, die Rolle des Orpheus. Und diese arbiträre Rolle behält Orphée nicht einmal durchgehend, sondern tauscht sie in der Unterwelt mehrfach gegen diejenige des Kindes ein. Die Offenheit der Mimesis, die Orphée beispielhaft verkörpert, entspricht dabei der Wandelbarkeit des Mythos, den Py in einen untrennbaren Zusammenhang mit Theater und Theatralität bringt. Orphée führt seine orphische Schar in die Unterwelt, die sich ihnen in Form einer Theaterbühne präsentiert. In Plutons Reich nehmen die Orphiker die Rolle von Theaterschauspielern ein, die verschiedene Szenen aufführen (cf. 4.2). Durch dieses *Spiel im Spiel* wird der dramatisch-mythische Raum der Unterwelt zu einem metatheatralen Raum. Indem die Unterwelt in einen Theaterraum übergeht, werden letzterem indirekt Eigenschaften übertragen, die sonst dem mythischen Reich des Todes zugeschrieben werden, in erster Linie die Erfahrung von Transzendenz. Das orphische Mythem der Einweihung in die Mysterien, die den Initiierten durch einen mystischen Einblick in die Unterwelt zuteilwird, gibt bei Py Aufschluss über die Aufgabe des Theaters, das den Zuschauern eine ebensolche Erfahrung ermöglichen soll. Im Unterschied zur mythologischen Vorstellung ist die Unterwelt in *Le Visage d'Orphée* jedoch nicht von Göttern bewohnt.

Sie ist vor allem ein Ort, an dem Menschen sich begegnen und ihren zwischenmenschlichen Konflikten stellen.

Eine von Py mehrfach eingesetzte Variante des *Spiele im Spiel* ist der Rollentausch von Figuren, durch den die Theatralität besonders markiert wird. In *Les Enfants de Saturne* wechseln Saturne und sein unehelicher Sohn Ré mitten im Dialog die Rollen, so dass der Vater die Rede des Sohnes, der Sohn die Rede des Vaters übernimmt (cf. 4.3.3). Auf diese Weise öffnet sich das dramatische Konfliktgespräch hin zum (meta)theatralischen Spiel, wodurch Einfühlung und Illusion gebrochen und die Figurenaussagen als Zuschreibungen markiert werden, die der Zuschauer nun mit einer gewissen Distanz beurteilt. Geschickt lenkt der Autor auf diese Weise die Aufmerksamkeit auf die Kommunikation selbst und auf die Schwierigkeiten, der sie im mimetischen Spannungsgeflecht der Figuren unterliegt. Groll, Unterstellungen und Rivalität verhindern eine offene Aussprache und dynamisieren schwelende Konflikte. Außer der Offenlegung des mimetischen Prinzips geht noch ein zweiter Impuls von dem theatralischen Rollentausch aus, in dem sich bereits eine Alternative zur Sackgasse der mimetischen Rivalität andeutet. Diese Alternative besteht in der Öffnung auf den Anderen, indem man sich in sein Gegenüber hinein fühlt und seine Position nachvollzieht.

In *L'Exaltation du labyrinthe* findet ein ähnlicher Rollentausch statt, als Miserere in der Rolle des Sohnes von Dédalle bei diesem als Bittsteller auftritt, da Maxence sich weigert, mit seinem Vater Kontakt aufzunehmen (cf. 4.3.4). Während Miserere nur widerwillig in die Rolle des Sohnes schlüpft, zwingt Dédalle ihm diese Rolle geradezu auf: „Tu parles au nom de mon fils, donc tu es mon fils ! Embrasse-moi !“⁵⁸⁸ Auf theatralische Weise macht er Miserere zum Ersatz seines Sohnes, mit dem er nicht mehr kommunizieren kann. In diesem Spiel blitzt in der dominanten theatralischen auch kurz die lebensweltliche Perspektive, Matzats dritte Kategorie, auf, als Dédalle in Form eines Metakommentars das Leben mit einem Rollenspiel gleichsetzt: „Il s'agit de se souvenir que tout n'est qu'un rôle ! Et ne jamais s'identifier à ce rôle, la danseuse qui ne joue pas à danser

588 Py: *L'Exaltation du labyrinthe* [2001], S. 551 (I, 2).

tombe. N'aime pas, joue à aimer".⁵⁸⁹ Eine solche Bewusstmachung des mimetischen Prinzips ist in der Kunst, für die hier die Tänzerin steht, sinnvoll und entspricht der theatralischen Vorgehensweise von Py in seinen Theater texts. Im Zusammenleben der Menschen jedoch führt ein derart perfektioniertes, man könnte sagen hyperreales Nachahmen, das sich auch auf die Gefühle bezieht, zu einem wachsenden Gefühl der Unsicherheit. In der Tat unterminiert Dédalles Verhalten, das Ausdruck einer instabilen Welt ist, in der die Signifikanten flottieren, das Vertrauen seines Sohnes in ihn und umgekehrt.

Eine deutlich markierte Theatralität entsteht auch in *Les Vainqueurs* durch ein intensives Rollenspiel. Wie in *Le Visage d'Orphée* tritt im dritten Teil des Stückes eine Theatertruppe auf, durch die sich der Theater text auf eine Meta-Ebene öffnet. Der zweite Akt des dritten Teils spielt laut Regieanweisung „au théâtre“. ⁵⁹⁰ Die im Vergleich zu den bisher beschriebenen Rollenspielen noch gesteigerte Theatralität der *Vainqueurs* erreicht Py hier durch eine doppelte *mise en abyme*: Die Figuren der fiktionalen Theatertruppe des dritten Teils übernehmen die Rollen von Cythère und Ferrare, die dem Publikum aus dem zweiten bzw. aus dem ersten und dem zweiten Teil bekannt sind, und spielen als *Theater im Theater* Axels Werk nach, das denselben Titel trägt – nämlich *Les Vainqueurs* – wie der Theater text von Olivier Py, dessen Autorschaft in dieser zweiten Ebene der *mise en abyme* mit einer Figur aus eben diesem Theater text verschmilzt.⁵⁹¹

Die Figuren der intradiegetischen Ebene (Axel und Ferrare) werden durch dieses Rollenspiel zu extradiegetischen Zuschauern eines metadiegetischen *Spiels im Spiel*: „Ils jouent notre histoire. [...] Je me vois. C'est comme si j'étais mort.“⁵⁹² Indem Py die geflüsterten Kommentare von Axel und Ferrare, die heimlich eine

589 Py: *L'Exaltation du labyrinthe* [2001], S. 555 (I, 2).

590 Ders.: *Les Vainqueurs* [2005], S.383 (III, II, 1).

591 Ebd., S. 414 f. (III, IV, 1): „Voilà, le livre est fini. C'est une sorte de poème trop long. [...] – Comment s'appelle ton poème ? – *Les Vainqueurs*.“ Hervorhebung im Original.

592 Ebd., S. 383 (III, II, 1).

Theaterprobe beobachten, immer wieder in den *Spiel-im-Spiel*-Text einschaltet, wird das Zuschauen zum unverzichtbaren Bestandteil des Metatheaters: „Cachons-nous. Je veux voir comment ils nous jouent!“⁵⁹³ Ein ähnliches Verfahren wendet Py schon im ersten Teil von *Le Visage d'Orphée* mehrmals an: immer dann nämlich, wenn die orphische Schar neue Mitglieder rekrutiert. Ein Beispiel ist Musée's epischer Kommentar am Ende der vierten Szene:

Après avoir baïllonné le perroquet mystique, Orphée, Baptiste, Musée [...] arrivent à leur première étape, c'est la cour d'un hôpital. Le soir tombe, une femme tient dans sa main une grenade. Cachons-nous derrière ce **providentiel** buisson.⁵⁹⁴

Hier werden die Figuren einerseits selbst zu Zuschauern; andererseits tritt zumindest einer von ihnen, der Sprecher Musée, ganz deutlich aus seiner Rolle heraus, kommentiert das bisherige Geschehen und sagt wie ein epischer Spielleiter den Schauplatz und die handelnden Figuren der von ihm so genannten ersten Etappe an. Auch hier verdoppelt sich die Theatersituation durch ein binnenfiktionales Publikum, das anfangs ebenso verdeckt dem folgenden Geschehen beiwohnt wie das extrafiktionale Publikum. Durch die selbstreflexive und ironische („providentiel“) Thematisierung des Zuschauens öffnet Py die Theaterhandlung auf die Lebenswelt seines extrafiktionalen Publikums, das er einige Szenen später, als er die orphischen Totenpässe in den Rängen des Publikums zirkulieren lässt, aktiv in die Theaterhandlung einbindet. In *Le Visage d'Orphée* wird die Theatralität der von Musée angekündigten Szenenfolge noch gesteigert, indem die Figuren in das Geschehen eingreifen: Als die Söhne der todkranken Victoire handgreiflich werden, tritt Musée mit seiner Geheimwaffe, dem kuriosen sprechenden Windrädchen, aus dem Versteck hervor und überwältigt die beiden Brüder, während das Windrädchen sie in einem *coup de théâtre* in Nebel hüllt.⁵⁹⁵ Zuschauen, so wird hier deutlich, ist kein passives Eintauchen in eine fiktionale Illusion, sondern impliziert ein bewusstes Sich-Einfühlen

593 Ebd., S. 383 (III, II, 1).

594 Ders.: *Le Visage d'Orphée* [1997], S. 39 (I, 4). Hervorhebung von mir.

595 Ebd., S. 48 (I, 6).

in den Anderen sowie die Notwendigkeit, aktiv Stellung zu beziehen.

Auch in der vergleichbaren Szene der *Vainqueurs* kommen die heimlichen Zuschauer schließlich empört aus ihrem Versteck hervor, woraufhin sich ein metatheatrales Streitgespräch über das dargebotene Theaterspiel entwickelt. Zuvor schon beziehen die intradiegetischen Zuschauer Axel und Ferrare durch ihre metatheatralen Kommentare Stellung zu dem, was sich vor ihren Augen abspielt – hier zwei Beispiele:

a) Axel: „Elle a recopié mes moindres paroles!“⁵⁹⁶

b) Ferrare: „Elle est encore plus belle que tu ne l’as jamais été.“⁵⁹⁷

Theatralisiert wird diese *Theater-im-Theater*-Situation, die durch die *mise en abyme* ohnehin schon verschachtelt ist, zusätzlich dadurch, dass nicht genau zwischen den Rollen unterschieden wird, die Axel einnimmt, wie aus dem oben zitierten Kommentar von Ferrare (b) hervorgeht, der Axel mit der weiblichen Rolle Cythère gleichsetzt. Der Axel des dritten Teils wird nämlich ebenso wie im zweiten Teil Cythère vom „Jungen im Schrank“ der Rahmenhandlung gespielt, so dass sich Ferrare hier auf den Schauspieler und nicht auf die Figur Axel bezieht. Auf diese Weise erscheint auch Axels Kommentar (a) auf zwei Ebenen angesiedelt: In der Rolle des sich mit seinen Figuren identifizierenden Schauspielers, die er sich in der Rahmenhandlung auf den Leib geschrieben hat, „verwechselt“ er die Rolle, die er im vorherigen Teil gespielt hat mit seiner jetzigen und übt in der Rolle der von Lubna nachgeahmten Cythère Kritik an der Darbietung der Rivalin, in deren Spiel er nichts als reine Nachahmung ohne kreative Gestaltung sieht. An anderer Stelle bezeichnet er Lubna als „une imitation de ma gloire défunte. [...] Tellement plus vraie parce que fausse!“⁵⁹⁸ Die Schauspielerin aus dem *Theater im Theater* wird von Axel überdeutlich in ihrer Funktion als (schlecht gespielte) Theaterrolle markiert, während sie von Ferrare als dramatische

596 Py: *Les Vainqueurs* [2005], S. 387 (III, II, 1).

597 Ebd., S. 387 (III, II, 1).

598 Ebd., S. 396 (V, II, 4).

Figur (positiv) bewertet wird; Lubnas Schönheit übersteige die von Cythère, die sie zudem an Wahrhaftigkeit bzw. Authentizität übertreffe: „Mais tellement plus vrai.“, verteidigt er Lubna an der eben zitierten Stelle gegen Axels Kritik. Aus dem Spannungsverhältnis der theatralisch gebrochenen Kommentare von Axel und Ferrare konstituiert sich Lubna als hyperreale Figur, als Simulakrum der begehrten Frau; als Kopie erscheint sie glaubhafter als das Original, das sich selbst längst im theatralischen Rollenspiel aufgelöst hat, als Axel im dritten Teil die Protagonistenrolle, die im zweiten Teil Cythère innehatte, übernimmt.

Die zweite Ebene der Kritik, die Axel in seinem metatheatralen Kommentar (a) übt, äußert er in seiner Rolle als Autor des Stückes, das ohne sein Einverständnis von Lubnas Theatertruppe einstudiert wird. Er warnt vor einer Ideologisierung seiner Poesie und dem gefährlichen Reiz, das berühmte Lächeln Cythères als neue Religion zu propagieren, die für die Menschen nur Simulakren bereitstellt.⁵⁹⁹ Axel ist hier eine Art Sprachrohr des Autors Py, der die Gefahr, dass seine Theater Texte esoterisch wirken, gerade vermeidet, indem er solche theatralischen Illusionsbrüche und metatheatralen Figurenkommentare einbaut, wie sie für diese Szene erörtert wurden. Auch auf dieser Ebene der Kritik entlarvt Axel die hyperreale Gesellschaft als Ereignis- und Spektakelkultur. Im Streitgespräch mit Lubna gibt diese zu, dass sie die echte Leiche des unbekanntes jungen Mannes braucht, um ihrem Schauspiel den Schauer des Realen zu verleihen: „Sans lui, le spectacle est tiède ! Il faut quelque chose de réellement cruel pour armorier mon évangile.“⁶⁰⁰ Ihr Verständnis von Theater als Performance beschränkt sich auf die Schockwirkung, die eine den Aspekt der Gewalt und der Körperlichkeit herausstellende performative Darbietung erzeugt, während das Moment der Offenheit zugunsten einer Manipulation der Zuschauer unterdrückt wird. Lubnas Performance reproduziert die hyperreale Gesellschaft nur, ohne sie in Frage zu stellen.

599 Ebd., S. 387 (V, II, 1): „Tout cet ésotérisme est écœurant ! [...] Il y a toutes les chances que vous séduisiez le monde“, sowie ebd., S. 388 (V, II, 1): „Jamais je n'ai voulu faire de mon sourire une religion.“

600 Ebd., S. 388 (V, II, 1).

Hier schließt sich die Kritik Ferrares an, die er in einem Streitgespräch mit Arthur zum Ausdruck bringt, der in der Theaterprobe Ferrares Rolle gespielt hat. Während Arthur von dem einmal geformten Charakter seiner Figur „Ferrare“ auch dann nicht lassen will, als er ihn lebendig vor sich sieht,⁶⁰¹ besteht Ferrare auf der Freiheit sich zu ändern, die auch das Theater zum Ausdruck bringen kann, indem es seine theatralischen Möglichkeiten ausschöpft.⁶⁰² In der Tat zeichnet sich Pys Theaterstück durch die Offenheit einer mythischen Metamorphose aus, die sich an Ferrare, dem Bösen des ersten Teils, vollzieht, der im dritten Teil für einen anderen Menschen sein Leben opfert, und die sich mit einem theatralischen Rollentausch verbindet. Denn Ferrare gibt seine alte Rolle auf und schreibt sich Axels Orpheus-Rolle auf den Leib, um an seiner Stelle den Tod herauszufordern und in einem gewaltsamen Selbstopfer zu überwinden: „Moi, je suis un Orphée qui ne se retourne pas“.⁶⁰³ Im Mythen-Theater Pys ist es möglich, den (orphischen) Mythos umzuschreiben und Eurydike alias Axel zu retten.

In Pys metatheatralem Theatertext verknüpfen sich Form und Inhalt somit aufs Engste miteinander. Durch die dominante theatralische Perspektive zeigt sich das Rollenspiel in *Les Vainqueurs* auf allen Ebenen der Handlung. Die Zurschaustellung des Als-ob-Charakters des dramatischen Werks, die alle Theatertexte Pys in unterschiedlicher Intensität kennzeichnet, ist in dieser Trilogie das zentrale Strukturelement. Das Theaterstück ist eine wahre Feier der Theatralität, die hier nicht zufällig im intertextuell markierten Kontext des Arkadienmotivs steht; hat doch die bukolische Literatur insbesonde-

601 Py: *Les Vainqueurs* [2005], S. 390 (V, II, 2): „Je ne suis que le Ferrare de l'acte précédent. [...] Laisse-moi mon idole, ma belle idole!“ Wie seine Kollegin Lubna will auch Arthur das Theater zu einer neuen (Anti-)Religion machen, in der durch die dämonisierende Nachahmung der Rolle Ferrares im vorangegangenen Akt angebliche Kräfte des Bösen freigesetzt werden und das Gewaltbedürfnis der Zuschauer (ebenso wie der Schauspieler aus Lubnas Truppe) kurzzeitig befriedigen.

602 Ebd., S. 390 (V, II, 2): „Bien, mais alors, ne sors jamais du monde clos de ton théâtre, ne regarde pas le soleil, ne rêve jamais qu'elle puisse avoir besoin de toi.“ Hier wird Ferrare für einen Moment zum Sprachrohr des Autos Py, indem er gegen ein Illusionstheater Stellung bezieht und davor warnt, dass sich das Theater gegen die Welt verschließt.

603 Ebd., S. 428 (III, IV, 4).

re seit ihrer traditionsbildenden Prägung in Renaissance und Barock „ein neues Bewußtsein von den Funktionsmöglichkeiten literarischer Fiktionen und [...] der durch sie ermöglichten imaginären Selbstverdoppelung und Selbstinszenierung“ geformt.⁶⁰⁴ So hebt Matzat das Rollen- und Travestiespiel der Schäfer hervor und sieht in der „offensichtliche[n] Künstlichkeit“ der Schäferdichtung ihr wesentliches Merkmal.⁶⁰⁵ Was Matzat in diesem Sinne über die Figuren der Schäferliteratur schreibt, lässt sich in Pys Theaterstücken ganz ähnlich beobachten: Die Subjektposition der Figuren besteht Matzat zufolge darin, „daß das Subjekt sich selbst als Teil eines Spiels inszeniert oder auch beobachtet.“⁶⁰⁶ Es bejahe dieses Spiel, da es in ihm „neue Daseinsmöglichkeiten“ erfahre:

Dieses Subjekt ergibt sich nicht resigniert den Rollenzwängen, sondern antwortet auf die Zumutungen fremder Regie – etwa den Einfluß der immer wieder beschworenen Mächte ‚fortuna‘ und ‚tiempo‘ – mit dem Versuch, sein eigener Regisseur zu sein.⁶⁰⁷

Die Bedeutung von Spiel, Travestie und Performanz in Pys Stücken lässt sich daher nicht nur mit dem von Fischer-Lichte für das gegenwärtige Theater proklamierten „Performativitätsschub“ erklären, sondern auch mit der Fortführung bzw. dem Wiederauflebenlassen einer literarischen Tradition, auf die sich Py mit dem Handlungs- und Wunschaum Arkadien in den *Vainqueurs* deutlich bezieht (cf. 4.5.3).

In der Rahmenhandlung des Prologs wird das in den *Vainqueurs* zentrale Strukturelement der Theatralität dem Publikum gleich zu Beginn auf szenische Weise nahegebracht: Der „Junge im Schrank“

604 Matzat: „Subjektivität im spanischen Schäferroman“, S. 22: Matzat paraphrasiert hier Wolfgang Iser's Einordnung der bukolischen Literatur in *Das Fiktive und das Imaginäre*.

605 Ebd., S. 34 f. Cf. auch ebd., S. 38: „Die Schäferexistenz ist ein Gesellschaftsspiel, das eine Subjektivität ermöglicht, die vor allem Spielbewußtsein ist.“

606 Ebd., S. 37.

607 Ebd., S. 36.

verfolgt zunächst als Zuschauer par excellence⁶⁰⁸ hautnah das dramatische Geschehen in Cythères Zimmer, die Vitriolattacke auf die junge Frau, um anschließend durch seinen Wissensüberschuss über die Folgen dieses Angriffs – der Wahnsinn des Prinzen Florian, der Selbstmord des Totengräbers Axel – in die Position des Erzählers bzw. Dramatikers zu wechseln, der dann selbst in die Rollen der ausgeschalteten Figuren schlüpft, um durch sein mimetisches Handeln und seine erzählerische Kreativität⁶⁰⁹ die schreckliche Geschichte im Raum des Theaters umzuschreiben: „de reprendre les destins de ces trois fauves blessés et de les vivre pour eux ! J’aurais l’avantage de jouer leurs rôles et non pas de les subir.“⁶¹⁰ Dank der erzählerischen Kraft des Mythos, die sich mit der performativen Kraft des theatralischen Rollenspiels verbindet, hat Cythère am Ende der Geschichte, die der Junge im Schrank im Raum des Theaters entfaltet, wieder ein Gesicht und ebenso ist auch der Wunsch nach Rache, der im Prolog nach der bösen Tat Ferrares aufflammt, überwunden: In der Rolle von Axel hat Cythère das Herz von Ferrare, das sie im Prolog rachsüchtig verlangt,⁶¹¹ tatsächlich bekommen, jedoch nicht durch eine Gewalttat, sondern durch Ferrares Opfer, durch das dem mimetischen Begehren ein Ende gesetzt wird (cf. 4.3.2).

Der Junge im Schrank verkörpert somit die Dreifaltigkeit des Theaters: Er ist Zuschauer, Dramatiker und Schauspieler in einem, was dem Publikum im Verlauf der drei Teile, in denen er nacheinander die Rolle Florians, Cythères und Axels spielt, immer wieder ins Bewusstsein gerufen wird:

– Durch illusionsbrechende Anspielungen auf den Rollenwechsel:

608 Py: *Les Vainqueurs* [2005], S. 178 (Prologue): „Je ne déteste pas cette armoire. Elle sent la moisissure, la mort et la fleur d’oranger. On ne souffre pas ici, on attend, on espère, et, par ce petit trou, je peux voir Cythère, la grande courtisane et ses amants!“

609 Ebd., S. 175 (Prologue): „regardant sa vie comme une fable intéressante, acceptant tous les destins, souriant dans les fatalités, faisant de l’inachèvement l’achèvement du poème, oui, il acquiesce tous les possibles, cet homme, ce fauve, ce poète“. Und ebd., S. 176 (Prologue): „Au-delà du bien et du mal seule importe la fable.“

610 Ebd., S. 184 (Prologue).

611 Ebd., S. 182 (Prologue).

CY THERE : Comment me trouves-tu ?
 FERRARE : Il est temps que tu changes de masque.⁶¹²

- Durch ein episch-kommentierendes Heraustreten aus der eigenen Rolle:

SEPTIME : Il faut que tu changes de rôle.
 CY THERE : Non, Cythère n'est pas encore au cœur des ténèbres.⁶¹³

- Durch Verweise auf das theatralische Rollenspiel und die Meta-Ebene des Theaters, dessen enger Bezug zum Leben von Py immer wieder herausgestellt wird:

Alors, je vais te dire mon secret. Florian est encore en France, il est prostré dans une chambre blanche, un hôpital bordé d'eucalyptus [...]. Je ne suis pas le roi, tu le sais toi qui n'es pas Ferrare. Je suis un imposteur. J'ai pris l'identité de Florian dans un autre chapitre de notre histoire. Il ne pouvait pas accomplir ce que moi j'accomplis, parce que moi, je joue, le secret, c'est le théâtre.⁶¹⁴

- Durch die textuelle Markierung des Spannungsverhältnisses zwischen Theater und Leben bzw. zwischen der sich stets verschränkenden theatralischen und dramatischen Perspektive:

AXEL : Tu m'abandonne.
 FERRARE : C'est Ferrare que j'abandonne, je le haïssais, je haïssais ce rôle. [...]
 AXEL : Mais moi aussi je ne suis qu'un rôle.⁶¹⁵

Die Rollenübergänge sind so fließend wie der Übergang von der dramatischen zur theatralischen Perspektive. Als Axel nach dem Vorfall im Hotel verzweifelt ist, wird nicht eindeutig markiert, ob die Emotion der Figur Axel oder dem Jungen im Schrank, der Axel spielt und sein Theaterprojekt im Scheitern begriffen sieht, zuzurechnen ist. Die Unsicherheit wird noch dadurch befördert, dass Ferrare ihn ermutigen will, indem er Axel den Namen seiner früheren Rolle,

612 Ebd., S. 354 (II, Epilogue).

613 Ebd., S. 338 (II, IV).

614 Ebd., S. 259 f. (I, IV, 3).

615 Ebd., S. 380 (III, I, 4).

Florian, gibt: „Florian, crois en toi!“⁶¹⁶ Eine besonders auffällige extradiegetische Rollenkontinuität erzeugt Py, indem er Cythère am Ende des zweiten Teils ein Bein durch einen Hundebiss verlieren lässt, kurz bevor sich der Junge im Schrank in seine dritte Rolle als einbeiniger Axel verwandelt.

Auch mit dem Geschlecht wird im Theatertext gespielt, etwa als Cythère ihrem Verehrer, dem Doktor, ein Geschenk macht: „Ma première barbe coupée“.⁶¹⁷ Für den Doktor bezeichnet dieser ‚Bart‘ das erste Schamhaar seiner Geliebten, für den aufmerksamen Leser oder Zuschauer stellt er jedoch einen ironischen Wink auf das männliche Geschlecht des Jungen im Schrank dar, der hier in der Rolle einer Frau auftritt. Die gleiche Doppeldeutigkeit in Bezug auf das Geschlecht Cythères findet sich noch an einer zweiten Stelle:

Il fallait accepter de perdre sa virilité pour la retrouver dans le masque. Il a suffi que je rase les poils de mon torse [...]. Je ne le pouvais pas tant que j'étais un homme, [...] il me fallait le grand travestissement pour continuer à vivre parmi les victoires.⁶¹⁸

Spricht Cythère hier schon als Zauberin, die sich in die Rolle des impotenten Generals versetzt, der sich rasiert und als Jungfrau verkleidet, um einen Sieg über seine Impotenz zu erringen? Oder spricht sie in eigener Person und verweist auf die wechselnden Rollen, die der Junge im Schrank einnehmen muss, um dem magischen Lächeln in der dramatischen Handlung zum Sieg zu verhelfen? Die besondere Ironie liegt darin, dass sie durch ihren an Aphrodite erinnernden Namen die Idee der absoluten Weiblichkeit in den Raum stellt, um diese nicht nur in dem angeführten fiktionsironischen Rollenverweis, sondern auch im Verlauf der Handlung, in der sie sich gegen ihre „Kopie“ Lubna geschlagen geben muss, in die Brüche zu schlagen.

Das theatralische Verwirrspiel um verschiedene fiktionale Ebenen, das Py in *Les Vainqueurs* auf die Spitze treibt, findet seine Entsprechung im Werk Wajdi Mouawads, in dem trotz gelegentlicher

616 Py: *Les Vainqueurs* [2005], S. 427 (III, IV, 3).

617 Ebd., S. 287 (II, I).

618 Ebd., S. 282 (II, I).

theatralischer Illusionsbrüche insgesamt die dramatische Perspektive dominiert, am ehesten in *Littoral*, wo die dramatische Handlung zugleich von einer narrativen bzw. epischen Beichtsituation und einer das Rollenspiel in den Vordergrund rückenden und daher theatralischen Filmsituation überlagert wird, so dass der Wirklichkeitsstatus der dramatischen Handlung äußerst unsicher wird. Mit Baudrillard ist diese postdramatische Verwirrung der fiktionalen Ebenen auch lesbar als Mimesis der spektakelhaften Lebenswirklichkeit unserer nach Hyperrealität strebenden Gesellschaften, in denen Baudrillard eine „confusion de l'existence et de son double“⁶¹⁹ ausmacht und in denen sich durch das Fehlen klarer Differenzen wiederum Girards *interne Mediation* besonders gut entwickelt. Der unerwartete Umschwung von Spiel in Ernst und umgekehrt ist ein weiteres Stilmittel, dessen sich beide Autoren bedienen, um diesen verwirrenden Zustand auf theatralische Art und Weise sichtbar zu machen. In *L'Apocalypse joyeuse* heiraten Ariel und der Commandant in einer zunächst sehr theatralischen Atmosphäre: Der Junge wird als Braut verkleidet, der Kriegsführer als Bräutigam. Doch das karnevaleske Spiel, in dem sich die Geschlechterrollen verkehren und die Gräueltaten des Krieges für einen Moment ausgeblendet werden, schwingt auf einmal um in blutige Gewalt; aus der Hochzeitszeremonie wird eine brutale Vergewaltigung, die durch einen tödlichen Schuss beendet wird (cf. 4.3.5).⁶²⁰ Viele Szenen später ist der durch diesen Schuss ausgeschaltete Commandant jedoch in einer neuen Rolle wieder lebendig geworden: „Vous imaginez que les hommes de ma race meurent ? [...] – Votre mort... – ... Un simulacre.“⁶²¹ Durch die Fiktionsironie wird auf spielerische Weise deutlich, dass die gewaltsame Rolle, die der Commandant verkörpert, im wirklichen Leben weit verbreitet ist. Auch in *Littoral* wacht eine getötete Figur kurze Zeit später wieder auf, als wäre nichts gewesen: der Peepshow-Besucher aus der dritten Szene, der von Guiromelan mit einem Streich enthauptet wird und kurz darauf wieder ebenso munter und aufdringlich drauf-

619 Baudrillard: *Le Pacte de lucidité ou l'intelligence du mal*, S. 63.

620 Py: *L'Apocalypse joyeuse* [2000], III, 6.

621 Ebd., S. 445 (V, 2).

los plappert wie zuvor. Das slapstickartige Niederschlagen mehrerer Figuren in III, I der *Vainqueurs* trägt das Element des Spielerisch-Theatralischen und des Morbid-Aggressiven gleichzeitig in sich, zumal sich diese Szenen in einem Leichenschauhaus ereignen. Letztlich zeigt sich darin das Aggressionspotential, das im Kontext einer Situation mimetischen Begehrens entsteht, welches hier entlarvend auf einen Leichnam gerichtet ist.

Eine Besonderheit in Pys Theater sind die wiederkehrenden Spielleiterfiguren, die zwar alle als Charaktere in die Handlung involviert sind, diese jedoch auch bewusst manipulieren. Auf diese Weise scheinen sie innerhalb der dramatischen Handlung auf den ersten Blick den Antrieb des „Bösen“ zu verkörpern, während sie in der von ihnen häufig markierten theatralischen Perspektive durch ihr experimentelles Spiel als metatheatrale Werkzeuge des Autors fungieren. Dies soll im Folgenden am Beispiel von a) Ferrare aus *Les Vainqueurs*, b) Rose des vents aus *L'Exaltation du labyrinthe* und c) Horn aus *L'Apocalypse joyeuse* gezeigt werden.

a) **Ferrare** ist von den drei Figuren am stärksten als erlebender und leidender Charakter in die Handlung involviert. Er wird in der Geschichte zunächst als durch und durch verdorbener Profiteur der ökonomischen Macht etabliert, der sich ein kriminelles Imperium aufgebaut hat und alle Menschen in seine Abhängigkeit zu bringen versucht: „Ferrare n'aime pas que ses créatures lui échappent.“⁶²² Diese ambivalente Stelle aus dem Prolog ist ein erster Hinweis darauf, dass der Waffen- und Menschenhändler Ferrare im Grunde wie ein tyrannischer Regisseur agiert und als solcher den (für die Entfaltung der Geschichte notwendigen) Gegenspieler des Jungen im Schrank darstellt, der den Auftraggeber der Vitriolattacke auf Cythère mit der transformierenden Kraft seines Theaters besiegen will. Ferrare beeinflusst jedoch als oberster Strippenzieher die Intrige nach seinen eigenen Plänen. Deshalb macht er Florian erst zum König, um ihn dann, als er merkt, dass dieser sich nicht von ihm manipulieren lässt, wieder zu stürzen: „Quand il y aura la guerre

622 Py: *Les Vainqueurs* [2005], S. 183 (Prologue).

entre nous, ce sera vraiment beau.“⁶²³ In Ferrares manipulativem Handeln leuchtet immer wieder die Ästhetik des Spiels auf, die die gewaltsamen Konflikte der dramatischen Ebene im Licht einer metatheatralen Ebene erscheinen lassen und ihnen eine zweite, symbolische Bedeutung geben: „Et si tout n'était que mensonge ? Et si tout cela n'avait été que masques ?“⁶²⁴ Im zweiten Teil spielt Ferrare eine ähnlich ambivalente Rolle als scheinbarer Verbündeter Cythères, der mit ihr gegen die Generalsfamilie paktiert, während er heimlich ihre Konkurrentin Lubna nach Frankreich holt, sie in die Handlung des zweiten Teils einführt und den Sturz der Protagonistin herbeiführt. Seine teuflische Intrigenschmiede lenkt die Geschichte in unvermutete Bahnen und erzeugt auf diese Weise überhaupt erst die dramatische Handlung, die der Spannung und des Konflikts bedarf. Die Figur ist jedoch noch deutlich komplexer angelegt. Sie lässt sich nicht auf die Inkorporation des faszinierenden Bösen reduzieren, die der Schauspieler Arthur zu seinem Idol macht. Py hat in Ferrares teuflischen Charakter Risse und Selbstzweifel eingebaut, die schon vor seiner Wandlung im dritten Teil, wo er Kritik an seiner eigenen Rolle übt, stellenweise sichtbar werden: „Parfois je rêve de ma défaite, ce sera comme un jour de Pâques ! Mais arrêter **ce jeu** et nous laisser couler dans l'oubli ! Trop tard, nous sommes **des fables**.“⁶²⁵ Indem Ferrare seine eigene Rolle hinterfragt, gibt er seiner dramatischen Figur menschliche Komplexität und theatralische Ambivalenz.

b) In *L'Exaltation du labyrinthe* tritt **Rose des vents** als *advocatus diaboli* auf und versucht die Fäden der Intrige so zu spinnen, dass sie den Protagonisten Maxence ins Verderben stürzen. Sein Name wird an einer selbstreferentiellen Stelle im Theatertext mit metaphorischer Bedeutung aufgeladen: „Impériale corrosion de toute résistance, c'est la Rose des vents qui se baigne dans les eaux mortes du lac mercuréen.“⁶²⁶ Rose des vents charakterisiert sich hier selbst als die im tödlichen Quecksilber schwimmende Windrose, die

623 Ebd., S. 246 (I, III, 2).

624 Ebd., S. 355 (II, Epilogue).

625 Ebd., S. 295 (II, I). Hervorhebung von mir.

626 Ders.: *L'Exaltation du labyrinthe* [2001], S. 571 (II, 1).

die Richtung anzeigt, in welche die Intrige sich bewegt: nämlich in Richtung des Nichts, des Todes, „dans les eaux mortes“ und „sur les eaux du Styx“.⁶²⁷ In Mathieu hat dieser teuflische Anwalt des Bösen seinen symbolischen Widerpart (cf. 4.3.4). Die beiden Figuren erscheinen als Personifikationen des Guten und des Bösen, des Verzeihens und der Rache, die miteinander um die Seele des Protagonisten Maxence ringen, der der Verführungskraft des Teufels ähnlich ausgesetzt ist wie die Figuren des von Py verehrten Bernanos. Bei Py wird jedoch gerade durch das theatralische Spiel von *Rose des vents* und die metatheatrale Offenlegung seiner Manipulationen diese symbolische Ebene der Intrige hergestellt. Die zentrale Stelle hierfür ist der Beginn des zweiten Aktes; hier legt *Rose des vents* im Gespräch mit seinem Helfershelfer *L'Homme qui rit* seine Absichten sowie seine bisherigen Manipulationen offen:

Avec Maxence, nous n'avons pas pu mener l'expérience à bien ! La dernière phase alchimique, l'œuvre au noir, a fait fuir la cobaye ! [...] Oui, et **ça me déplaît**. J'étais si près de porter l'estocade ! Notre petite histoire de dette imaginée, de créancier inflexible, c'était tout de même un joli cauchemar, et **ce théâtre-là** était proche de son accomplissement. Tu aurais eu la petite, et moi j'aurais fait de Maxence le héros **de son siècle**, un prince pendu par les pieds !⁶²⁸

Aus dieser Textstelle geht erstens hervor, dass es sich bei *Rose des vents* um eine Spielleiterfigur handelt, die Experimente mit den Figuren anstellt und sich Konflikte und Hindernisse ausdenkt, um die Intrige voranzutreiben. Zweitens ist dieser Spielleiter, der auf den Tod der anderen Figuren hinarbeitet, alles andere als Vertrauen erweckend. Man könnte ihn daher als theatralisches Pendant zum unzuverlässigen Erzähler aus der Narrativik bezeichnen. Wie dieser

627 Py: *L'Exaltation du labyrinthe* [2001], S. 571 (II, 1). Auch *La Girouette*, das Windrädchen in *Le Visage d'Orphée*, ist ein Richtungsmesser für die orphische Schar, die auf dem Weg zum Styx bzw. in die Unterwelt ist, doch erstens ist sie untrennbar mit der orphischen Figur des Musée verbunden, der ihr wie ein Bauchredner zur Sprache verhilft, und zweitens ist sie kein diabolisches Element, das die Protagonisten ins Verderben führt, sondern im Gegenteil ein theatralisches Werkzeug, das ihnen bisweilen zu Hilfe kommt.

628 Ebd., S. 571 (II, 1). Hervorhebung von mir.

ist er nämlich drittens selbst von Gefühlen angetrieben („ça me déplaît“), was einerseits seinen Schwachpunkt darstellt, andererseits der Intrige Dynamik verleiht. Rose des vents will sich an Mathieu rächen, der ihm bei seinem Experiment mit Maxence in die Quere kommt. Er legt dabei nicht nur einen perfiden Erfindungsgeist, sondern auch einen großen Ehrgeiz an den Tag. Sein Anspruch ist es, die gesamte Intrige zu kontrollieren und die Figuren so zu beeinflussen, dass sie in seinem Sinne handeln. Das Diabolische liegt viertens genau in diesem Kontrollanspruch (cf. 4.3.1), der ihn zum Stellvertreter des „Bösen“ macht, das die Gegenwart bereithält („de son siècle“). Wie Ferrare, der Waffen und Prostituierte in den ökonomischen Kreislauf schleust, versucht Rose des vents nämlich, die Menschen durch die Droge Absinth und die sich durch sie scheinbar in Unsummen steigenden Geldschulden in eine virtuelle Abhängigkeit zu bringen.⁶²⁹

In diesem Kontext gibt ein Seitenblick auf das Werk des Filmmachers Robert Bresson, insbesondere auf seinen Film *L'Argent* (1983),⁶³⁰ Aufschluss über eine auch für Py interessante Engführung von Dämonie und dem unheimlichen Sog des Geldes, das eine geradezu teuflische Anziehungskraft auf manche Menschen ausübt und sie zu Handlungen veranlasst, die man als Teufelswerk zu bezeichnen geneigt ist. In *L'Argent* wird der erst ahnungslose, dann ohnmächtige und schließlich getriebene Yvon, dem ein von zwei Schülern in Umlaufgebrachter falscher Geldschein untergeschoben wird, durch eine Kette von unglücklichen Umständen – oder teuflischen Zufällen? – zu immer gewaltsameren verbrecherischen Taten verleitet; anfangs noch aus der Not heraus – er hat eine Familie zu ernähren –, scheint das Geld mehr und mehr eine dämonische Macht über ihn zu entwickeln, aus deren Klauen ihn auch die in Gestalt einer grauhaarigen Dame auftretende Personifikation der göttlichen Erlösung nicht zu befreien vermag. Wie Philippe Arnaud schreibt, ist Bressons Film

629 In *Les Enfants de Saturne* ist der teuflische Silence ein reines Produkt der entdifferenzierten Situation in Saturnes zerfallendem Reich; eine Spielleiterfunktion hat hingegen eher Ré, dessen Rolle als Manipulator in 4.3.3 erörtert wurde.

630 Robert Bresson: *L'Argent – Money*, CH/F 1983, VHS PAL, Französisch mit englischen Untertiteln, FOX Video.

eine Reflexion über das Böse, das eine unheimliche Eigendynamik entfaltet, die mit der von Zufällen gesteuerten Zirkulation des Geldes einhergeht.⁶³¹ Arnauds Interpretation, derzufolge das Geld als Element einer endlosen, dem reinen Prinzip des Tauschs unterworfenen Zirkulation erscheint, die jeden Wert zunichtemacht,⁶³² legt den Gedanken an Baudrillards These von der Genese der Gewalt im Kontext der Entfesselung der Zeichen in unserer hyperrealen Gesellschaft nahe. Und so wie Baudrillard eine gesteigerte Sehnsucht nach neuen Symbolen feststellt, die in der quasi heiligen Verehrung kurzlebiger Simulakren zum Ausdruck kommt, umgibt Bresson das Geld und seine Zirkulation mit einer heiligen Aura: So findet in *L'Argent* eine Gefängnismesse statt, während der die Häftlinge in religiöser Andacht ihren Tauschhandel vollziehen.⁶³³ Indem das Geld zum Idol, zum Götzen wird, tritt es in eine teuflische Konkurrenz zu Gott und übt in seinem Namen einen verhängnisvollen Einfluss auf die Figuren aus: „Oh Argent, Dieu visible. Qu'est-ce que tu ne nous ferais pas faire?“, ruft ein Mithäftling Yvons aus.⁶³⁴ Pys Maxence gerät in eine ähnliche Lage wie Yvon, als er den Einflüsterungen des teuflischen Rose des vents Glauben schenkt und durch die Not seiner angeblichen Schulden immer mehr in seine Fänge gerät. Die dämonische Dimension des Geldes wird in Pys Theaterstück zusätzlich durch die Figur des Schuldeneintreibers verdeutlicht, der als *L'Homme qui rit* eine erstarrte Fratze des Bösen im Antlitz trägt und als Maskottchen des Teufels Rose des vents auftritt.

Zu Beginn des dritten und letzten Aktes unternimmt Rose des vents einen zweiten Angriff auf Maxence, den er in einer metatheatralen Äußerung ankündigt: „Dans cet épisode, les armes changent

631 Arnaud: *Robert Bresson*, S. 119: „le pouvoir maléfique de l'argent, sa conjonction avec les hasards, multiplie sa circulation: l'indifférence aveugle du réel en redistribue le terrible pouvoir, par des circuits détournés, d'en-dessous la conscience, qui raccordent, de mains en mains, son parcours.“

632 Ebd., cf. S. 119, S. 146 sowie S. 147: „L'argent multiplie sa force arbitraire, aléatoire, dans le réel, par la force maléfique de son statut, le pacte diabolique de cet échange.“

633 Bei Py wäre an die Absinth-Messe in *L'Exaltation du labyrinthe* zu erinnern (cf. 4.3.4) oder an die Sardinien-Rituale in *L'Apocalypse joyeuse* (cf. 4.4.3).

634 In *Le Diable probablement* flicht Bresson einen ähnlichen Ausruf ein: „L'argent tout puissant! L'argent le seul salut!“ (Arnaud: *Robert Bresson*, S. 119.)

de mains.“⁶³⁵ Im Glauben daran, dass seine perfide Intrige aufgegangen ist, verabschiedet er sich am Abend der Theaterpremiere von Maxence: „Alors, au revoir. C’est moi qui ai donné les fiches de paie à Alice, l’homme qui rit les avait volées pour moi chez ton père. Je voulais que tu saches. Tu ne te suicides pas. Je te tue.“⁶³⁶ Mit der Eitelkeit des Bösen, der hier vermeintlich triumphiert, verkündet er seinen eigenen Abgang von der Bühne, ohne zu ahnen, dass er damit Mathieu die Oberhand über den Ausgang der Intrige überlässt: „Moi, je sors.“⁶³⁷ Mathieu bleibt, Maxence tötet sich nicht.⁶³⁸

c) Wie sich am Beispiel von Ferrare und Rose des vents bereits zeigen ließ, tritt in diesen teuflischen Spielleiterfiguren das Wechselspiel zwischen Dramatischem und Theatralischem, das Pys Theater kennzeichnet, am auffälligsten zutage. Dasselbe gilt für **Horn** in *L’Apocalypse joyeuse*, dem Py durch die wiederholten Vorspiele auf der Bühne sogar einen eigenen extradiegetischen Raum zugeteilt hat:

635 Py: *L’Exaltation du labyrinthe* [2001], S. 593 (III, 1).

636 Ebd., S. 609 (III, 5).

637 Ebd., S. 610 (III, 5).

638 Indem Py den Triumph des Teufels am Ende des Theaterstückes in Frage stellt und von seiner Präsenz auf der Bühne abhängig macht, untergräbt er dessen Autonomie und beweist auf diese Weise erneut seine Nähe zur Tradition des katholischen Schreibens. Für Bernanos, so William Bush im Vorwort zu *Sous le Soleil de Satan*, bleibe der Teufel stets ein Geschöpf Gottes und als solches zu seinem eigenen Leidwesen an diesen gebunden: „Satan reste toujours la créature de Dieu et [...] il ne reçoit le don de la vie que grâce à son Créateur. D’où l’éternelle frustration du démonique jaloux d’une autonomie illusoire qu’il ne posséderait jamais.“ (Bernanos: *Sous le soleil de Satan* [1926], S. 21, avant-propos par William Bush.) Die Täuschungsmanöver des Teufels gestalten sich auch bei Pys satanischen Spielleiterfiguren so, dass sie die Stelle der göttlichen Macht zu imitieren und zu usurpieren versuchen, weshalb Rose des vents auch in Mathieu seinen größten Konkurrenten sieht. Cf. Bernanos: „Le démon ne trompe pas autrement ceux qui vous ressemblent. S’il ne savait abuser des dons de Dieu, il ne serait rien de plus qu’un cri de haine dans l’abîme, auquel aucun écho ne répondrait...“ (Ebd., S. 211.) Der Abgang Horns in *L’Apocalypse joyeuse* weist in dieser Hinsicht nicht zufällig eine große Ähnlichkeit mit dem von Rose des vents auf: Auch Horns finaler Triumph ist zweifelhaft, denn auch seine Macht hat keine Autonomie, sondern erweist sich als abhängig vom Theaterspiel, das – wie so häufig bei Py – als transzendente, „göttliche“ Ebene fungiert, vor der das Böse nur eine, wenngleich einflussreiche und gefährliche, Spielfigur darstellt, die alles andere als allmächtig ist.

„Devant la scène.“⁶³⁹ Hier tritt Horn in Begleitung seines Helfers Epitaphe als Spielleiter auf, der Ortswechsel ankündigt, zwischenzeitliches Geschehen zusammenfasst, bisherige Handlungen kommentiert und vor allem die für den neuen Akt geplante Intrige vorbereitet, indem er die neuen Rollen verteilt:

EPITAPHE : Quel rôle pour toi ?
 HORN : Soeur Cantine. Une cantinière. Rôle amusant,
 grimace de la charité. [...]
 EPITAPHE : Et quel rôle joues-tu ?
 HORN : L'armateur comme au premier épisode, je suis
 rodé. Et à la fin de ce chapitre, nous jouerons
 les aides de camp, les utilités.⁶⁴⁰

Dieses Beispiel aus dem Vorspiel zum zweiten Akt zeigt die Spiel- und Experimentierfreude von Horn, die ihn sowohl zum Regisseur qualifiziert, dessen übergeordneten Standpunkt er im Verlauf der Handlung immer wieder einnimmt, als auch zum Schauspieler, als welcher er in wechselnden Rollen den anderen Figuren immer wieder begegnet. Bei den von ihm gespielten Figuren wird sein Rollenspiel im Text kontinuierlich durch Klammern mit seinem Namen [HORN] hinter den Rollennamen gekennzeichnet: eine Markierung der Theatralität, die auf der Bühne natürlich anders umgesetzt werden muss. In den Vorspielen sprengt der Spielleiter Horn mitunter auch durch einen Publikumsappell die Fiktionsgrenze. So legt er den Zuschauern ans Herz, den neuen Akt mit Spannung zu verfolgen, um zugleich die Aufmerksamkeit auf die Art und Weise zu lenken, in der die Handlung präsentiert wird: auf das Spiel bzw. den *discours*: „Cher spectateur, à moi de jouer ! Nous verrons ce que peut la mer sur leurs dieux de jeunesse et d'argile !“⁶⁴¹ Theater ist für Horn, der in seiner Rolle als Spielleiter ein Stück weit den Autor Py vertritt, ein lebendiges und fesselndes Spiel. Die Zuschauer

639 Py: *L'Apocalypse joyeuse* [2000], S. 273 (II, 1), S. 337 (III, 1), S. 397 (IV, 1), S. 443 (V, 1).

640 Ebd., S. 274 (II, 1).

641 Ebd., S. 276 (II, 1).

sollen die Geschichte mit Spannung und Anteilnahme verfolgen,⁶⁴² ohne jedoch in einer totalen Illusion zur Passivität verführt zu werden. Sie sollen aufmerksam der Entwicklung der Geschichte folgen, ohne den Spielcharakter zu vergessen.

In seiner Rolle als Regisseur inszeniert Horn dramatische Situationen, greift in die Handlung ein, treibt sie voran und manipuliert sie. Am deutlichsten wird das in seiner Beeinflussung von Orions Theaterprojekt. Orion plant eine Lyrikperformance, die von Horn jedoch so inszeniert wird, dass sich in ihr das Orakel von Acamas erfüllt. In dieser *Theater-im-Theater*-Situation wird Horn auch auf der dramatischen Handlungsebene zum Regisseur. Auf die theatrale Ebene verweist weiterhin die Fiktionsironie, die sich in der Rede Horns häufig zeigt. So spricht er etwa von der Langeweile, die Figuren wie Acamas' und Orions Vater in ihm auslösen, da sie sich zu leicht manipulieren lassen. Der Vater verschwindet daher – von Horn in den Selbstmord getrieben – bald aus der dramatischen Handlung: „Docteur, vous détruire ne fut pas très amusant, vous étiez une plaie facile, nos couteaux ont trouvé très vite leur patrie dans votre chair, j'ai le regret de vous dire que c'était presque ennuyeux !“⁶⁴³ Im Gegenteil freut er sich, wenn Figuren ihm Widerstand leisten: „Je trouve qu'il [Acamas] résiste magnifiquement.“⁶⁴⁴ Wie Ferrare plädiert auch Horn für eine Ästhetik des Spiels, die sich von der dramatischen Ebene der Moral und des Gerechtigkeitsempfindens löst: Der Spaß am Spiel ist umso größer, je stärker der Gegner ist.

Horns Freude am Spiel tritt besonders in seinen schier endlosen Rollenwechseln zu Tage, die ihn zu einem mythischen Proteus des Theaters machen: „Savez-vous que ma garde-robe est infinie ?“⁶⁴⁵ Die Wandlungsfähigkeit, die Horn durch sein Rollenspiel zum Ausdruck bringt, bringt den Raum des Theaters mit dem Raum des My-

642 Zu Beginn des dritten Akts weckt er die Neugier der Zuschauer, indem er ihnen eine spannende Wendung ankündigt, ohne Genaueres zu verraten: „Acamas, je préfère ne rien dire, il y a là un coup de théâtre.“ Siehe ebd., S. 337 (III, 1).

643 Ebd., S. 230 (I, 8).

644 Ebd., S. 299 (II, 8).

645 Ebd., S. 214 (I, 4).

thos zusammen, der seinerseits immer wieder neue Gestalten und Geschichten hervorbringt: „Nous pouvons voguer vers de plus belles aventures“.⁶⁴⁶ Das Theater, das Horn repräsentiert und im Verlauf der dramatischen Handlung durch seinen spielerischen Einsatz gestaltet, ist daher nicht nur ein selbstreferentielles, sondern vor allem auch ein mythisches Theater. Horn nimmt darin die ambivalente Rolle des proteischen und diabolischen Intrigenschmieds ein: „On m'appelle aussi Satan.“⁶⁴⁷ Er bringt überhaupt erst dramatisches Leben auf die Bühne, indem er den göttlichen Schicksalsfaden auseinander schneidet: „je suis le sécateur mondain“.⁶⁴⁸ Bei seinem ersten Auftritt stellt er in einer fortgesetzten Metapher, in der das Schicksal in das Bild einer Perlenkette gefasst wird, die mythisch-diabolische Rolle vor, die ihm Py zugehört hat: „Quand toutes les perles de vos instants clapotent sur le marbre, désunies et joyeuse, chacune suivant sa course, cela donne envie de mordre, non ?“⁶⁴⁹ Das Teuflische, das im Auseinanderbeißen der Schicksalskette aufleuchtet, erscheint hier zugleich als Chance, die sich durch die neue Freiheit der verstreuten Perlen ergibt und die den Beginn einer Geschichte ermöglicht: „C'est vrai, sans moi, il n'y aurait pas d'histoire. Il faut quelqu'un pour actionner la manivelle.“⁶⁵⁰ So erklärt Horn auch den Teufelspakt, den er mit Acamas abschließt, mit einem dramaturgischen Argument: „Parce que, dramaturgiquement, si tu ne signes pas, il n'y a rien. Une épopée digne de ce nom commence toujours par un pacte.“⁶⁵¹ Indem Horn Acamas, Orion und Espérance über das Meer verteilt und sich für jeden ein eigenes Abenteuer ausdenkt, zersprengt er die Kette, die sie zusammengeschweißt hat. Die Figuren werden Prüfungen ausgesetzt, die Horn zusammen mit seinen wechselnden Verbündeten inszeniert und in denen sich der

646 Py: *L'Apocalypse joyeuse* [2000], S. 484 (V, 12).

647 Ebd., S. 255 (I, 7).

648 Ebd., S. 214 (I, 4).

649 Ebd., S. 214 (I, 4).

650 Ebd., S. 483 (V, 12). Py beantwortet hier im literarisch-ästhetischen Sinne die bei den Autoren des *Renouveau catholique* immer wieder aufgeworfene Frage nach der Nützlichkeit des Bösen.

651 Ebd., S. 262 (I, 16).

dramatische Charakter der Figuren erst richtig ausbilden kann. Die Probe, auf die Acamas gestellt wird, präsentiert Horn in Form einer Wette: „Jouons le fils ! Le père a aiguisé nos armes, jouons le fils !“⁶⁵² Dieses spielerische Moment, das die theatralische Perspektive unterstreicht, nimmt der existentiellen Situation, in der sich Acamas zu befinden glaubt, den fatalen Charakter und macht sie zu einer von vielen alternativen Möglichkeiten, die im Raum des Theaters durchgespielt werden.

In Horns Figur, in der sich Dramatisches und Theatralisches stets vermischen, scheint das teuflische Element dennoch immer wieder auch in Verbindung mit der existentiellen Problematik des Bösen auf. In diesem Sinne lässt sich auch der intertextuelle Bezug zu der gleichnamigen Figur in Bernard-Marie Koltès' Stück *Combat de nègre et de chiens* (1980)⁶⁵³ verstehen, die einen weißen, ausbeuterischen und über Leichen gehenden Bauleiter in einer westafrikanischen Kolonie darstellt, in dessen Umfeld sich Gewalt und Zerstörung ausbreiten. Nachdem auf seiner Baustelle ein schwarzer Arbeiter ermordet wurde, wird Horn, der in der Zwischenzeit seine Verlobte Léone nach Afrika geholt hat, von Albourys, dem Bruder des Getöteten, bedrängt, der nach dem Leichnam seines Bruders verlangt, um ihm durch eine traditionelle Bestattung sowie durch die Aufdeckung der Wahrheit seines gewaltsamen Todes Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Horn kann und will die Leiche nicht herausrücken und versucht zunächst, sich Albourys Stillschweigen mit Geld und, als dieser das Angebot in die Luft schlägt, mit einem weiteren Mord zu erkaufen. Die unter der Leitung des skrupellosen Horn stehende afrikanische Baustelle erweist sich als entartetes kapitalistisches Biotop, in dem Satanisches gedeihen kann und in explosiver Weise auf die Werte und Rituale der afrikanischen Stammesbevölkerung trifft. Der Egoismus von Geld und Macht entfaltet – ähnlich wie in Bressons Film *L'Argent* – eine dämonische Kraft, die von den Menschen Besitz ergreift und zu weiteren Gewaltausbrüchen führt. Am

652 Ebd., S. 242 (I, 10).

653 Bernard-Marie Koltès: *Combat de nègre et de chiens*, Paris: Les Editions de Minuit 1989.

empfindsamsten für diese dämonische Kraft ist in Koltès' Stück *Léone*, die nach ihrer Ankunft bei Horn in Afrika die unheimliche und bedrohliche Präsenz des Teufels intuitiv erfasst und ihre Angst mit Anspielungen auf das Motiv des Erlkönigs zum Ausdruck bringt.⁶⁵⁴ Léone, für die Horn zu einer ähnlich düsteren, unheimlichen Figur wird wie der Erlkönig in Goethes Ballade, fühlt sich mehr und mehr zu Alboury und dessen Stammestraditionen hingezogen. Verzweifelt versucht sie, den Teufel zu exorzieren,⁶⁵⁵ von dem sie längst selbst besessen ist: „Je crois que j'ai un diable dans le cœur“.⁶⁵⁶ Nach der zweiten Gewalttat fügt sie sich mit einer Glasscherbe rituelle Verletzungen im Gesicht zu, die an Albourys Stammesbemalung erinnern, sie jedoch völlig entstellen.⁶⁵⁷ Während Léone ebenso wie Cal, der den schwarzen Arbeiter getötet hat, wie vom Teufel besessenen Akte subjektiver Gewalt an sich oder anderen begehen, verkörpert Horn eher eine objektive, unsichtbare Struktur der Gewalt des weißen männlichen Ausbeuters. Ebenso schlüpft Pys Horn in einer seiner Verwandlungen in die Rolle eines weißen, männlichen Bauunternehmers, der sich der Trauerarbeit der nordafrikanischen Pilger widersetzt.

Ein weiterer intertextueller Teufels-Bezug, der in Pys Figur aufscheint, lässt sich zu Bernanos' Roman *Sous le Soleil de Satan* ausmachen, in dem der Teufel in leibhaftiger Gestalt auftritt und wie Pys Horn mit einem Charakter ausgestattet wird, der sich als unheimlich, provozierend und manipulativ, aber auch ein Stück weit grotesk und keineswegs unbesiegbar beschreiben lässt. Bernanos wirft die Protagonisten seiner Romane so wie Gott die Menschen in ein Leben, in dem sie sich zwischen Hoffnung und Gnade einerseits und dem Teufel, der Sünde und der Verzweiflung andererseits orientieren und entscheiden müssen: „Entre Satan et Lui, Dieu nous jette, comme son dernier rempart.“⁶⁵⁸ So entwirft Bernanos im Prolog

654 Koltès: *Combat de nègre et de chiens*, Szene IX.

655 Ebd., Szene VI: „Verschwinde, Teufel, pschttt, va-t-en. Alors, on faisait sonner les cloches de la cathédrale, pour que le diable s'en aille“.

656 Ebd., Szene XI; sowie ebd., Szene XI: „J'adore les histoires avec le diable“.

657 Ebd., Szene XVI.

658 Bernanos: *Sous le soleil de Satan* [1926], S. 244 (II. Le Saint de Lumbres).

von *Sous le Soleil de Satan* die Geschichte der Mouchette, eines jungen Mädchens, das aus Verzweiflung in die Fänge des Teufels gerät, einen Mord begeht und nach einer Totgeburt dem Wahnsinn verfällt. Der eigentliche Protagonist Abbé Donissan ringt in den zwei folgenden Teilen des Romans seinerseits mit der in Satan personifizierten Verzweiflung. Denn auch als prädestinierter Heiliger scheint er nicht weniger anfällig für die Versuchungen des Teufels, ja gerade das, was ihn besonders auszeichnet, seine Empfänglichkeit für Gottes Wunder, lässt ihn auch umso mehr unter den Einflüsterungen des Teufels leiden: „Certaines grâces vous sont prodiguées comme avec excès, sans mesure : c’est apparemment que vous êtes exceptionnellement tenté [...] : le diable est entré dans votre vie.“⁶⁵⁹ So groß ist die Macht, die der Teufel über den jungen Geistlichen ausübt, dass dieser ihm auf dem nächtlichen Nachhauseweg leibhaftig begegnet, ihm zuerst wie ein unsteter Schatten folgt, nicht mehr von seiner Seite weicht, ihm mit einem Teufelskuss eine lähmende Angst injiziert und ihn schließlich in ein provozierendes Gespräch verwickelt.⁶⁶⁰ Bernanos’ Teufelsfigur, die er als unheimliches Zwischenwesen zwischen Gott und Mensch schildert,⁶⁶¹ erinnert in vielem an Pys diabolische Spielleiterfiguren, die seltsame theatralisch-

659 Ebd., S. 203 (I. La tentation du désespoir).

660 Ebd., S. 155 (I. La tentation du désespoir): „Car depuis un moment [...] *il n’est plus seul*. Quelqu’un marche à ses côtés. C’est sans doute un petit homme, fort vif, tantôt à droite, tantôt à gauche, devant, derrière, mais dont il distingue mal la silhouette – et qui trotte d’abord sans souffler mot. [...] Et tout à coup, [...] ce qu’il avait fui tout au long de cette exécration nuit, il l’avait enfin rencontré. [...] C’était la première fois que le saint de Lumbres entendait, voyait, touchait celui-là qui fut le très ignominieux associé de sa vie douloureuse [...] ! C’était la première fois, et pourtant il le reconnut sans peine. [...] Lorsque, par une déraison sacrilège, la bouche immonde pressa la sienne et lui vola son souffle, la perfection de sa terreur fut telle que le mouvement même de sa vie s’en trouva suspendu, et il crut sentir son cœur se vider dans ses entrailles. – Tu as reçu le baiser d’un ami, dit tranquillement le maquignon [...]. Ne t’effraye pas pour si peu : j’en ai baisé d’autres que toi, beaucoup d’autres. [...] Mes délices sont d’être avec vous, petits hommes-dieux [...]. Vous me portez dans votre chair obscure, moi dont la lumière fut l’essence – dans le triple recès de vos tripes – moi, Lucifer... Hervorhebung im Original.

661 Ebd., S. 245 f. (II. Le Saint de Lumbres): „Mais il y a quelque chose entre Dieu et l’homme, et non pas un personnage secondaire... Il y a... il y a cet être obscur, incomparablement **subtil et têtue**, à qui rien ne saurait être comparé, sinon **l’atroce ironie, un cruel rire**.“ Hervorhebung von mir.

dramatische Zwitterwesen zwischen göttlicher Regie und menschlicher Parteinahme und Grausamkeit darstellen. Die teuflische Grimasse der Ironie ist ihnen ebenso zu eigen wie eine gewisse Sturheit, mit der sie ihre intriganten Pläne verfolgen. Auch die Wandlungsfähigkeit des Teufels und seine berühmte List teilen Pys diabolische Figuren mit dem Satan, der Donissans Seele quält:

Le péché entre en nous rarement par force, mais par ruse. [...] Il n'a ni forme, ni couleur, ni saveur qui lui soient propres, mais **il les prend toutes**. Il nous use par-dedans. L'Ennemi des hommes vole tout, même la mort, et puis **il s'envole en riant**. [...] Il se dérobe comme **il ment, il prend tous les visages**, même le nôtre.⁶⁶²

Auch Horn ist ein proteisches Wesen ohne feste Form, das sich hinter seinen rasch wechselnden Theaterkostümen verbirgt und den Figuren in vielen verschiedenen, trügerischen Rollen erscheint. Sein Listenreichtum zeigt sich bei seinen Versuchen, Acamas und Orion zu manipulieren, und es gelingt ihm, einen Pakt mit Acamas zu schließen, der wie Donissan mit dem scheinbar hehren Ziel, sich für die armen Seelen zu opfern, sein Heil an den Satan verkauft.⁶⁶³ Wie Bernanos lässt Py auch das Motiv des Doppelgängers in einem teuflischen Licht erscheinen und setzt es in Verbindung zu dem Wunsch des Menschen, in die innerste Natur, in die Seele Einblick zu erhalten; eine solche Einsicht, die Donissan in einem von Satan verursachten „*dédoublement prodigieux*“⁶⁶⁴ gewinnt, maßt sich ja auch Horn an (cf. 4.3.2), den Py in der Rolle der *Suivante Clépsydre* [Horn] als seinen eigenen Doppelgänger auftreten und mit sich selbst ein Gespräch führen lässt. Bernanos schildert diese Gabe, nicht nur in seine eigene, sondern auch in die Seelen der anderen Menschen zu blicken, als ein verhängnisvolles Geschenk des Teufels: „*Tel tu t'es vu toi-même, te dis-je, tel tu verras quelques autres...*“⁶⁶⁵ Denn eine übertriebene Suche nach Erkenntnis entfernt

662 Bernanos: *Sous le soleil de Satan* [1926], S. 251 f. (II. Le Saint de Lumbres); Hervorhebung von mir.

663 Ebd., S. 210 (I. La tentation du désespoir).

664 Ebd., S. 161 (La tentation du désespoir).

665 Ebd., S. 164 (I. La tentation du désespoir).

den Menschen Bernanos zufolge vom heilsamen Weg der Gnade, der über das Vertrauen und die Hoffnung führt, und stürzt ihn in die Finsternis der Verzweiflung:

nous nous connaissons sans doute un peu plus clairement qu'autrui, mais chacun doit *descendre* en soi-même et à mesure qu'il descend les ténèbres s'épaississent jusqu'au tuf obscur, au moi profond.⁶⁶⁶

Genau darin besteht auch Orions letzte Versuchung durch Horn, der ihm den Sinn des Lebens verspricht, auf den Orion jedoch im Vertrauen auf *Espérance*, die Allegorie der Hoffnung und der Gnade, verzichten kann. Ähnlich leidvolle Prüfungen wie *Acamas* und *Orion* macht auch Bernanos' *Abbé Donissan* durch, nachdem er die schmerzhafteste Gabe in sich erkannt hat, in die schwarzen Seelen seiner Mitmenschen zu blicken:

Dieu m'a inspiré cette pensée qu'il me marquait ainsi ma vocation, que je devrais poursuivre Satan dans les âmes, et que j'y compromettrais infailliblement mon repos, mon honneur sacerdotal, et mon salut même.⁶⁶⁷

Als er *Mouchette* begegnet, liest er in ihrer Seele wie in einem Buch; er erblickt den Teufel, der von ihr Besitz ergriffen hat, und er erkennt die Verzweiflung, die sich hinter dem zynischen Lachen der jungen Frau verbirgt.⁶⁶⁸ Die Geschichte von *Circé*, die vom Teufel verführt wird, ihr eigenes Kind tötet und ihre Verzweiflung hinter einer Maske des Zynismus verbirgt, hat in *Mouchettes* Schicksal ebenso ein Vorbild wie die Geschichte von *Ans* in *Les Enfants de Saturne*; so wie *Mouchette* nach dem Mord an ihrem Geliebten und ihrer Totgeburt wahnsinnig wird, verfällt auch *Ans* nach der Abtreibung ihres Kindes dem Wahnsinn und begeht wie *Mouchette* nach einer metaphorischen Hochzeit mit dem Teufel Selbstmord.⁶⁶⁹

⁶⁶⁶ Ebd., S. 170 (I. La tentation du désespoir); Hervorhebung im Original.

⁶⁶⁷ Ebd., S. 207 (I. La tentation du désespoir).

⁶⁶⁸ Ebd., S. 175 (I. La tentation du désespoir): „Car plus haut qu'aucune voix humaine criait vers lui la douleur sans espérance, dont elle était consumée.“

⁶⁶⁹ Ebd., S. 195 (I. La tentation du désespoir): „leurs noces ont été consommées dans le silence“.

Wie Rose des vents und Ferrare – und wie Koltès' kolonialistischer Bauunternehmer – zeichnet sich Pys diabolische Spielleiterfigur Horn weiterhin dadurch aus, dass sie nach Kontrolle strebt und sich darin gefällt, ihre Macht zu demonstrieren: „C'est moi qui t'ai fait, Sourcevaine, et je peux t'anéantir.“⁶⁷⁰ Diese Aussage Horns, die einen Metakommentar zu seiner Rolle als fiktionaler Spielleiter enthält, stellt auf der dramatischen Ebene eine Drohung dar. Tatsächlich wird er die Figur Sourcevaine später den „Schweinen“ opfern, um die Hauptfiguren Orion und Espérance, deren Geschichte noch nicht zuende ist, unbemerkt aus dem untergehenden Land zu retten: „Je veux qu'Orion et Espérance s'évadent.“⁶⁷¹ Das, was Horn auf dramatischer Ebene zu einem Vertreter des „Bösen“ macht, sein Hang zu Manipulation und Kontrolle, seine Lust daran, die Pläne der Menschen zu durchkreuzen, zeichnet ihn in seiner Funktion als Spielleiter aus, der nicht müde wird, das Spiel der Metamorphosen und Intrigen weiterzuspinnen und „seine“ Figuren immer wieder vor neue Herausforderungen zu stellen: „Je suis lassé de mon visage, je vais en prendre quelques autres pour taquiner mes amours.“⁶⁷² Dieses dramatisch-theatralische Wechselspiel wird vom virtuosen Verwandlungskünstler Horn bzw. von seinem Autor Py bis zur Perfektion getrieben. So scheut er sich nicht davor, sich in seinen verschiedenen Rollen zu widersprechen und scheinbar gegen seine eigenen Absichten vorzugehen; in seiner Rolle als Horn verlangt er für Orions Theaterstück ein Pferd als Requisit, nur um sich in der kurz darauf eingenommenen Rolle als Schauspielerin genau darüber zu beschweren.⁶⁷³ In der mit „La fusion des miroirs“ betitelten Szene geht Py sogar so weit, Horn mit der ebenfalls von ihm gespielten Rolle der Suivante Clepsydre [Horn] im Zwiegespräch zu zeigen.

Horn eignet sich auch deshalb zum Regisseur, da er die menschliche Natur sehr gut zu kennen scheint (cf. 4.3.2). So weiß er auch um die menschliche „joie de détruire“⁶⁷⁴ und führt in seinem mit

670 Py: *L'Apocalypse joyeuse* [2000], S. 382 (III, 11).

671 Ebd., S. 419 (IV, 8).

672 Ebd., S. 443 (V, 1).

673 Ebd., S. 380 (III, 10) sowie S. 382 (III, 11).

674 Ebd., S. 415 (IV, 8).

Simulakren angefüllten Sack stets etwas mit, was das mimetische Begehren der Menschen antreibt. Wie *Rose des vents* liebt er es, mit der menschlichen Natur zu experimentieren und die Figuren in mimetische Konflikte zu bringen. Horn selbst stellt dabei ihr auf die Spitze getriebenes Zerrbild dar, das selbst nicht frei von mimetischem Begehren ist und sich in seiner Selbstreferentialität auch selbst entlarvt. Tatsächlich ist Horn nämlich bis zu einem gewissen Grad auch persönlich in die Intrige involviert, die er selbst in Gang bringt. Seine Beziehung zu *Circé* ist von mimetischer Rivalität geprägt, zumal die mythische Zauberin, die ihrerseits die Menschen durchschaut, seine gefährlichste Gegenspielerin ist. Diese Rivalität, die in erster Linie theatralisch motiviert ist und für *Peripetien* in der Handlung sorgt, offenbart jedoch eine ansonsten immer theatralisch überspielte menschliche Seite von Horn. Als *Circé* ihm den ertränkten Leichnam ihres gemeinsamen Kindes in einem Wassereimer überreicht, gibt Horn für einen kurzen Moment sein theatralisches Rollenspiel auf, um nur als dramatischer Charakter zu existieren: „Horn enlève son costume de sœur *Cantine*, vide le seau ; il voit l'enfant mort, il crie.“⁶⁷⁵ Rache motiviert von da an auch das Handeln von Horn: „Je tuerai peut-être *Circé* dans ce chapitre. Il est temps que je venge mon fils, mais elle servait mes perspectives...“⁶⁷⁶

Horn spinnt seine Intrigen so lange fort, bis die Protagonisten sein Spiel durchschauen und sein Teufelsspiel beenden. *Espérance* entlarvt Horn als heimlichen Strippenzieher bereits in der Gerichtsverhandlung, die das Schweintribunal über *Sourcevaine* abhält:

Le vrai coupable est hors d'atteinte, l'armateur ingénieux qui tire les ficelles, mais comment le confondre, il n'a pas de mobile visible, il joue toutes les parties dans tous les camps, pour le plaisir de faire perdre ses partenaires.⁶⁷⁷

Kurz vor der letzten Prüfung, die Horn für *Orion* plant, durchschaut auch dieser die Vorgehensweise seines Widersachers: *ORION*: „Le jeu continue, n'est-ce pas ?“ – *HORN*: „Oui. Et je n'ai pas dit mon

⁶⁷⁵ Ebd., S. 308 (II, 12).

⁶⁷⁶ Ebd., S. 398 (IV, 1).

⁶⁷⁷ Ebd., S. 425 (IV, 10).

dernier mot.⁶⁷⁸ Wie Rose des vents, der triumphierend von der Bühne abgeht, ohne dass sein Plan, Maxence zu vernichten, aufgehen wird, gelingt es auch den Protagonisten von *L'Apocalypse joyeuse*, den teuflischen Intrigenschmied auf der dramatischen Ebene zu besiegen: „Tu as perdu, Horn.“ – „Je n'ai pas dit mon dernier mot.“⁶⁷⁹ Orion widersteht mit der Hilfe von Espérance der Versuchung, den Goldfisch zu opfern.⁶⁸⁰ Da diese letzte Prüfung jedoch nach dem auf dramatischer Ebene eingetretenen Tod der Figuren in der Theaterrequisite stattfindet, wo sich die drei Protagonisten in Allegorien verwandeln, hat der Spielleiter Horn auf theatralischer Ebene den Sieg mit errungen. Die letzte Szene ist eine Feier des Theaters. Applaus und Licht beenden das Spiel und verweisen das Publikum, „la foule muette“,⁶⁸¹ auf sich selbst zurück. Im Theaterraum verbleibt jedoch die Erinnerung an das gesprochene Wort, als der Tod zu applaudieren beginnt.

678 Py: *L'Apocalypse joyeuse* [2000], S. 434 (IV, 12).

679 Ebd., S. 497 (V, 18).

680 Ebd., V, 18: In dieser Szene widersteht Orion dank dem Geruch der Minze, der ihm Hoffnung macht, weil er ihn an Espérance erinnert, der Versuchung, den Umschlag mit dem angeblichen Sinn seines Lebens im Tausch gegen den Goldfisch in Empfang zu nehmen. Dem „désir insatiable de connaissance“ (Bernanos: *Sous le soleil de Satan* [1926], S. 19, avant-propos par William Bush), das Bernanos als verhängnisvoll betrachtet, setzt Py am Ende des Theaterstückes den Triumph der Hoffnung entgegen, die allein die Menschen vor der listigen Verführungskunst des Teufels schützen kann. Denn die mächtigen Instrumente des Teufels sind Illusion und Verzweiflung (ebd., S. 20, avant-propos par William Bush), die bei Py in Horn bzw. Rose des vents ihre exemplarischen Vertreter haben. Verzweiflung und Illusion aber sind für Bernanos die Folge eines übersteigerten Wissenstriebes ohne „don de soi“ (ebd., S. 19, avant-propos par William Bush), ohne Demut: „ce délire de la connaissance qui perdit la mère des hommes, droite et pensive, au seuil du Bien et du Mal. [...] Connaître pour détruire, et renouveler dans la destruction sa connaissance et son désir – ô [S]oleil de Satan ! [- D]ésir du néant recherché pour lui-même, abominable effusion du cœur !“ (Ebd., S. 223.)

681 Py: *L'Apocalypse joyeuse* [2000], S. 496 (V, 19).

4.5.2 Der Einfluss von Paul Claudel: Heiliges und Burleskes, das Opfer von Don Rodrigue und die theatralische/lyrische Öffnung des Dramatischen zum Symbolischen

Olivier Py hat den *Soulier de satin* von Paul Claudel, der – zwischen 1918 und 1925 geschrieben – 1943 das erste Mal von Jean-Louis Barrault in einer gekürzten Fassung, 1980 ungekürzt aufgeführt wurde, 2003 ebenfalls ungekürzt am CDN Orléans inszeniert und seine Inszenierung 2009 am Théâtre de l'Odéon erneut aufgegriffen.⁶⁸² Seine intensive Beschäftigung mit dem in seiner zur Schau gestellten Theatralität damals neuartigen Theaterstück macht sich auch in seinen eigenen Theater texts bemerkbar. In einem Interview anlässlich der Wiederaufnahme seiner Inszenierung am Théâtre de l'Odéon hebt Py hervor, worin die Aktualität von Claudels *Soulier de satin* besteht: Sein zentrales und modernes Thema sei bereits die Globalisierung, das „**devenir-globe** de notre Terre“,⁶⁸³ dessen anthropologischen und dramaturgischen Aspekt Py in der Folge erörtert: Anthropologisch deutet er Claudels Theater text als Bekenntnis zu einem sozialen In-der-Welt-Sein der Menschen: „Du jour où la terre est ronde, l'humanité commence à penser son unité.“⁶⁸⁴ Um die Welt in ihrer Totalität erleben zu können, suche Rodrigue nach einem „nouvel être au monde“,⁶⁸⁵ das ihn aus der Vereinzelung befreie: „une globalisation du monde et en même temps une ‚désinsularisation‘ [...] du sujet“.⁶⁸⁶ Zu Claudels Intersubjektivität findet sich in Pys Differenz-Gedanken, der in seinen eigenen Theater texts immer wieder zur Sprache kommt (cf. 4.2.2), eine deutliche Parallele; aus der globalen Perspektive ist jeder Mensch, auch ich selbst, ein anderer. Die Totalität von Claudels Welttheater impliziere au-

682 „Le Soulier de satin“, Société Paul Claudel, président et directeur de la publication: Hubert Martin, chez René Sainte-Marie Perrin, 4 rue Troyon, 75017 Paris, URL: <http://www.paul-claudel.net/oeuvre/soulier> (Abruf 17. 01. 2017).

683 „Le Soulier de satin, dossier de presse“, S. 6.

684 Ebd., S. 6.

685 Ebd., S. 6.

686 Ebd., S. 9.

ßerdem eine metaphysische Abwesenheit, die in Pys Theater texts vor allem im Raum des Obszönen evoziert wird (cf. 4.3.5): „une totalité globale qui tient lieu d’une absence impossible à posséder“.⁶⁸⁷ Wie Prouhèze und Rodrigue, deren Seelen sich nur auf Kosten der Trennung ihrer Körper vereinigen können, erleben auch Espérance und Orion das Glück ihrer Liebe nur durch die mythische Kraft des Theaters, in dem die surreale Szene ihrer tödlichen Schlittenfahrt möglich wird. Gerade in *L’Apocalypse joyeuse*, wo Py seine Figuren über den ganzen Globus verteilt und Ozeane überqueren lässt, wird deutlich, dass sein Verständnis vom Aktualitätsbezug seiner eigenen Mythendramen dem von Claudel sehr ähnlich ist, der in der Regieanweisung zur „Première Journée“ des *Soulier de satin* die ganze Welt als Schauplatz seines Dramas deklariert,⁶⁸⁸ das doch so deutlich im Raum des Symbolischen verortet ist.

Zweitens macht Py in diesem Interview auf den dramaturgischen, sich auf die Form des Theater textes beziehenden Aspekt von Claudels Welttheater aufmerksam: „Claudel invente un théâtre-monde qui est l’expression d’un monde-global“,⁶⁸⁹ das er formal durch einen „mélange des genres“⁶⁹⁰ zum Ausdruck bringe. Claudel integriert jedoch nicht nur die verschiedensten Theatertraditionen in seinen Text, sondern sorgt auch für ein bewusst heterogenes Nebeneinander von verschiedenen Redestilen, die sein Werk zu einem „Totaltheater“ werden lassen:

Le projet du *Soulier*, c’est de charrier des scènes comiques, et lyriques, et historiques... tous les styles. [...] Tout le Soulier se fonde sur la volonté de changer de style presque à chaque scène. [...] On y trouve du drame lyrique, mais aussi des scènes de comédies aussi géniales que les moments lyriques, ou de la fresque historique... C’est un théâtre de la totalité.⁶⁹¹

687 „*Le Soulier de satin*, dossier de presse“, S. 7.

688 Claudel: *Le Soulier de satin*, S. 13 (Première Journée): „La scène de ce drame est le monde“.

689 „*Le Soulier de satin*, dossier de presse“, S. 6.

690 Ebd., S. 8. Sowie ebd., S. 7: „Le Soulier brasse le théâtre élisabéthain, le Nô, la commedia dell’arte, le théâtre espagnol, le drame psychologique à l’américaine“.

691 Ebd., S. 8.

Besondere Erwähnung findet bei Py, in dessen Theatertexten sich gleichfalls verschiedene Stile zu einem theatralischen Ganzen fügen,⁶⁹² die burleske Komik des *Soulier de satin*: „Claudiel est un grand auteur comique“.⁶⁹³

Vor allem am ‚Vierten Tag‘ wird die Burleske in einer eigenartigen und doch gerade für Pys Theatertexte aufschlussreichen Verbindung mit dem Heiligen zum vorherrschenden Stil. Rodrigue, der hier zum Narrenkönig erhoben und geopfert wird, wie weiter unten näher erläutert werden soll, steht als burleske und heilige Figur im Zentrum dieser „Journée“. Bereits in der ersten Szene wird mit den flapsigen Kommentaren der Fischer über den mit nur einem Bein zurückgekehrten Don Rodrigue ein burlesker Rahmen für die Handlung hergestellt. In der fünften Szene mündet das bunte Treiben der Fischer auf dem Meer in eine komische Einlage. Zu ihnen sind zwei miteinander rivalisierende Professoren gestoßen, die unter großem Kraftaufwand versuchen, einen Schatz aus dem Meer zu bergen, und sich dabei mehr als lächerlich machen. Die zwei Professoren, die am Ende der Szene kopfüber im Wasser landen, sind auch als Kontrast zu den zwei Schwimmerinnen im Meer lesbar, die in der zehnten Szene im Mondschein zum Schiff des Jean d’Autriche unterwegs sind. Die nächtliche Stille auf dem weiten Ozean und das Eindringen des Todes, der die burleske Figur La Bouchère ereilt, die im Meer ertrinkt, lassen in dieser Szene das Sublime in den Vordergrund treten und verleihen Sept-Épées’ innerer Berufung einen heiligen Charakter.

Sowohl die Verbindung von Rivalität und Burleske der fünften Szene des *Soulier de satin* als auch die **Konfrontation von Burleskem und Heiligem**, die sich unter Einschluss der zehnten Szene ergibt, finden sich in Pys Theater wieder. In *Le Visage d’Orphée* heben Archäologen gleichfalls einen Schatz und geraten in Streit. Bienenvenu gelingt es, durch seinen ekstatischen Tanz gegen seine profa-

692 In *Le Visage d’Orphée* etwa die lyrischen Hymnen Orphées, die komischen Einlagen des Windrädchens und die theatralischen Passagen in der Unterwelt.

693 „*Le Soulier de satin*, dossier pédagogique“, Online-Archiv des Théâtre de l’Odéon, Paris, URL: <http://www.theatre-odeon.eu/fr/2008-2009/spectacles/le-soulier-de-satin> (Abruf 17. 01. 2017), S. 5.

nen Rivalen eine Atmosphäre des Heiligen zu schaffen und verleibt sich das Fundstück in einer rituellen Handlung ein, um seine heilige Botschaft zu verinnerlichen (cf. 4.2.2). In einer burlesken Parallelhandlung imitiert Musée Bienvenus Ritual, indem er einen Frosch verschluckt und die transformierende Wirkung dieser komischen Opferspeise durch lautes Quaken zum Ausdruck bringt.⁶⁹⁴ Orions Seigel-Zeremonie in *L'Apocalypse joyeuse* ist ein weiteres Beispiel für eine im Kontext mimetischer Rivalität angesiedelte Verbindung von Burleskem und Heiligem (cf. 4.3.2). Indem sich hier der sterbenskranke Junge als Wachsfigur und somit als Theaterrequisit entpuppt, wird auf komische Weise die Theatralität der ganzen rituellen Handlung hervorgehoben. Das Wesentliche liegt wie bei Claudel in der symbolischen Ebene, die durch die theatralisch gebrochene, burleske oder komische dramatische Handlung hindurch sichtbar wird. Denn das Burleske dient beiden Autoren dazu, die theatralische Perspektive ins Bewusstsein zu rücken; erst aus dieser Position heraus kann sich der Blick auf das Heilige öffnen. Daher sind bei Py auch gerade die Szenen besonders komisch, in denen unlebte Theaterrequisiten zu unerwartetem Leben erwachen, wie La Girouette, das sprechende Windrädchen, in *Le Visage d'Orphée*, das in einem *coup de théâtre* die bösen Brüder außer Gefecht setzt, oder Circés Puppe in *L'Apocalypse joyeuse*, die in der regen Fantasie des Kapitäns ein obszönes Eigenleben führt und deren stinkende Nacktheit ihr eifersüchtiger Verehrer mit einer heiligen Krone schmückt.

In all diesen burlesken Szenen leuchtet das Heilige hinter Schmerz, Sünden und profaner Lächerlichkeit in einer fast diskreten Art und Weise auf. Es befindet sich gewissermaßen – mit den Worten von Michel Autrand, der damit das Heilige in Claudels *Soulier de satin* charakterisiert – in einem „ordre par derrière“.⁶⁹⁵ Autrand zufolge charakterisiert sich Claudels neues heiliges Theater durch die Mischung von Profanem und Heiligem, die wiederum auf die Theatralität des Werkes verweise: „Le sacré divin et celui de l'artiste créa-

694 Py: *Le Visage d'Orphée* [1997], S. 56 f. (I, 8).

695 Michel Autrand: *Le Soulier de satin – Etude dramaturgique*, Paris: Honoré Champion 1987, S. 126.

teur sont miroirs l'un de l'autre.“⁶⁹⁶ Die in den Theater texts Pys ausgeprägte metatheatrale Ebene (cf. 4.5.1) nimmt auch im *Soulier de satin* großen Raum ein.⁶⁹⁷ Mit den Figuren des „Annoncier“ und des „Irrépressible“ hat Claudel zwei episch-ironische Spielleiter erfunden, in denen man Vorläufer von Horn oder Rose des vents sehen kann, mit dem Unterschied, dass Pys Spielleiter noch viel stärker in die dramatische Handlung miteinbezogen werden, während Claudels Figuren in erster Linie dazu dienen, die dramatische Handlung zu unterbrechen und auf die Meta-Ebene des Spiels aufmerksam zu machen. In der „Quatrième Journée“ verweisen insbesondere zwei Figuren auf die Meta-Ebene des Theaters: die Doppelgänger-Figur Diego Rodriguez, „conquistador ruiné, double minable de Rodrigue“,⁶⁹⁸ und die Schauspielerin, die Rodrigue in der vierten und sechsten Szene verführt und zum Narrenkönig macht, der Ansprüche auf den englischen Thron erhebt.

In der Inszenierung von Olivier Py wird diese Rolle von einem männlichen Schauspieler verkörpert⁶⁹⁹ und das Rollenspiel dadurch doppelt markiert. Anwen Jones paraphrasiert in seinem Aufsatz zu Pys Inszenierung die Literaturwissenschaftlerin Marjorie Garber, die mit *Vested Interests: Cross-dressing and Cultural Anxiety* eine grundlegende Studie zum Transvestitismus verfasst hat:

Garber argues that transvestism creates a locus for anxiety about the reality of self in the context of concerns regarding the viability and validity of fixed, non-commutable identities. S/he is both a terrifying and a seductive figure because s/he emblematises a disruptive element that intervenes between the

⁶⁹⁶ Ebd., S. 126.

⁶⁹⁷ Claudel: *Le Soulier de satin*, S. 11 f. (Vorrede des Autors): Hier beschreibt Claudel sehr präzise, wie er sich eine Inszenierung seines Textes vorstellt, nämlich durch und durch anti-illusionistisch. Die Bühne soll jeweils vor den Augen der Zuschauer für die nächste Szene oder den nächsten Akt umgebaut, die Regieanweisungen von den Schauspielern vorgelesen werden, die selbst schon vor ihren Auftritten für das Publikum sichtbar auf ihren Einsatz warten und währenddessen ihre Rollentexte einüben: „Il faut que tout ait l'air provisoire, en marche, bâclé, incohérent, improvisé dans l'enthousiasme!“

⁶⁹⁸ „*Le Soulier de satin*, dossier pédagogique“, S. 11.

⁶⁹⁹ Anwen Jones: „La Féminité salvatrice – Paul Claudel and Olivier Py at the 2004 Edinburgh International Festival“, *French Cultural Studies* 16 (2005), 321–335, S. 332: „He [Py] gave the role of the ‚actress‘ to a male actor, Michel Fau.“

self and the other, signalling, not another quality of crisis but a **crisis of category** in itself.⁷⁰⁰

Pys Interpretation des *Soulier de satin* greift also die in Claudels Text angelegte Theatralität auf und beleuchtet ihre gesellschaftliche Funktion, indem er sie mit der *gender*-Thematik verbindet. In seinen eigenen Texten, in denen Verkleidungen und Rollenspiele eine zentrale Rolle spielen (cf. 4.5.1), kommt es auch vor, dass männliche Schauspieler bzw. Figuren in weibliche Rollen schlüpfen, wie Jason in *L'Apocalypse joyeuse*, der sich als Espérance verkleidet, oder der Junge im Schrank aus den *Vainqueurs*, der – wie Horn – sowohl Frauen- als auch Männerrollen spielt. Diese Geschlechterwechsel, in denen das Rollenspiel umso deutlicher sichtbar wird und die nicht nur einen Rückbezug auf die experimentierfreudigen historischen Avantgarden (cf. Apollinaires *Mamelles de Tirésias*) darstellen, sondern mit der an Travestiespielen reichen Schäferliteratur eine noch viel weiter zurückliegende literarische Tradition aufgreifen,⁷⁰¹ sind durch ihren Verweis auf eine „crisis of category“ überdies Ausdruck einer zunehmenden gesellschaftlichen Entdifferenzierung. In der Figur des Transvestiten sieht Jones ein Objekt des Begehrens für das Publikum: „the embodied construction of mimetic desire, in the sense that just as the performer is virtual and therefore unobtainable, so is the transvestite.“⁷⁰² In Fortführung dieser These lässt sich der Transvestitismus in Pys Theatertexten sowie in seiner Claudel-Inszenierung vor dem Hintergrund des mimetischen Begehrens, das in einer von Simulakren angefüllten Umgebung stärker wird, als theatralischer Ausdruck einer gesellschaftlichen Krise der Entdifferenzierung lesen.⁷⁰³

700 Jones: „La Féminité salvatrice“, S. 332. Hervorhebung von mir.

701 Cf. Matzats Verweis auf die Geschlechtswechsel in Montemayors *Diana*: Matzat: „Subjektivität im spanischen Schäferroman“, S. 36.

702 Jones: „La Féminité salvatrice“, S. 334.

703 Das mimetische Begehren ist im Übrigen auch schon in Claudels Theater angelegt: Im *Soulier de satin* rivalisieren Don Pélage, Don Camille und Don Rodrigue um Doña Prouhèze, die Professoren um den vermeintlichen Schatz im Meer. In *Le Père humilié* gibt es mit Pensée, Orian und Orso eine mimetische Dreiecksstruktur, die nicht nur wegen der Namensähnlichkeit von Orian und Orion an *L'Apocalypse*

Eine Krisensituation ist auch in Claudels Theatertext auszuma-
chen, in dem Rodrigue zum Opfer eines gesellschaftlichen Kollektivs
wird, das vom spanischen König und seinem auf dem Meer
schwimmenden Palast repräsentiert wird und mit dem Untergang
der spanischen Armada eine bittere Niederlage einstecken musste.
Gedemütigt und mit nur noch einem Bein ist Rodrigue eine burleske
und zugleich heilige Figur, die alle Merkmale eines Opfers auf-
weist.⁷⁰⁴ In der neunten Szene wird er vom König verspottet, um
in der zehnten und letzten Szene dann als Sklave an zwei Nonnen
verkauft zu werden, während gleichzeitig ein triumphaler Trompeten-
stoß ertönt, der ankündigt, dass seine Adoptivtochter Sept-Épées
das Schiff von Jean d'Autriche erreicht hat. In seiner Monographie
über das Heilige in Claudels Theater vertritt Jacques Houriez die
von mir bereits angedeutete These, dass die „Quatrième Journée“ eine
Opferkrise enthält, die sich im finalen Opfer von Don Rodrigue
entlädt: „Rodrigue n'est [...] pas l'objet d'une simple persécution. Il
s'agit d'une véritable oblation sacrificielle.“⁷⁰⁵ So zeige der spanische
König eine ungesunde Neigung zum Opfer und wolle sich, da er in
Rodrigue noch immer einen Rivalen sehe, an einem bereits gefal-
lenen Außenseiter für sein eigenes Scheitern rächen.⁷⁰⁶ Ein weite-
res Symptom der Opferkrise sieht Houriez in Sept-Épées' „vocation
de l'immolation“;⁷⁰⁷ denn ihr sei bewusst, dass sie gemeinsam mit

joyeuse erinnert: Cf. Paul Claudel: *Le Père humilié* [1920/1948], in: Ders.: *L'Otage suivi de Le Pain dur et de Le Père humilié*, Paris: Gallimard 1979, S. 295–440, S. 332 (I, 3): Hier setzt Pensée Oriens Namen mit dem Sternbild des Orion in Bezug. Und auch Maras Eifersucht auf ihre Schwester Violaine in *L'Annonce faite à Marie* ist einer mimetischen Rivalität geschuldet.

704 „*Le Soulier de satin*, dossier pédagogique“, S. 11: „délaisse de tous, il n'a plus qu'une jambe et vit sur un bateau en fabriquant des images de Saints“.

705 Jacques Houriez: *La Bible et le sacré dans Le Soulier de satin de Paul Claudel*, Paris: Lettres Modernes 1987, S. 8. Auf derselben Seite beschreibt Houriez, inwiefern Rodrigue auch die Kriterien erfüllt, nach denen in Girards Opfertheorie die Opfer ausgewählt werden: „La victime doit répondre à trois conditions essentielles, être à la fois coupable, digne de l'immolation et consentante. [...] Sa violence la lui fait mériter. Sa spiritualité le rend digne d'être offert en oblation. Sa charité lui promet de la sanctifier par l'acceptation qu'il en fait.“

706 Ebd., S. 13.

707 Ebd., S. 7.

Jean d'Autriche sterben werde;⁷⁰⁸ zudem vollziehe sich ihre eigene Erhöhung auf Kosten ihrer Begleiterin La Bouchère, die im Meer ertrinkt. Houriez' folgert aus dieser exzessiven Bereitschaft zum Opfer die Vorherrschaft der Gewalt in der Welt und den erschwerten Zugang zur Sphäre des Heiligen.⁷⁰⁹

Gleichzeitig, so Houriez, zeigt Claudel am Beispiel seiner Figuren die fortdauernde Anziehungskraft des Heiligen.⁷¹⁰ Ähnlich verfährt Olivier Py in seinen Theatertexten, in denen die Figuren gerade an den profansten Orten – in Lavinias oder Circés Bordell – dem Heiligen begegnen. Auch Pys Figuren schöpfen immer wieder heilige Energie aus ihrer tiefsten Erniedrigung, wie zum Beispiel Acamas, der einem Packesel gleich die Last des Gedenksteines für die toten Söhne der Pilger durch die indifferente Welt der Reklame trägt (cf. 4.5.3). Die Figuren, die dem Heiligen am nächsten kommen, sind in den Krisen- oder Schwellensituationen der Theatertexte diejenigen, die – wie Don Rodrigue und wie Acamas – eine große Fallhöhe haben.⁷¹¹ Zu Beginn der Handlung will Acamas nach dem Höchsten streben und ein unbestechliches Bild reiner Barmherzigkeit verkörpern. Er muss erst mehrfach scheitern – sein unfreiwilliger Sturz vom untergehenden Schiff, seine Sinnsuche als Prophet –, um schließlich ein letztes schmerzhaftes Übergangsritual ganz bewusst zu durchlaufen, sich selbst in ein Opfer zu verwandeln und in seiner *souffrance* eine heilige und lebensbejahende *joie* zu erfahren.⁷¹²

708 Houriez: *La Bible et le sacré dans Le Soulier de satin de Paul Claudel*, S. 14 f.

709 Ebd., S. 7: „La spiritualité de ce monde est donc si usée qu'il est incapable de dialoguer avec le sacré autrement que par la violence.“

710 Ebd., S. 45. Als Beispiele nennt Houriez Prouhèze, die sich mit ihrem Schuhopfer an die Jungfrau Maria wendet und sich von einem Schutzengel leiten lässt, sowie Don Camille, der inmitten des irdischen Fegefeuers, das er in Mogador errichtet, nach dem Heiligen suche (ebd., S. 46).

711 Py: *L'Apocalypse joyeuse* [2000], S. 392 f. (III, 15): „Pour aller vers Dieu les poètes parlent toujours de s'élever. [...] Ils se trompent. Il faut tomber.“

712 *Joie* und *souffrance*, zwei untrennbare Kernbegriffe in Pys Theater, formen auch in Claudels *Soulier de satin* eine Einheit, die Heiliges und Niedriges zusammenschmilzt: „C'est la joie seule qui est mère du sacrifice.“ (Claudel: *Le Soulier de satin*, S. 64 (I, 7). Cf. auch ebd., S. 220 (III, 1) und S. 241 (III, 3).) Und auch bei Claudel ist das Heilige auf verschiedenen (Um-)Wegen zu erreichen: „Le saint prie avec son espérance et le pécheur avec son péché.“ (Ebd., S. 307 (III, 10).)

Neben den burlesken Szenen und Figuren, in denen die dramatische Handlung theatralisch gebrochen wird, so dass sich auf diesem Umweg eine symbolische Ebene öffnet, kennzeichnet den *Soulier de satin* eine Stilmischung auch in der Hinsicht, dass er das **Element des Lyrischen** in sein Drama integriert.⁷¹³ *La parole*, ‚das gesprochene Wort‘, liegt Claudel ebenso am Herzen wie Py, sowohl im Hinblick auf die lyrische Gestaltung der Figurenrede als auch auf deren performativen Charakter.⁷¹⁴ Claudels „langue du vers ou du verset“, für die er in seinen *Réflexions sur la poésie* eine eigene Atemtheorie entwickelt hat, versteht sich in ihren mitunter ungewöhnlichen Brüchen als „la langue impossible et pourtant audible entre les hommes et le sacré.“⁷¹⁵ Olivier Pys Figurenrede ist zwar nicht diesen strengen Regeln Claudels unterworfen, doch ihr lyrischer Charakter, der stellenweise von burlesken Einschüben unterbrochen wird, entsteht vor allem durch eine sehr bildreiche Sprache mit vielen, oft überraschenden Metaphern und Mini-Parabeln:

ESPERANCE : J'aime marcher pieds nus !
 ACAMAS : Tes chaussures rouges dans mes mains, à quoi les comparer ?
 ESPERANCE : Celle-ci est la plaie de mon cœur, celle-là la plaie du tien.
 ACAMAS : Les deux font la paire.
 ESPERANCE : J'aime marcher pieds nus !
 ACAMAS : Tu ne vois pas les morceaux de verre qui brillent sur le chemin. C'est ici qu'on vient briser une bouteille avant de s'embarquer, méfie-toi, le chemin du promontoire est pavé d'espoirs brisés, jeunesse virile, promesses héroïques, ceci est votre reliquaire.
 ESPERANCE : Alors je n'avance plus. Je suis immobile. Je suis la prisonnière.⁷¹⁶

713 In Pys Theatertexten werden Gedicht und Gesang vielfach in die dramatische Handlung einbezogen: Orion schreibt Gedichte, die sich fragmentiert auf den Sardinienbüchsen wiederfinden, Cythère singt im Kabarett, Lavinias Lied wird am Ende des Stückes in voller Länge wiederholt.

714 Autrand: *Le Soulier de satin*, S. 79.

715 „*Le Soulier de satin*, dossier pédagogique“, S. 27 f.

716 Py: *L'Apocalypse joyeuse* [2000], S. 212 (I, 2).

Die fortgesetzte Metapher verweist auf die symbolische Ebene der dramatischen Handlung, auf die Gewalt, zu der eine Situation mimetischer Rivalität führen kann. Acamas, der wie Orion um Espérance wirbt, nimmt seiner Geliebten die Schuhe weg, so dass sie, die Verkörperung der Hoffnung, nicht ohne Schmerzen laufen kann. Mit solchen Metaphern errichtet Py eine vertikale Ebene, in der sich die verschiedenen, paradigmatisch verknüpften Handlungsstränge im Symbol vereinen. Der intertextuelle Bezug zur hinkenden Dona Prouhèze, die der Jungfrau Maria einen ihrer seidenen Schuhe anvertraut, wurde bereits in 4.3.2 herausgestellt. Auf der symbolischen Ebene rettet Espérance als Allegorie der Hoffnung am Ende des Stückes ihren Geliebten Orion; als Liebende sind die beiden wie Prouhèze und Rodrigue nur kurz vereint in einer onirischen Schlittenfahrt, die für Espérance tödlich endet. Doch gelingt es ihr, Orion den symbolischen Duft der Minze zu schenken, mit dem er Horns letzte Probe besteht. Espérance ist zwar die meiste Zeit der Handlung von Orion getrennt, doch leitet sie ihn symbolisch durch die Gefahren des Lebens, so wie Prouhèze ihren fernen Geliebten Rodrigue: „Le personnage agissant ne perçoit que dans la confusion le sens de son action. Mais un autre la guide et la comprend.“⁷¹⁷ In Pys *Exaltation du labyrinthe* sind Mathieu und Louise solche wie Ariadnes Faden durch das symbolische Labyrinth von Sinn und Verwirrung leitenden Engel. Ihr Widersacher, der teuflische „guide“ Rose des vents, sorgt hingegen dafür, dass sich ihr Schützling Maxence wie die Figuren des *Soulier de satin* nur in „linhas tortas“⁷¹⁸ bewegt.

Diese Symbolik der gewundenen Wege und labyrinthischen Pfade, welche die Protagonisten in ihren verschiedenen Handlungssträngen einschlagen, offenbart sich auch in der „structure inachevée“,⁷¹⁹ die sowohl Claudels *Soulier de satin* als auch Pys Theatertexte charakterisiert und neben dem Burlesken und dem Lyrischen das dritte Beispiel für Claudels Einfluss auf Pys Theatertexte darstellt. Die **offene paradigmatische Struktur** wird in *Le Visage d'Orphée*

717 Houriez: *La Bible et le sacré dans Le Soulier de satin de Paul Claudel*, S. 3.

718 Claudel: *Le Soulier de satin*, S. 9 (aus dem vorangestellten portugiesischen Sprichwort).

719 „*Le Soulier de satin*, dossier pédagogique“, S. 26.

am Anfang und am Ende der dramatischen Handlung durch die Annahme und die Abgabe der Orpheus-Rolle durch Orphée hervorgehoben. In *L'Apocalypse joyeuse* weist die Spielleiterfigur Horn am Ende zweimal explizit darauf hin, dass er sein letztes Wort noch nicht gesprochen habe; die dramatische Handlung ließe sich endlos weiterführen, so wie sich der Mythos endlos weitererzählen lässt. In Pys metatheatralen Texten löst sich die dramatische Handlung denn auch am Ende oft im Theater, im Spiel auf, um in dieser Geste eines vorläufigen und künstlichen Schlusses auf das Leben zu verweisen, das in seiner fortgehend auf die Zukunft gerichteten Energie für die Dauer des Theaterstückes auf die Bühne gebannt wurde. Auch Claudel zeigt in *Le Soulier de satin* die „intuition d'un mouvement en train de se construire, tout entier tourné vers l'avenir et justifié par lui“,⁷²⁰ für welches das weite Meer die zentrale Metapher darstellt. Py verwendet die Metapher des Meeres ebenfalls, um die offene Struktur des Theatertextes mit der Offenheit des Lebens in eins zu bringen. So findet die Schluss-Szene von *Les Enfants de Saturne* auf dem Ozean statt und zeigt Virgile und Nour als lebendiges Symbol auf dem Rücken eines Walfischs, wie sie dem ‚kommenden Tag‘ entgegenreiben.

Claudels offenes Raum-Zeit-Konzept ist entgegen der klassischen Regeln so angelegt, dass ein „effet de variété et de constant renouvellement“⁷²¹ entsteht: „Le cadre spatio-temporel ainsi conçu est une réalité mouvante, souvent à l'extrême limite de l'imagination et du matériellement possible pour le metteur en scène.“⁷²² Auch in Pys Theatertexten werden Raum und Zeit mitunter außer Kraft gesetzt, etwa wenn Horn mit seinem Doppelgänger spricht. Die Figuren werden auch bei Py nicht wie im klassischen Theater in ein raumzeitliches Kontinuum gesetzt, sondern lassen Raum und Zeit um sich herum entstehen.⁷²³ In *L'Apocalypse joyeuse* treffen sich alle in der Welt verstreuten Hauptfiguren wieder im Sardinienstaat, der

720 Ebd., S. 26.

721 Ebd., S. 22.

722 Ebd., S. 22.

723 Autrand: *Le Soulier de satin*, S. 36.

sich weit weg im Ozean befindet. Espérance etwa taucht dort plötzlich als Sourcevaines Braut auf, ohne dass in der Geschichte je erklärt würde, wie es dazu gekommen ist. Die Handlung von *L'Apocalypse joyeuse* findet wie die des *Soulier de satin* im symbolischen Raum des Universums statt, dessen zahlreiche raumzeitlichen Schichten durch das vereinigende Band des Theaters zusammengehalten werden und den sich die Figuren auch mit dem Publikum teilen.⁷²⁴ Die Grenzen zwischen Fiktion und Theaterraum werden auch im *Soulier de satin* durch fiktionsironische Meta-Kommentare durchlässig gemacht, wie sie Py in seine Theatertexte einbaut (cf. 4.5.1): „Il me faut absolument cette lettre pour que la pièce continue et qu'elle ne reste pas bêtement suspendue entre ciel et terre.“⁷²⁵ Durch die Überlagerung von fiktionalem und Theaterraum wird das Theater schon bei Claudel zur *cultural performance*, deren Raum-Zeit-Gefüge das einer kollektiven Feier ist: „Le temps et l'espace de la fête imaginée“.⁷²⁶ In den Worten von Anwen Jones ist das Theater für Claudel „a means of opening out the enclosed sphere of his private spiritual experience to others“.⁷²⁷ Genau diese Form der Öffnung auf den anderen wird am Ende von *L'Exaltation du labyrinthe* in einer performativen Feier der Poesie möglich, in der sich die spirituelle Figur Mathieu endlich seinem Nicht-mehr-Rivalen Maxence verständlich machen kann. Wie Olivier Py in seinen Theatertexten genauer vorgeht, um ihnen die Symbol konstituierende Qualität einer *cultural performance*, einer kollektiven Trauer- oder Freudenfeier zu geben, wird im nächsten Kapitel erörtert.

724 Autrand: *Le Soulier de satin*, S. 45. Cf. „*Le Soulier de satin*, dossier pédagogique“, S. 22: „La salle elle-même apparaît, grande, chauffée par un spectacle précédent“.

725 Claudel: *Le Soulier de satin*, S. 250 (III 6).

726 „*Le Soulier de satin*, dossier pédagogique“, S. 22.

727 Jones: „La Féminité salvatrice“, S. 324.

4.5.3 Transformation und Performanz: Theater als Ort der Mimesis, der kollektiven Erinnerung und der Erfahrung der „différence“

Die Metamorphose tritt in Pys Theatertexten nicht nur durch die vielen theatralischen Kleidungs- und Rollenwechsel der Figuren als Prinzip des variationsfreudigen Mythischen in Erscheinung, sondern findet oft im Kontext eines mit Körperlichkeit, Schmerz und Gewalt verbundenen performativen Transformationsprozesses statt. Lavinias dionysische Zerstückerungsperformance oder Victoires performative Grenzüberschreitung durch die goldene Pforte des Todes in *Le Visage d'Orphée*, Cythères Potenzritual in *Les Vainqueurs*, die in einer Höllen-Schlittenfahrt endende Krönungszeremonie von Circés Puppe oder die Seeigel-Zeremonie von Orion in *L'Apocalypse joyeuse* sind allesamt Ausdruck des Performativierungsschubes, den Erika Fischer-Lichte für das Theater im späten 20. und frühen 21. Jahrhundert konstatiert und der sich somit auch in Pys Theatertexten feststellen lässt. Am Beispiel der Metamorphose von Ans in der zehnten Szene von *Les Enfants de Saturne* lässt sich der für Pys Theater charakteristische Zusammenhang von **Theatralität und Performanz** darlegen, aus dem sich über den Weg des Spiels und der schmerzhaften körperlichen Transformation ein Symbol konstituiert, in dem das Mythem des Gewaltopfers nacherzählt und nacherlebt wird: Ans' ist nach der Abtreibung in Begleitung einer düsteren Gestalt mit dem Namen Silence wieder zurückgekehrt. Silence, der bei der Tragödie, die Ans nun aufführen will, die Rolle ihres Spielpartners einnimmt, ist eine allegorische Figur, die das Schweigen angesichts der Gewalt verkörpert: den personifizierten Satan. Ans tritt in der Verkleidung einer Tragödienschauspielerin auf, ein Hinweis darauf, dass sie den Beschluss, den sie in der dritten Szene auf der Beerdigung ihrer Schwägerin Blanche gefasst hat, nun im Begriff ist umzusetzen: „Une tragédie [...], transformer ce drame bourgeois en tragédie [...], qu'est-ce qu'il manque ? Un dieu ensanglanté, une conscience politique, une joie dans les flammes.“⁷²⁸ Die Tragödie er-

⁷²⁸ Py: *Les Enfants de Saturne* [2007], S. 566 (scène 3).

scheint ihr als die richtige Gattung für das einsame In-der-Welt-Sein, wie sie es empfindet: Im Unterschied zum *drame bourgeois*, in dem die Katastrophe von den Menschen verursacht werde – so belehrt Virgile seine Tante auf dem Friedhof –, gebe es nämlich in der Tragödie keine rationale Erklärung für das unbarmherzige Zuschlagen des Schicksals.

Das von Ans und Silence inszenierte Schauspiel findet in theatralem Rahmen statt: Musiker sind anwesend, ebenso ein Publikum, bestehend aus Paul, Ré und dem verstummten Saturne; die Darsteller sind verkleidet und geschminkt. Die Vorbereitungen gehen bereits in die dargebotene Handlung über, Ans' Hochzeit mit Silence. Durch diese deutliche Markierung der Theatralität öffnet sich die dramatische Ebene, in der eine verzweifelte Mutter, die ihr Kind getötet hat, dem Wahnsinn verfällt, über den Weg der theatralischen Ebene, der gespielten Hochzeit mit dem Teufel, zu einer symbolischen Ebene: „Est-ce que je ne suis pas toute l'humanité, dans cette robe si chère, dans cette folie si éloquente, avec ce parfum implacable comme l'absence de Dieu [...]“⁷²⁹ Die Braut wird im performativen Akt der Vermählung eins mit Silence, der – mit Geld geschmückt in den Flammen tanzend – Profanität und Zerstörung verkörpert. Silence stellt den Wahnsinn dar, der den Menschen angesichts eines gescheiterten Umgangs mit dem *Absolutismus der Wirklichkeit* bedroht und den Ans von sich abspalten wollte. Die symbolische Ebene erreicht Ans' Schauspiel außerdem durch seinen mimetischen Charakter. Ihr Theater ist eine Mimesis des Cassandra-Mythos, den sie schon vor der Abtreibung verinnerlicht hat:

La ville est détruite. Cassandre a été vendue aux vainqueurs. Elle s'est couronnée pour son mariage et sa mort. Il n'y avait que des fleurs brûlées. Avant d'apparaître nue, elle parle dans l'ombre, elle voudrait que la blancheur de son corps, que **la blancheur de sa douleur** venge ses frères.⁷³⁰

Ans sieht sich in der Nachfolge der mythischen Cassandra, für die Hochzeit und Tod, Sexualität und Gewalt in eins fielen: So wie Kas-

729 Py: *Les Enfants de Saturne* [2007], S. 595 (scène 10).

730 Ebd., S. 559 (scène 3). Hervorhebung von mir.

sandra von den siegreichen Griechen vergewaltigt wurde,⁷³¹ wurde Ans von Silence vergewaltigt, dem sie sich nun vermählt. Und so wie Cassandra von der Frau Agamemnons, dem sie als Sklavin zugesprochen wurde, kurz nach ihrer Ankunft in Mykene umgebracht wurde,⁷³² so todbringend war auch Ans' sexuelle Vereinigung mit ihrem Bruder Paul. Ans' Versuch einer mimetischen Aneignung der mythischen Figur der Cassandra bezieht sich auch auf die Unschuld („la blancheur de sa douleur“) der jungen Trojanerin, die der Gewalt der Griechen zum Opfer fiel, nachdem sie selbst gegenüber einem Gott ihre Jungfräulichkeit bewahrt hatte. Ans, die sich durch die Tötung ihres Kindes schuldig gemacht hat, strebt danach, sich im Schmerz ihrer Performance von der Gewalt reinzuwaschen; doch das tödliche Vorbild der Cassandra scheint ihr keinen anderen Ausweg als ihren eigenen Tod zu zeigen, zumal sich in „la blancheur“ auch die Verbindung zu ihrer Schwägerin Blanche andeutet, die sich in ihrer Verzweiflung umgebracht hat und zu einer Mittlerfigur für Ans' tödliches mimetisches Begehren geworden ist.

Mit der Betonung des Schmerzes tritt der performative Charakter von Ans' Schauspiel deutlich hervor. Schon in der dritten Szene bereitet sie sich, um der Indifferenz des Heiligen entgegenzutreten, auf eine Grenzerfahrung vor, die in ihrer Performativität besonders

731 Von Aias wurde sie am heiligen Standbild der Athene vergewaltigt, worauf die Göttin im Prolog von Euripides' *Troerinnen* anspielt (Euripides: *Die bittflehenden Mütter*, S. 196 f. (v. 69-71)); auch für Agamemnon ist sie ein Beuteobjekt (ebd., S. 194 f. (v. 42-44)): „Kassandra, die Apoll verstörte, zwingt, nicht achtend ihrer hohen Priesterschaft, Agamemnon in ein dunkles Ehebett.“ In Aischylos' *Agamemnon* ist die Euripideische Anspielung auf die erotische „Verstörung“ Kassandras durch den Gott Apollo ausformuliert: Cassandra: „Der Seher Apoll setzte mich in dieses Amt“ – Chorführer: „Er war doch nicht – ein Gott! – von Liebesglut erfaßt?“ – Ka: „Zuvor war es beschämend mir, dies zu gestehn.“ – Chf: „Aus Zartgefühl ziert mancher sich im Glück zu sehr.“ – Ka: „Er warb, ein Ringer, heiß, mir Lieb atmend und Huld.“ – Chf: „Schrittet auch zu der Zeugung Werk ihr zwei, wie's Brauch?“ – Ka: „Verheißten hatt ich's, nur daß Loxias ich belog.“ – Chf: „Als schon die Kunst, die gotterfüllte, dich erfaßt?“ – Ka: Ja, schon sagt in der Stadt ich alles Leid voraus.“ – Chf: „Wie? Ließ dich ohne Strafe denn des Loxias' Groll?“ – Ka: Mir glaubte niemand etwas, seit ich so gefehlt!“ (Aischylos: *Agamemnon*, in: *Tragödien und Fragmente – Griechisch und Deutsch*, hrsg. und übers. v. Oskar Werner, München: Heimeran 1959, S. 6-109, S. 87 f. (v. 1203-1212).)

732 Ebd., S. 84 f. (v. 1309-1330).

den Aspekt der Körperlichkeit in den Vordergrund rückt: „Je mange de la viande crue [...], je ris comme une morte. Je ris et je danse nue dans la rue ! Et le matin vient, et il est indifférent à notre souffrance...“⁷³³ Die eigentliche Transgression, der Mord an ihrem noch ungeborenen Kind, bleibt im Theatertext eine Leerstelle. Doch der Verlust des Kindes, den Ans als gewaltsamen körperlichen Akt erlebt hat, wird für sie zum Anlass, ihren eigenen Leib zu stigmatisieren.⁷³⁴ Ans' Hochzeits-Performance weist dann auch immer größere Nähe mit einem vor Zuschauern zelebrierten Opferritual als mit einem Schauspiel auf bzw. verwandelt das Schauspiel in ein solches: Ihr Kleid ist mit Blut befleckt, dessen Künstlichkeit sie anfangs noch betont, während sie kurz darauf ihren Körper in Farben taucht, die sie als Kriegsbemalung bezeichnet.⁷³⁵ Außerdem wird ihr ein Narrenhut aufgesetzt: „Tiens, mets-lui ce petit chapeau comique sur la tête. Et barbouille-le avec des couleurs.“⁷³⁶ Für Bachtin ist die Wahl und der sich anschließende Sturz des Narrenkönigs das zentrale Motiv des Karnevals, der mit der Verortung der Handlung im Reich des Saturnus, dessen mythologischem Namensvetter zu Ehren im antiken Rom das karnevaleske Saturnalienfest abgehalten wurde, in diesem

733 Py: *Les Enfants de Saturne* [2007], S. 561 (scène 3).

734 Der Verlust des Kindes wird für Ans gleichbedeutend mit der Abwesenheit Gottes. Denn nach ihrer nicht szenisch dargestellten Transgression kehrt sie ohne den Körper des Kindes und stattdessen in Begleitung des „Schweigens Gottes“ in Gestalt ihres Vergewaltigers Silence zurück. Ihre Opfer-Performance ist somit als Reaktion auf einen Mangel zu verstehen, als Sehnsucht nach der Vergegenwärtigung eines ihr gleich doppelt entzogenen Leibes: erstens durch die Abtreibung, zweitens durch die Vergewaltigung. Indem Ans sich in ihrer Opfer-Performance mit dem „Schweigen Gottes“ vermählt, wiederholt sie ihre eigene Gewalterfahrung, um sie durch die Stigmatisierung ihres Körpers zu einem christlichen Martyrium zu überhöhen. Cf. Bernhard Teuber: „Sichtbare Wundmale und unsichtbare Durchbohrung – Die leibhafte Nachfolge Christi als Paradigma anhermeneutischen Schreibens“, in: Bettine Menke/Barbara Vinken (Hg.): *Stigmata – Praktiken der Körperinschrift*, München: Fink 2004, S. 155–179, hier S. 155–179. Bernhard Teuber untersucht in diesem Aufsatz die Stigmatisierung des Körpers von Franz von Assisi sowie die Transverberation der Teresa von Ávila als anhermeneutische Textualisierungen des Leibes, indem er Michel de Certeau, für den das Christentum eine Religion des *corps manquant* darstellt, mit René Girards *désir mimétique* zu der neuen These von der Nachahmung eines ‚entzogenen Leibes‘ verbindet.

735 Py: *Les Enfants de Saturne* [2007], S. 597 (scène 10).

736 Ebd., S. 597 (scène 10).

Stück deutlich präsent ist.⁷³⁷ Ans‘ nur teilweise karnevaleske Performance läuft darauf hinaus, sich als rituelles Opfer herzurichten und ihren eigenen Tod zu inszenieren. Da sie am Ende der Szene auf der Ebene der dramatischen Handlung tatsächlich stirbt, wird das Publikum zum Zeugen eines auf der mimetischen Ebene des Theaters performativ dargestellten Gewaltopfers, das seinerseits die performative Wiederholung einer gewaltsamen Transgression ist, die Ans nicht in die mythische Tradition der Cassandra, sondern der Kindermörderin Medea stellt. Die tabubrechende, unsagbar schreckliche Gewalttat gilt in der Tragödiendition als auf der Bühne undarstellbar.⁷³⁸ Was jedoch in Euripides‘ Tragödie ebenso wie im Falle von Pys Medea-Figur Ans szenisch dargestellt wird, sind die das Gewaltopfer vor- und nachbereitenden Rituale. Ehe Medea die grausame Tat begeht, leistet sie eine „perverse Arbeit am Selbst“;⁷³⁹ in ihrer *Parasceve* rüstet sie sich für die bevorstehende Transgression wie der Sakrifikant sich für die gewaltsame Opferung. Ans‘ Vorbereitung auf die Gewalttat besteht, wie oben zitiert, im Verzehren von rohem Fleisch, der symbolischen Maskierung des Gesichts mit der Grimasse des Lachens sowie einem ekstatischen Tanz, mit dem sie sich Silence, dem Satan, ähnlich macht, unter dessen berauschem und pervertierendem Einfluss die nicht dargestellte Transgression (das Kindopfer) stattfindet. Ihre wieder szenisch dargestellte Performance stellt den Versuch dar, das Gewaltopfer rituell abzuschließen und durch ihr

737 Bachtin: *Literatur und Karneval*, S. 50. Das karnevaleske Motiv der Erhöhung und der anschließenden Erniedrigung, das bei Py eine christliche Umkehrung erfahren kann (cf. Acamas) und eng mit dem Motiv des Sündenbockopfers verknüpft ist, kehrt in seinen Texten häufig wieder; cf. Florians Krönung zum König, die nur von begrenzter Dauer ist, ehe er wieder gestürzt wird; ebenso Sourcevaines Erhebung zum Herrscher über La Cimérie und seine spätere Verurteilung zum Tode; Dédalle wird kurz vor seinem endgültigen Absturz ein Narrenhut aufgesetzt. Auch in Mouawads Drama *Incendies* setzt sich der Sündenbock Nihad alias Abou Tarek bei seiner Verurteilung eine Clownsnase auf.

738 Cf. Bernhard Teuber: „Der un/darstellbare Kindermord – Tragische Transgression und Ethnographie der Tragödie am Beispiel der Medea“, in: Gerhard Neumann/Rainer Warning (Hg.): *Transgressionen – Literatur als Ethnographie*, Freiburg im Breisgau: Rombach 2003, S. 243–255.

739 Ebd., S. 252.

Selbstopfer zu transzendieren, indem sie den mimetischen Bezug zu Medea verschleiert und durch den zu Cassandra ersetzt.

Ans versucht in ihrer mythischen Nachfolge der Cassandra die Gewalt, die sie zugrunde richtet, ganz auf ihren Bräutigam abzuwälzen, der ihre Verzweiflung ausgenutzt, sie mit Drogen gefügig gemacht und vergewaltigt hat: „c'est celui qui a pris mon enfant, c'est le murmure que j'entendais parfois dans le silence des forêts“.⁷⁴⁰ Doch indem sie sich mit ihm vermählt, gesteht sie ihre Mitschuld, ihre Mitverantwortung an der Gewalt ein. Und da ihr Bräutigam, der die dunkle Seite des Opfers verkörpert, überlebt, ist Ans' Opfer zumindest im Sinne von Girards Opfertheorie, die eine Kanalisierung der Gewalt vorsieht, gescheitert.⁷⁴¹ Das Ergebnis ihres Opfers ist keine transzendente Erfahrung des Heiligen, nach dem Ans vergeblich gesucht hat: „Il n'y a pas de réponse“, so lautet der Refrain ihres Gesanges über heilige Rituale und Opfergewalt, die ohne göttliche Reaktion bleiben. Mit dem Triumph von Silence scheint nach ihrem Tod vielmehr die Gewalt in den Beziehungen der Menschen die Oberhand zu behalten, die in Ermangelung des Heiligen in der mythisch dämonisierten Figur des Silence geradezu verherrlicht wird: „Moi, j'aime incendier les châteaux, j'aime danser dans l'or, j'aime regarder mourir les filles.“⁷⁴² Für Ans führt die Performance in den Tod, doch für die Zuschauer erhält ihr Opfer eine symbolische Bedeutung, die in der Bewusstwerdung dessen besteht, dass die auf sich selbst zurückgeworfenen Menschen in eigener Verantwortung

740 Py: *Les Enfants de Saturne* [2007], S. 596 (scène 10).

741 Ihre düstere Cassandra-Rede, die erst mit ihrem Tod auf der Bühne verstummt, mutet gleich den Prophezeiungen der mythologischen Seherin, die „auf einem als Wahnsinn sich artikulierenden Erfülltsein durch den Gott“ beruhen und in der griechischen Tragödie als „visionäre Anfälle“ in die dramatische Handlung eingebaut wurden (Susanne Gödde: „Kassandra“, in: Hans Dieter Betz u.a. [Hg.]: *Religion in Geschichte und Gegenwart – Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft*, 4., völlig neu bearb. Aufl. [Bd. 4, I-K], Tübingen: Mohr Siebeck 2001, Sp. 838 f. Sp. 838), wie der verzweifelte Anfall einer Wahnsinnigen an, der niemand Glauben schenkt, gleichwohl man besser daran täte, ihre Warnungen ernst zu nehmen.

742 Py: *Les Enfants de Saturne* [2007], S. 598 (scène 10).

nach einer Antwort suchen müssen.⁷⁴³ Ans' Opfer stellt somit eine Dramatisierung von Jolles' Unterscheidung zwischen Logos und Mythos dar. Denn der Mythos ist in Jolles' Theorie ein performativer Sprechakt, der verbindliche Antworten gibt, die weitere Fragen gar nicht erst aufkommen lassen, da deren Notwendigkeit im Zuge des mythischen Sprechakts sofort erlischt. Wenn Ans nun einerseits auf die mythische Ausdrucksweise von Symbol und Performanz zurückgreift, andererseits von der drängenden Frage nach der Ursache der Gewalt und dem Sinn von Ritualen überwältigt wird, so verkörpert sie auch den Konflikt des modernen Menschen, der sich nach einer Rückkehr des Symbolischen sehnt, das er – (nach Jolles und Blumenberg) zu Unrecht – als gleichberechtigte Form neben der wissenschaftlichen Erkenntnis zu akzeptieren verlernt hat.

Wenn die Gewalt in die performativen Handlungen der Figuren integriert ist, kann sie in eine Symbol konstituierende Gewalt, die dem Mythos wesentlich ist, umgewandelt werden. In der entdifferenzierten Schwellensituation, in der sich die zum Großteil jungen Figuren in Pys Dramen befinden, führt ihr Weg über gewaltsame Prüfungen und Erniedrigungen, in denen die Krise performativ reproduziert und im besten Fall überwunden wird. Die gewaltsamen Performances sind somit als **Übergangsrituale** zu verstehen, in denen sich bereits neue Machtstrukturen andeuten, wie Lavinias oder Circés sexuelle Dominanz der Männerwelt, in der liminale Rituale der Erniedrigung praktiziert und provokativ Grenzen ausgetestet werden. Es ist ein Zustand, in dem sich die alten Differenzen entdifferenziert, aber noch keine neuen fest etabliert haben. Da die Figuren in ihren Performances auf den ersten Blick oft scheitern – Cythère gelingt das Potenzritual nicht, Orions Seeigel-Zeremonie kann bei einer Wachspuppe nicht wirken, Dédalle ist enttäuscht über die ausbleibende Reaktion des Publikums –, bleiben sie oft im destruktiven Bereich des die Krise reproduzierenden Übergangsrituals gefangen. Umso deutlicher tritt die konstruktive Funktion der Mimesis

⁷⁴³ Ebd., S. 600 (scène 10): PAUL: „Il n'y a pas de réponse, Ans, parce que c'est à nous de donner la réponse.“ – RE: „Elle est morte, sans avoir pu entendre cette belle phrase, quel gâchis!“

als kreative Wiederholung in den Performances zu Tage, die darüber hinausgehen und „im szenisch-mimetischen Mit- und Nachvollzug“⁷⁴⁴ einen Zugang zum Symbolischen ermöglichen, wie es bei Victoires Unterweltsperformance der Fall ist, mit der sie in einer mythischen Metamorphose den *Absolutismus der Wirklichkeit* überwindet (cf. 4.2.2).

Als „Anerkennungsprozesse“⁷⁴⁵ finden performative Transformationen, die in einer Krisensituation gehäuft unternommen werden, immer in einem kollektiven Rahmen statt. Willkürliche Rollenzuschreibungen sollen von allen als natürlich akzeptiert werden, weshalb Gesellschaften zum Beispiel umfangreiche Einsetzungsriten praktizieren.⁷⁴⁶ Am Beispiel von Acamas' performativem Rollenspiel lässt sich dieser Aspekt veranschaulichen. Sein Versuch, auf dem Schiff die Rolle des Barmherzigen, der sich für die Elenden opfert, einzunehmen, scheitert daran, dass er weder von Horn noch von den Pilgern ernst genommen wird; das Kollektiv der Schiffsbesatzung verlacht ihn ob seiner Naivität. Im Sardinienstaat versucht sich Acamas als Prophet und scheitert an der Gespaltenheit des immer kleiner werdenden Kollektivs, das noch an seine Orakel glauben will, ehe seine Rolle in der Folge von Horns manipulativen Spielchen in ihrer Arbitrarität aufgedeckt wird. Nachdem auch seine Darbietungen auf der Jahrmarktsbühne gescheitert sind, wo er in einer nur den Voyeurismus der Zuschauer befriedigenden magischen Performance dem toten Baby von Circé und Horn neues Leben einzuhauchen versucht, um den Menschen eine Rückkehr zum Symbolischen vorzuleben,⁷⁴⁷ erhält er auf dem tiefsten Punkt seines Lebens angelangt schließlich doch noch eine symbolische Rolle als **Sündenbock und Träger der Erinnerung**, die ihm vom Kollektiv der Pilger übertragen wird und in der er seine Berufung zum stellvertretenden Op-

⁷⁴⁴ Christoph Wulf/Jörg Zirfas: „Die performative Bildung von Gemeinschaften – Zur Hervorbringung des Sozialen in Ritualen und Ritualisierungen“, in: Erika Fischer-Lichte/Christoph Wulf (Hg.): *Theorien des Performativen*, Berlin: Akademie 2001, S. 93–116, hier S. 98.

⁷⁴⁵ Ebd., S. 98.

⁷⁴⁶ Ebd., S. 98.

⁷⁴⁷ Py: *L'Apocalypse joyeuse* [2000], S. 453–455 (V, 4).

fer in unserer heutigen Zeit am ehrlichsten erfüllen kann. Die Pilger sehen einen Opfergang von Acamas vor, der als Esel verkleidet den schweren Stein zum Gedenken an ihre dreizehn Söhne durch die moderne Stadt bis zu ihrem Grab tragen soll. Acamas wird auf diese Weise zum Sündenbock der systemischen Gewalt unserer hyperrealen Gesellschaft, die jedoch durch die symbolische Zeremonie, welche die Pilger für ihn vorgesehen haben, nicht verschleiert, sondern offenlegt wird:

La pierre est lourde, la grande pierre de marbre où nous avons inscrit les treize noms. Il nous faut quelqu'un pour la traîner jusqu'à la place centrale. Une grande allée de vitrines joyeuses. A l'heure où les décorations s'allument, tu avanceras, traînant derrière toi cette pierre, et la ville connaîtra le nom de ses martyrs.⁷⁴⁸

In der Verkleidung eines Esels, der wie ein Anachronismus durch die Reklamewelt einer nächtlichen Großstadt zieht, soll Acamas die Wahrheit in das für Symbole taube Kollektiv der hyperrealen Gesellschaft rufen, indem er sich mit dem Tod der namenlosen Söhne die Schuld des Kollektivs auflastet wie der gekreuzigte Jesus die Sünden der Menschheit. Sein Stein der Erinnerung soll ein Stein des Anstoßes werden: „On ne me croira pas et pourtant je dirai la vérité, je crierai la vérité, mais ils ne me croiront pas.“⁷⁴⁹ Acamas' Stimme soll sich in dieser symbolischen Geste, in der er an die Vergessenen der Gewalt-Geschichte erinnert, ganz in der Stimme dieses unterdrückten oder übergangenen Kollektivs auflösen, für das einer der Pilger stellvertretend spricht: „Je te la donne, ma parole. Mais elle pèse un poids démesuré ! Je veux que tu la fasses entrer dans la ville sur un char de pierre, cette parole !“⁷⁵⁰ Acamas' *imitatio Dei* erhält somit im Sinne der Mythos-Theorie von Mircea Eliade die mythische Qualität einer „reaktualisierten Erinnerung“ an die „schreckliche, menschliche Verantwortung“.

⁷⁴⁸ Ebd., S. 464 (V, 7).

⁷⁴⁹ Ebd., S. 448 (V, 2).

⁷⁵⁰ Ebd., S. 463 (V, 7). Das Zeitungsprojekt von Nour und Vigile in *Les Enfants de Saturne* verfolgt das gleiche Ziel, den Opfern der Gesellschaft eine Stimme zu verleihen. In Mouawads Tetralogie wurde die Bedeutung der performativen Erinnerungsarbeit ausführlich in 3.5.1 dargestellt.

Acamas' Kreuzweg durch die nächtliche Großstadt vollzieht sich vor dem Hintergrund und in Kontrast zu einer hyperrealen Welt der inszenierten Spektakel. In dieser „ville nouvelle“⁷⁵¹ mit ihren ausgeleuchteten Schaufenstern ist mit dem Einbruch der Nacht und dem Feierabend der arbeitenden Gesellschaft die Zeit der Spektakel gekommen, die an die Stelle des Heiligen getreten sind: „Le divertissement du travailleur en fin de semaine, c'est sacré.“⁷⁵² Das Simulakrum hat hier das Symbol längst abgelöst, so dass Acamas' symbolische Performanz gegen die spektakulär inszenierten Simulakren der hyperrealen Reklamewelt antreten muss. Jedes Schaufenster bietet ein neues visuelles Ereignis, das in Konkurrenz zu den anderen tritt und um die Aufmerksamkeit der Passanten rivalisiert. Dem bereits übersättigten Auge der Betrachter bietet sich eine Akkumulation von Simulakren, die in ihrer manipulativen Eindringlichkeit und der Gewalt, mit der sie sich dem Blick aufdrängen, eine moderne Variante mythischer Ungeheuer darstellen, von denen sich die Menschen verführen und verschlingen lassen:

Une grande pieuvre de plaisir étire ses membres visqueux. Des chiens mécaniques tirent une langue rouge et cruelle. Ce sont les chiens qui gardent l'enfer. Ils ont perdu leurs canines anciennes, leurs yeux ne lancent plus d'étincelles, au cou un collier de pierres précieuses, c'est assez pour attirer, interdire, dévorer.⁷⁵³

Im entdifferenzierten Raum der Werbung ringen diese Simulakren im kurzlebigen Kostüm spektakulärer Signifikanten darum, mit künstlichen Differenzen aus der Masse des Konsumangebots herauszustechen und die Menschen, die ihre Verantwortung gerne an diese mythischen Ungeheuer veräußern, durch faszinierende Bilder zu manipulieren und zum Kauf zu verleiten. Die Strategie der Werbung, deren Gesetz eine unausgesprochene Gültigkeit erreicht hat, besteht in diesem Spiel selbstreferentieller Zeichen darin, die Menschen zum permanenten Vergleich mit ihren Mitmenschen anzutreiben und ihre mimetische Rivalität zu schüren: „Tu désireras ce que

751 Py: *L'Apocalypse joyeuse* [2000], S. 474 (V, 10).

752 Ebd., S. 479 (V, 10).

753 Ebd., S. 475 (V, 10).

l'autre désire, la dernière cohue a fait deux morts.“⁷⁵⁴ In einer derart aufgehetzten entdifferenzierten Masse, die sich in einer Situation der *doppelten Mediation* befindet, in der jeder sich mit dem anderen vergleicht, führt die gegenseitige Rivalität nicht selten zum Ausbruch spontaner Gewalt.

Um sich von den anderen sichtbar zu unterscheiden, perfektioniert man seinen Körper und verwandelt ihn seinerseits in ein der oberflächlichen Kurzlebigkeit der Mode unterworfenen Simulakrum. In der Vergnügungskultur des Feierabends zeigt sich jeder in einer äußerlich auf Hochglanz polierten Körperhülle: „Des ménagères en robe du soir, asphyxiées par des cheveux mauves. Elles ont des poses de déesses, mais on sent qu'elles se méprisent, elles cachent les plaies de leurs mains avec des gants de satin vert.“⁷⁵⁵ Doch das Gesetz der Mode, dem sie sich alle unterwerfen, erzeugt mimetisch miteinander rivalisierende Einheitskörper. Jeder Makel, wie die Risse in den Händen, wird überdeckt und mit ihm auch jedes individuelle Merkmal. Die Körper sollen störungsfrei funktionieren wie Maschinen. Mit Fitness und Medikamenten versucht man sich selbst zu optimieren: „Un homme musclé conseille des médicaments pour améliorer la vue diurne et nier à tout jamais la douleur du remords.“⁷⁵⁶ Die Werbung preist ihre Produkte erfolgreich damit an, dass sie die Gesundheit, Jugend und Schönheit erhalten. Der Fokus liegt ausschließlich auf Körperlichkeit und Materialität. Fragen der Ethik und der Moral werden verdrängt, im Klima permanenter Konkurrenz neu entstehende Psychosen und moralische Gewissensbisse mit Medikamenten unterdrückt. Die Frage nach Transzendenz und dem Sinn des Lebens angesichts von Tod und Vergänglichkeit lässt die hyperreale Reklamewelt gar nicht erst aufkommen: „La liberté c'est : je fais ce que je veux avec mes cheveux.“⁷⁵⁷ Die Angst vor dem Tod wird an der Oberfläche ersetzt durch die Angst, im mimetischen Spiel der Selbstoptimierung nicht mehr mithalten zu

754 Ebd., S. 475 (V, 10).

755 Ebd., S. 475 (V, 10).

756 Ebd., S. 475 (V, 10).

757 Ebd., S. 477 (V, 10).

können, was sich die Werbung zunutze macht, um mit illusionären Heilsversprechen zum Konsum zu animieren: „Une femme met du rouge au lèvres avant de se coucher, elle a peur de l’infarctus. [...] Le bonheur ruisselle avec des dents neuves !“⁷⁵⁸ In der *Integralen Realität*, die für alle Eventualitäten gewappnet ist und die für alles ein Mittel hat, existiert der Tod nicht. Die Werbung hat sich den Trost des Heiligen auf ihre Weise zu eigen gemacht; ihre einhellige Botschaft lautet: „Tu passeras par la mort !“⁷⁵⁹

Die Künstlichkeit dieser Heilsversprechen wird bei Acamas‘ langsamem Gang an den Schaufenstern vorbei ebenfalls entlarvt: „des mannequins habillés comme pour mourir. Derrière leurs perruques, un vent électrique donne une illusion de désordre.“⁷⁶⁰ Der künstliche Wind, der in die künstlichen Haare geblasen wird, soll den Anschein von Natürlichkeit und Authentizität erwecken. In der hyperrealen Welt strebt man danach, die Natur durch die Illusion von Natürlichkeit zu ersetzen, doch hinter der Künstlichkeit der Puppen lauert der Tod. Die Künstlichkeit reproduzierbarer Simulakren höhlt auch die mit Symbolen arbeitende Kunst aus, indem sie ihr die ästhetische Symbolkraft und die Aura der Einmaligkeit nimmt: „Nous sommes une civilisation puisque les œuvres d’art sont reproduites sur nos cravates.“⁷⁶¹ Um sich in dieser *Integralen Realität* als etwas Besonderes zu erfahren, der Künstlichkeit und dem Tod zu trotzen und seine Einmaligkeit und Unsterblichkeit unter Beweis zu stellen, sehnt man sich nach einer Sensation, einem Abenteuer, in dem man an seine Grenzen gehen kann: „On propose de vivre un vrai aventure, et de risquer sa vie pour de bon, en descendant les chutes du Niagara dans un tonneau.“⁷⁶² Da das rasch gesättigte Ereignis an die Stelle der Transzendenz getreten ist, werden die Sensationen immer gefährlicher und gewaltsamer. An diesem Beispiel zeigt sich auch, dass die erschreckende Faszination des Todes bestehen bleibt. Der Tod lässt sich durch die Illusionen der Hyperrealität nur verdrängen,

758 Py: *L’Apocalypse joyeuse* [2000], S. 476 (V, 10).

759 Ebd., S. 476 (V, 10).

760 Ebd., S. 475 (V, 10).

761 Ebd., S. 477 (V, 10).

762 Ebd., S. 476 (V, 10).

nicht besiegen. Angst, Psychosen und Gewalt werfen den Menschen auf sich selbst und seine Vergänglichkeit zurück, die er mit den akkumulierten Konsumgütern und seinem verzweifelten Versuch der Selbstoptimierung nicht aufhalten kann.

Die sprachliche Inszenierung der symbolischen Kreuzweg-Performance von Acamas steht im Kontrast zu dieser visuellen, sprachfeindlichen Theatralität der Reklamewelt, die über plakative Slogans nicht hinauskommt.⁷⁶³ Die epische Erzählerstimme des Pilgers, die Acamas' stummen Opfergang⁷⁶⁴ von außen kommentiert, gibt der Performance einen bestimmten Rhythmus, indem sie rituelle, aber leicht variierende Wiederholungen in die Beschreibungen einfügt, die diese auf eine symbolische Ebene heben. Die Stimme des Pilgers ist wie ein Gesang, der Acamas auf seinem Kreuzweg begleitet und leitet und der die Künstlichkeit der Hyperrealität entlarvt: „Le malheur n'est nulle part, le malheur est partout. [...] La peur n'est nulle part, la peur est partout. [...] La mort n'est nulle part, la mort est partout.“⁷⁶⁵ Wie ein mythischer Erzähler beschreibt er Acamas' Opfergang, die Reaktionen und ihr Ausbleiben auf seine symbolische Performance: Der Esel keucht, schwitzt, blutet, fällt unter seiner Last zu Boden, rappelt sich wieder auf und beginnt zu tanzen. Bei den Passanten stößt er auf Indifferenz: „Un ouvrier qui était là pour réparer une alarme le voit mais pense à une animation pour les produits revitalisants qui ont comme emblème un âne.“⁷⁶⁶ An die

763 Ebd., S. 477 (V, 10): „C'est la conspiration du silence. [...] Le sport est la parole même exempte de la trahison des mots. ‚Les mots mentent‘, disent assez souvent les champions d'athlétisme.“

764 Der Sündenbock urteilt nicht, er ist einfach Zeuge der Gewalt, die er stellvertretend erleidet: „L'âne ne juge pas, il ne songe même pas à juger, parfois sa tête trop lourde penche un peu, une sueur écumeuse, froide. Juger, non.“ (Ebd., S. 477 f. (V, 10).) Indem Py das erlebende und erleidende Opfer nicht direkt sprechen lässt, sondern die Perspektive eines Zuschauers versprachlicht, ermöglicht er dem Publikum einen distanzierteren Blick auf den Opfermechanismus. Außerdem kann auf diese Weise die mythische Qualität der Performativität im Sinne von Jolles Mythos-Theorie ihre Wirkung entfalten, die ihr in Ans' Opferperformance aufgrund der drängenden Fragen der Performerin versagt wurde. Die episch-rituelle Rede des Pilgers kann daher zusammen mit der pantomimischen Darstellung von Acamas eine mythische Antwort hervorbringen.

765 Ebd., S. 475 f. (V, 10).

766 Ebd., S. 478 (V, 10).

Funktionsweise der Simulakren gewöhnt verstehen sie seine Symbole nicht mehr. Oder aber sie fühlen sich durch sein Anderssein, sein ungewöhnliches Verhalten provoziert und lassen ihre Aggression an diesem offensichtlichen Außenseiter aus: „Deux enfants sont avec lui. Ils sont bien habillés [...]. L'un des enfants lui jette une pierre, l'autre rit. La pierre frappe l'âne et casse une oreille de sa masque.“⁷⁶⁷

Acamas' Kreuzweg, der auf performative Weise offenlegt, dass der Opfermechanismus in einer hyperrealen Gesellschaft als Ventil für die angestaute Gewalt fort dauert, ohne diese jedoch zu transzendieren, ist ein **Metakommentar zu unserer „Spektakelkultur“**, in der die nie zu sättigende Gewalt der Ereignishaftigkeit („l'événement“) an die Stelle des Symbolischen („sacrifice“)⁷⁶⁸ getreten ist. Acamas' performativ in Szene gesetztes Opfer, das auf der binnenfiktionalen Ebene unverstanden bleibt, wirkt durch seine performative Ausdruckskraft, in der sich Visualität und Sprache – das visuelle Bild des sich körperlich im Raum bewegenden Esels sowie das poetische Sprachbild, das die Erzählerstimme simultan dazu heraufbeschwört – symbolisch überlagern, umso deutlicher auf das extrafiktionale Publikum.

Erika Fischer-Lichte sieht eine weitere Komponente dieser „Spektakelkultur“ darin, dass die Menschen – durch mimetische Rivalität stets zum Vergleich angetrieben – auch im Alltag ununterbrochen wie vor Zuschauern handeln und größte Energie auf ihre Selbstinszenierung verwenden (cf. 4.1.2). Hier liegt auch der Unterschied zwischen der theatralen Performance von Ans, die in ihrem narzisstischen Wahnsinn darauf konzentriert ist, sich selbst als Satansbraut zu inszenieren, und der von Acamas, der seine Erniedrigung angenommen und ohne jede Hybris bereit ist, sich in eine Rolle hineinzu finden, in der er Spott und Schmerz ausgesetzt ist, ohne irgendeine selbstverliebte Klage zu verlautbaren: „Tu porteras cette pierre avec allégresse ou bien tu ne la porteras pas. [...] Tout sacrifice est vain

767 Py: *L'Apocalypse joyeuse* [2000], S. 478 (V, 10).

768 Ebd., S. 479 (V, 10): Horn und der Commandant kommentieren ihrerseits Acamas' Performance; der Commandant kritisiert sie als langweiliges, zu wenig spektakuläres ‚Ereignis‘, Horn berichtigt ihn, indem er sie als ‚Opferhandlung‘ kategorisiert, zugleich jedoch deren Unzeitgemäßheit hervorhebt.

sans allégresse.“⁷⁶⁹ Denn nur so tritt die symbolische, transzendente Seite seines Opfers zu Tage, die auf die freudige Überwindung der Gewalt verweist. Wie Ans scheitert auch Dédalle nicht zuletzt aufgrund seines Narzissmus. Das Theater soll für ihn den Ort darstellen, an dem er sein Gewissen von der Last seiner vergangenen Gewalttaten befreit und in der Rolle des symbolischen Sündenbocks die Schuld ganz Frankreichs auf sich nimmt. Doch das Premierenpublikum, das in der Rolle des Kollektivs die theatrale Veräußerung seiner Gewalt ermöglichen soll, reagiert mit Indifferenz. Dédalle flüchtet sich daraufhin in seine Opferrolle und stirbt, im Delirium auf dem Boden kriechend, wie Ans mit einem Narrenhut auf dem Kopf. Erst jetzt, ganz auf seine leidende Körperlichkeit zurückgeworfen, ist er geeignet für die Rolle des stellvertretenden Opfers.

Die performativen Auftritte der Figuren zeigen, dass eine mit Hybris verbundene Veräußerung der Gewalt, die die Verantwortung der Menschen verkennt, diese auf ihre Gewalt zurückwirft. Der richtige Weg besteht im Eintauchen in Schmerz und Gewalt, den Py im Rahmen eines performativen Theaters für das Kollektiv des Publikums szenisch-mimetisch erfahrbar machen will. Circé und Horn diskutieren nach ihrer eigenen theatralischen Darbietung der Lebensgeschichte Circés, während der Horn Circé mit einer Zigarre die Haut verbrennt, um ihr einen authentischen Schmerzensschrei zu entlocken, über die Bedeutung von Mimesis im Theater: „Tu m’as vraiment brûlée, Horn ! Tu ne comprends rien au théâtre.“ – „C’est est toi qui ne comprends rien au théâtre !“⁷⁷⁰ Doch Horn geht es darum, durch performative Gewalt das Heilige zu offenbaren: „Le sacré est là [...] On te tourmentera jusqu’à ce que tu la donnes cette image ! Transforme-toi ! La métamorphose est douloureuse“.⁷⁷¹ In einer Art Synthese von Circés und Horns Verständnis von Theater geht Py in seinen Theater texts den Weg, Performativität im Sinne eines Körperlichkeit und Gewalt betonenden Spiels in eine theatralisch gebrochene Handlung zu integrieren und auf diese Weise permanent

769 Ebd., S. 464 (V, 7).

770 Ebd., S. 249 (I, 12).

771 Ebd., S. 247 f. (I, 12).

mit der Grenze von Theater und Leben zu spielen. Pys Theater lässt sich an der Grenze zwischen Theatralität und Performanz situieren, wobei erstere stets die Voraussetzung der zweiten ist. So lassen sich die unterschiedlichen Definitionen, die Matzat und Fischer-Lichte vom Begriff der Theatralität geben, in Pys Theater texten in Beziehung zueinander setzen: Durch die selbstreflexive und metatheatrale Hervorkehrung des Als-ob-Charakters der dargestellten Handlung rückt das Rituelle und Zeremonielle des Spiels in den Vordergrund. Das selbstreflexive und performative Spiel erweist sich so auch als gemeinschaftsbildendes Ritual für das Kollektiv der Zuschauer, die zu Zeugen mimetisch dargestellter symbolischer Opferhandlungen werden.

In *Le Visage d'Orphée* erfährt sich das Publikum auf zwei Ebenen als Gemeinschaft: durch seine theatralische Doppelung auf der dramatischen Ebene, wo die orphische Schar in der Unterwelt für ein „public de condamnés à mort“⁷⁷² Theater spielt, sowie durch die Sprengung der Fiktionsgrenze am Ende des ersten Teils, wo die Zuschauer in das auf der Bühne performativ durch Musik, Feuer und den Tanz von Pan inszenierte orphische Initiationsritual durch das Weiterreichen der orphischen Grabtäfelchen mit einbezogen werden. Py lässt hier Meta-Theatralität direkt in Performativität übergehen, wie sich an der Figurenrede Victoires festmachen lässt, die mit der Spielleitung auch die Initiation der Zuschauer übernimmt:

Je rêve que nous étions sur un théâtre, et vous étiez les acteurs d'un drame : *Le Visage d'Orphée*, aventure un peu broussailleuse et pleine de belles paroles, mais déroutante souvent.

Vous êtes en possession des mots qui traversent l'oubli, [...] exhumés d'une feuille d'or de Thessalie [...], eux qui sont la clef de voûte de la mémoire.

Il est bon de ne pas les dire trop haut, un rapace pourrait s'en saisir.

Vous avancez vers le premier rang de ce théâtre, et vous donnez ce petit morceau de papier. A charge de chacun pour le donner à son voisin, de faire passer de main en main cet éclat incomparable.

Nous verrons alors cette parole monter dans les tribunes par la

772 Py: *Le Visage d'Orphée* [1997], S. 107 (II, 5).

volonté de chacun, et irriguer ce grand cœur, dont la réunion
m'émerveille encore.⁷⁷³

Das Publikum erhält in dieser **mimetischen Gemeinschaftsfeier**, in dieser Feier des Wortes und des Theaters, die Rolle des Chors, der in der griechischen Tragödie das Kollektiv vertrat, und wird so zu einem Teil der dramatischen Handlung. Pys Theater wird hier zur *cultural performance*, deren von Fischer-Lichte konstatierte Nähe zu Ritual und Totenfeier durch den Kontext der orphischen Initiation deutlich hervorgehoben wird. Vor diesem Hintergrund lassen sich auch die Theaterpremiere des todkranken Dédalle, der seine Verstrickung in den Algerienkrieg verarbeiten will, Axels Totenfeier mit dem als Eurydike verkleideten Leichnam des Unbekannten im Hotel und Acamas' Opfergang zum Gedenken an die toten Pilgersöhne als *cultural performances* zur Erinnerung an die anonymen Opfer der Gewalt lesen, die als Sündenböcke oder Außenseiter nicht von den objektiven Gewaltstrukturen unserer gesellschaftlichen Kollektive profitieren. Das Kollektiv des Theaterpublikums erhält die Chance, sich im „szenisch-mimetischen Mit- und Nachvollzug“ dem anderen zu öffnen. Das Theater wird bei Py zum symbolischen Ort einer neuen Gemeinschaft, die die mimetische Gewalt überwinden kann, indem sie sich als Kollektiv der *différence* formiert.

Da Pys Theatertexte die mimetische Krise einer Gesellschaft im Schwellenzustand zum Ausdruck bringen, erscheint in ihnen dieses Ideal einer gewaltlosen Gesellschaft nie ohne die Schwierigkeiten und Herausforderungen, welche die notwendige permanente Arbeit daran nach sich zieht. Auch die performative Erinnerungskultur, die das Publikum von Mouawads Tetralogie im szenisch-mimetischen Spiel der Figuren miterlebt, die auf schmerzhaft Weise die Gewaltgeschichte ihrer Vorfahren oder Mitmenschen aufdecken, vollzieht sich bruchstückhaft und mit ambivalentem Erfolg. Bei beiden Autoren ist das Theater ein Spiel um Leben und Tod und als performativer Erinnerungsort ohne die Ebene der Poesie nicht denkbar: „Je ne connais pas d'autre solution pour l'humanité que de vivre poéti-

773 Ebd., S. 94 (I, 15).

quement.⁷⁷⁴ So wie in *L'Exaltation du labyrinthe* Dédalles Körperperformance, in der er zwei Tode stirbt und seinen Sohn der Identität beraubt, einen Hintergrund der Destruktion erzeugt, vor dem sich die lyrische Performance von Mathieu als Alternative zur Gewalt umso eindrucksvoller abheben kann, indem sie einen weiteren Akt der Gewalt, den Selbstmord von Maxence, verhindert, so steht in *Ciels* die Gewalt des terroristischen Attentats im Kontrast zur Videoperformance des getöteten Sohnes, in der die Schönheit der Kunst als visuelle Rahmung von Dolorosas Geburtswehen zum Symbol neuen Lebens wird. In diesen Konfrontationen von Kunst und Gewalt tritt die Mimesis der Poesie an die Stelle der Mimesis der Gewalt. Ans' Gewaltperformance führt sie auch deshalb in den Tod, da sie die Gedichte ihres Bruders nicht gelesen hat, die ihr vielleicht einen Weg gezeigt hätten, auf den Schmerz des anderen einzugehen, so wie sich der rezitierende Mathieu Maxence geöffnet hat:

Alors, si les poèmes sont bons, peut-être que je ne tuerai pas l'enfant ! Ah ! ça fait de la poésie autre chose qu'une démangeaison vague à la plaie culturelle ! Un vrai combat maintenant ! Si tu as réussi à sauver la Joie, elle entrera aussi dans mon cœur et alors tout deviendra possible.⁷⁷⁵

774 Olivier Py, zit. v. Véronique Jacob: „Olivier Py, Stanislas Nordey, Laurent Pelly: ils ont la trentaine et de l'avenir“, *L'Express* 2401 (1997), S. 76 f. Hier S. 76.

775 Py: *Les Enfants de Saturne* [2007], S. 561 (scène 3).

5 Zusammenfassung und Ausblick auf weitere (post)dramatische Mythenbearbeitungen

Gemeinsames Grundthema der untersuchten Mythendramen Wajdi Mouawads und Olivier Pys ist die Genealogie der Gewalt, ihr Ursprung im menschlichen Handeln sowie die scheinbar fatale Eigendynamik, die gewaltsamen Konflikten über Generationen hinweg immer wieder neuen Zündstoff gibt. Die verschiedenen Handlungsräume, in denen die beiden Dramatiker ihre mit den unterschiedlichsten Erscheinungsformen der Gewalt konfrontierten Figuren auftreten lassen, ergeben ein buntes Panorama, in dem vielfältige Möglichkeiten des Umgangs mit der Gewalt durchgespielt werden, der die Figuren zunächst ähnlich fassungslos gegenüberstehen wie den Naturgewalten und der *conditio humana*, die ihnen durch existentielle Grenzsituationen, durch Krankheit und Tod, ins Bewusstsein gerückt wird. Beides, sowohl die von Menschen verursachte Gewalt als auch die jenseits der menschlichen Einflussnahme zu verortende *conditio humana*, werden im Sinne Blumenbergs als *Absolutismus der Wirklichkeit* erfahren, da sie den einzelnen Menschen in seiner Verletzlichkeit und vergänglichen Körperlichkeit zeigen. Konfrontiert mit einer solchen Übermacht der Gewalt reagieren die Menschen, so zeigt es das Spiel der dramatischen Figuren, mit teilweise durchaus kreativen Versuchen, sie zu veräußern. In den Theatertexten konkurrieren dabei hauptsächlich zwei alternative Tendenzen der Veräußerung von Gewalt: einerseits die Abschiebung der Verantwortung auf einen nach gewissen Kriterien ausgewählten Sündenbock, in dessen Stigmatisierung als monströse Ausnahmerscheinung der von Girard beschriebene Opfermechanismus in unserer heutigen postheroischen und postsakralen Zeit fortwirkt, sowie andererseits eine kreative Verarbeitung der Gewalt im kollektiven und performativen Raum der Kunst und insbesondere des Theaters.

Weiterhin fällt auf, dass die Problematik der Genealogie der Gewalt in den Theaterstücken eng mit der Entlarvung des mimeti-

schen Prinzips als Konfliktursache im Zusammenleben der Menschen verknüpft ist. Die Auflösung tradierter Hierarchien und ordnender Kategorien, die einerseits arbiträre Ungleichheiten beseitigt hat, begünstigt andererseits das mimetische Begehren und die Rivalität zwischen den Menschen und führt eine Situation der Entdifferenzierung herbei, die zur Aufstellung neuer künstlicher und gewaltverursachender Symmetrien verleitet, die im schlimmsten Fall Bruderkriege und reziproke Rachedaten zur Folge haben. Das Thema des Bürgerkrieges, in dem sich einander eigentlich nahestehende Menschen gegenseitig Gewalt zufügen, ist in den meisten der Mythendramen von Wajdi Mouawad präsent; sein Ödipus in *Incidies* ist ähnlich dem von Girard neu interpretierten Ödipus der griechischen Tragödie der zum brutalen Monster degenerierte Sündenbock einer entdifferenzierten Krisengesellschaft: das ungeheuerliche Ergebnis einer durch mythische Feindbilder entfesselten Situation reziproker Gewalt. Während Wajdi Mouawad nicht zuletzt aufgrund seiner Biographie oft den Nahen Osten und die westliche Welt als Schauplätze mimetischer Gewalt miteinander konfrontiert und während er seine Figuren in historische Ausnahmesituationen der Gewalt versetzt, wie sie der (Bürger-)Krieg oder seine jüngste Form, der Terrorismus, darstellen, konzentriert sich Olivier Py in seinen Texten auf das konfliktreiche Alltagsleben der Menschen in unseren nur an der Oberfläche friedlichen westlichen Gesellschaften. In den Texten beider Autoren jedoch gehen die Aufarbeitung kollektiver Gewalt in der Vergangenheit und die Aufdeckung neuer gewaltsamer Formen der Ausgrenzung in den Gesellschaften der Gegenwart Hand in Hand.

Für die Praxis der Theatertextanalyse ließen sich aus René Girards Theorie mimetischer (Opfer-)Gewalt zentrale Ausgangsfragen und Deutungsmuster der in den Dramen eng mit Mythos und Ritual verknüpften Gewalt gewinnen, auch wenn diese in der konkreten literaturwissenschaftlichen Anwendung mitunter neu akzentuiert wurden. Ein Beispiel ist das für beide Dramatiker relevante Thema der Geschlechter- und Generationskonflikte, das, wie René Bureau in seinem Beitrag zu dem 1983 zum Werk Girards in Céri-

sy veranstalteten Kolloquium hervorhebt, von Girard marginalisiert worden sei.¹ Die Vererbung der Gewalt von einer Generation an die nächste und die Bindekraft orakelhafter Schicksalssprüche werden in den Mythendramen Mouawads und Pys als arbiträres und menschliches Konstrukt entlarvt, dessen Demontage den Figuren gleichwohl nicht jedes Mal gelingt. In Mouawads *Forêts* und in Pys *Exaltation du labyrinthe* kann die von den Vorfahren an die junge Generation wie ein Familienschicksal vererbte Gewaltspirale durchbrochen werden, in *Ciels* hingegen scheitern die Figuren gerade daran, dass sie die labyrinthische Verstrickung der Jungen in die Last der Verantwortung, die diese von der Generation der Väter übernommen haben, nicht rechtzeitig durchschauen. Die Geschlechterthematik ist bei Py ausgeprägter als bei Mouawad. Die Unterschiede zwischen männlich und weiblich werden in Pys Dramen immer wieder aufgehoben und durch ein postdramatisches Spiel ersetzt, in dem Transvestismus und Theatralität einander bedingen. Während die Verwischung der durch das Geschlecht vorgeschriebenen Grenzen bei Py durch die mit ihr verbundene spielerische Performativität ein kreatives Potential entfaltet, ist sie bei Mouawad eher als krisensymptomatisch im Sinne von Girard zu bezeichnen. In *Incendies* erliegt Nawal, als sie sich der männlichen Welt der Bürgerkriegsrebellens anschließt, dem Prinzip der Rache und begeht mit der Ermordung des christlichen Milizenführers ihre erste Gewalttat. Positiv und schöpferisch wird ihre Überwindung der Geschlechtergrenzen erst, als sie diese mit Poesie verbindet und im Gefängnis durch ihren Gesang gegen die ihr oktroyierte weibliche Rolle des passiven Opfers aufbegehrt. Mouawad lässt in seinen Dramen Frauen sprechen, die in den kriegerischen Auseinandersetzungen sonst nicht zu Wort kommen.

Auch hierin liegt eine Gemeinsamkeit der Mythendramen Mouawads und Pys: Dass sie den oft sprachlosen Opfern eine Stimme ge-

1 René Bureau: „Un mythe gabonais“, in: Paul Dumouchel (Hg.): *Violence et vérité autour de René Girard*, Paris: Grasset 1985, S. 19–34, hier S. 31: „A côté de la rivalité des frères ennemis qui oppose des êtres semblables, ne faudrait-il pas faire une place à l'antagonisme des sexes qui oppose des êtres différents et au conflit des générations qui met aux prises des êtres inégaux ?“ Jedoch stimmt diese Aussage nicht ganz, da Girard mit der auf den Vater-Sohn-Konflikt übertragenen Theorie des *double bind* zumindest das Thema des generationellen Konflikts berücksichtigt.

ben und somit den Mythos umschreiben, der Girard zufolge traditionell die Täterperspektive einnimmt, um die Gewalt zu verschleiern, während sich die biblische Perspektive auf der Seite der Opfer situiert. In der Tat weisen die Mythendramen der beiden Autoren eine Nähe zum christlichen Opfer auf, etwa mit Ludivines Opfer ihres eigenen Lebens für die schwangere Jüdin Sarah oder mit Ferrares *souffrance* und *joie* verbindende orphische Nachfolge Christi, und öffnen in einer *imitatio Dei* im Verständnis von Mircea Eliade vermittels der Performativität von Mythos und Ritual einen symbolischen Raum der Verantwortung und der Erinnerung.

Im Zentrum der in den Texten beider Dramatiker wiederkehrenden Mytheme, die nach dem Vorbild der strukturalistischen Mythos-Theorie von Lévi-Strauss in dieser Arbeit als Basiselemente ihres Mythen-*bricolage* bezeichnet wurden, steht schillernd und omnipräsent das vielseitig gestaltete Opfer-Mythem. Es dient der Darstellung, Entlarvung und Reflexion der menschlichen Gewalt und verweist im Zusammenhang mit dem Aspekt der Ritualisierung und der Herausstellung der Theatralität auf eine symbolische und meta-theatrale Ebene. Die wechselnde Ausleuchtung beider Perspektiven, der des Opfers und der des Täters, die häufig einen fließenden Übergang oder sogar die Umkehrung von Opfer- und Täterrolle impliziert, entspricht der Ambivalenz des Gewaltopfers als heiliger Handlung. Das auf der Theaterbühne dramatisierte Opferritual entfesselt die Gewalt im fiktionalisierten Raum der dramatischen Geschichte und verausgabt sie, Grenzen überschreitend und Tabus brechend, im kontrollierten Rahmen der Kunst, die mit dem Anspruch der Transformation der Gewalt ins Symbol an die Stelle der obsoleten religiösen Gesellschaften getreten ist.

Die in den Mythendramen der beiden Autoren dargestellten Opferrituale schreiben die mit dem Begriff des *sacrum*s seit jeher verbundene Ambivalenz also fort, indem sie in einem Raum der Grenzüberschreitungen vollzogen werden. Für die Dauer des Rituals verwandelt sich ein eigentlich profaner Raum, wie Circés Bordell oder die Raubtiergrube, in die Lucien in *Forêts* geschickt wird, in einen heiligen Raum der Performance. Wenn, wie es bei Py häufig

geschieht, Prostituierte Rituale durchführen, wird die Arbitrarität des Reinheitsgebotes heiliger Zeremonien entlarvt, in denen je nach Kontext gewaltsam vergossenes Blut als rein oder unrein gelten kann. In der Gestalt Ferrares begegnen sich der Räuber und der Heilige. Der märchenhaft unschuldige Waisenjunge Nihad verwandelt sich in den schrecklichen Henker Abou Tarek. Acamas strebt erst ganz nach oben in himmlische Sphären, um dann als Opfersteinträger ganz tief zu fallen. Die existentiellen (Gewalt-)Erfahrungen der Figuren sind alle mit einer Transgression verbunden, die an sich bedeutsam wird und fast allen ihren Handlungen eine Ähnlichkeit mit Opferhandlungen gibt. Für die Protagonisten in den Texten Pys und Mouawads gilt Jurij Lotmans strukturalistische Definition des Helden, wie sie Bernhard Teuber in seiner Untersuchung der ebenfalls mimetisch strukturierten Räuberstücke des Siglo de Oro formuliert:

Der Heilige wie der Verbrecher, überschreiten eine Grenze, welche die Welt jeweils in zwei Teile aufspaltet, unabhängig davon, ob diese Grenze nun zwischen einer irdischen und einer überirdischen Welt verläuft (den Heiligen mithin den himmlischen Engeln angleicht) oder aber zwischen einer menschlichen und einer untermenschlichen Welt (den Verbrecher mithin den wilden Tieren gleichmacht).²

Die Raumstruktur in *Le Visage d'Orphée* entspricht einer solchen vertikalen Aufteilung in einen extremen Raum der Unterwelt und eine extreme Sphäre des Himmlischen, auch wenn diese Grenzen ständig fluktuieren; so eröffnen die dionysischen Orgien bei Lavinia die Grenze zur animalischen, unterweltlichen Gewalt, während die orphische Initiation den Blick in die überirdische Welt der Sterne ermöglicht und Victoire in der Unterwelt den Übertritt ins göttliche Jenseits ermöglicht, den sie in der sublimen Form einer Metamorphose als Akteurin selbst performt. Innerhalb dieser sich im

2 Bernhard Teuber: „Santo y bandolero“ – Sakralität und Profanität in den Räuberstücken des Siglo de Oro am Beispiel von Calderóns *Devoción de la cruz*, in: Wolfram Nitsch/Bernhard Teuber (Hg.): *Zwischen dem Heiligen und dem Profanen – Religion, Mythologie, Weltlichkeit in der spanischen Literatur und Kultur der frühen Neuzeit*, München: Fink 2008, S. 387–411, S. 392.

ambivalenten Raum des *sacrum*s vollziehenden Transgressionen loten die Dramatiker das Spannungsverhältnis zwischen animalischer Gewalt, wie sie Mouawad in seiner Dekonstruktion des Paradiesmythos in *Forêts* heraufbeschwört, und heiligem Selbstopfer (Ludivine, Ferrare) sowie all die dazwischen angesiedelten Abstufungen in zahlreichen Variationen des Opfer-Mythems aus.

Die fließenden Übergänge zwischen profanem und sakralem Raum finden ihre formale Entsprechung in der beiden Autoren eigenen Stilmischung, die ihre Stücke zwischen den von Auerbach herausgearbeiteten abendländischen Stiltraditionen des Burlesken und des Sublimen positioniert. In diesem Sinne knüpfen ihre Texte an das antike Epos an, in dem die gleichzeitige Darstellung von Alltäglichem und Sublimen noch kein Widerspruch war, wie Auerbach in seinem Kapitel zur „Narbe des Odysseus“ erläutert. Mit dem anderen stilistischen Vorbild, dem Autor des *Soulier de satin*, wurden die Mythendramen in eine Linie der modernen Theatergeschichte eingeordnet, die vom Avantgardetheater bis zum gegenwärtigen postdramatischen Theater führt. Zu den postdramatischen Elementen, die Mouawad und Pys in ihre Texte integrieren, gehören das mythische Erzählen von Geschichten, die in ihrer epischen Tragweite über die engen Grenzen des klassischen Regeldramas hinausreichen, ebenso wie die Selbstreflexivität und immer wieder zur Schau gestellte Theatralität der Stücke. In der postdramatischen Nähe zum Ritual, die den Theaterraum bisweilen in eine Performance-Bühne verwandelt, sowie in der durch zeitliche und räumliche Grenzüberschreitungen erreichten Virtualität kombinieren die Autoren postmoderne Wahrnehmungsmuster mit mythischer Prägnanz und der Erzeugung eines symbolischen Raums. Freilich gilt die Nähe zu Claudel vor allem für Pys Theaterstücke, die aufgrund ihrer stark ausgeprägten Theatralität als weitaus heterogener zu beschreiben sind als die insgesamt doch viel dramatischeren Texte Mouawads, in denen die dramatische Mimesis der Lebenswirklichkeit seltener theatralisch verfremdet wird, so dass auch die Identifizierung mit den Figuren seltener unterbrochen wird. Dieser vielleicht zentrale Unterschied zwischen den Mythendramen Pys und Mouawads hat

auch eine große Auswirkung auf ihre Darstellung von Mythos und Gewalt. Während der Mythos bei Py durch die permanente Theatralität einen spielerischen und, wie in der Variation des Kirke-Mythos in *L'Apocalypse joyeuse*, bisweilen sogar subversiven Charakter annimmt und den durchaus scheußlichen Manifestationen der Gewalt, ohne sie zu verharmlosen, etwas von ihrem lähmenden Schrecken nimmt, erscheint er bei Mouawad fast durchgängig als Bedrohung ganzer Familien und Generationen, die nur durch den persönlichen und immer auch schmerzhaften Einsatz couragierter und betroffener Figuren abgewendet werden kann.

Der auch als postdramatisch zu bezeichnende und bei beiden Gegenwartsautoren feststellbare freie Umgang mit den mythischen Stoffen, deren variierende Einbeziehung in die dramatische Handlung von ihrer auf die wiederkehrenden Mytheme (Vater-Sohn-Konflikt, Kollektivbindung, Versprechen, Exil, Orakel usw.) bezogenen Darstellungskraft abhängig gemacht wird, entspricht einem Verständnis des Mythischen, das eine enge Verwandtschaft zur Metamorphose aufweist. Mouawads Tetralogie umfasst vier Dramen, die man als Variationen der gleichen Mytheme bezeichnen kann. Im Kadmos-Drama wird das paradigmatische Wandern einer proteischen Figur dargestellt, die erst den alten, blinden Ödipus verkörpert, der von Kadmos abgelöst wird, der wiederum von Laios und der vom jungen Ödipus, mit dessen Erblindung sich der mythische Kreislauf wieder schließt. Auch die meisten von Pys Theaterstücken weisen als moderne Stationendramen eine offene Form auf, in der die mythische Metamorphose ihre theatralische Entsprechung in der Verwandlungskunst ihrer Figuren findet. Für Blumenberg sind die im Mythos erzählten Metamorphosen eine Möglichkeit, dem *Absolutismus der Wirklichkeit* entgegenzutreten. Das dem Mythischen innewohnende Element der Offenheit und der Freiheit, das sich in seinem kreativen Potential des Erzählens immer neuer prägnanter Geschichten ausdrückt, dient den beiden Autoren auch dazu, gegen die Dystopie einer alles kontrollierenden *Réalité Intégrale* anzuschreiben, wie sie sich Baudrillard zufolge in unserer gegenwärtigen Gesellschaft abzuzeichnen beginnt.

Neben dem Prinzip der Metamorphose, das sich auch in dem stets zwischen Komik und Ernst schwankenden Stil der Texte manifestiert, ist der gleichfalls mit dem Mythischen verbundene Begriff der Mimesis von zentraler Bedeutung für die Mythendramen Mouawads und Pys. Mimesis ist dabei sowohl im Sinne Girards als anthropologisches als auch in der Tradition des Aristoteles als positiv konnotiertes kulturelles Phänomen zu verstehen, durch das sich die Ursache von Gewalt und auch die Form des die Gewalt transzendierenden Opferrituals und seiner kulturellen Fortschreibungen zum Beispiel im mimetischen Raum des Theaters erklären lässt. Die griechische Tragödie spiegelt in der Deutung Girards die Opferkulturkrise, in der sich die griechische Gesellschaft befindet, und ist daher als eine in den Raum der Kunst übertragene Mimesis des Opferrituals zu verstehen. In einer Mimesis zweiten Grades stirbt der Held auf der Bühne als individuelles Opfer stellvertretend für das Zuschauerkollektiv.³ Ebenso sind die Mythendramen Mouawads und Pys als Mimesis einer modernen Krise der Entdifferenzierung lesbar, die sie auf einer Meta-Ebene reflektieren und mit dem kulturellen Raum des ebenfalls mimetisch funktionierenden Theaters in Verbindung bringen. So legen ihre Texte Risse offen, die unsere demokratischen Gesellschaften durchziehen und die durch mimetische Verhaltensweisen entstanden sind. Ihre Figuren müssen sich in einer entdifferenzierten Welt zurechtfinden, in der man Baudrillards hyperreales Gesellschaftsmodell erkennen kann, in dem die Zeichen frei zirkulieren, Simulakren in raschem Wechsel einander ablösen und die vermeintliche Freiheit und Gleichheit aller Menschen, wie sie in der Werbung verkündet wird, eine Situation der *médiation double* heraufbeschwört und ein mimetisches Konkurrenzdenken fördert. Mouawad und Py entwerfen in ihren Texten liminale Krisengesellschaften, in denen Sündenbockopfer und andere gewaltsame Rituale die entdifferenzierten und daher gewaltanfälligen Beziehungen zwischen den Menschen symptomatisch abbilden. Das Opfer als subjektiver Akt der Gewalt verweist dabei häufig auf objektive Gewalt-

3 Girshausen: *Ursprungszeiten des Theaters*, S. 262; Girshausen gibt hier Kerényis Deutung der antiken Tragödie wider.

strukturen, auf deren unsymbolischen, repressiven und exklusiven Integralitätsanspruch es mit einem Versuch der gewaltsamen Resymbolisierung reagiert. In den Texten zeigt sich das Spannungsverhältnis zwischen den Anstrengungen, die Gewalt zu überwinden, und ihrer Steigerung ins Extreme, das auch als mythischer Kampf zwischen einer neuen Aufwertung des Symbols und der Durchsetzung des Prinzips der Akkumulation dargestellt wird.⁴

In den Mythendramen werden daher verschiedene Möglichkeiten der Nachahmung erprobt. Das Beispiel von *Ciels* zeigt mit dem erschreckend aktuellen Thema der extremen Gewalt des Terrorismus, dass eine gewaltsam herbeigeführte Resymbolisierung eine gefährliche Wechselwirkung mit den objektiven Gewaltstrukturen der angegriffenen Gesellschaft erzeugen kann. Ein nach dem Attentat in Orlando in der ZEIT abgedruckter Artikel analysiert den auf mimetischen Prinzipien basierenden Gewaltmechanismus, durch den der Terrorismus die westliche Welt herausfordert:

Wie der Hass, so will auch der Terror, dass man ihn nachahmt. Die neuen Täter sollen die alten Täter nachahmen, und die westlichen Gesellschaften sollen den Terror durch Gegenterror nachahmen, sie sollen ihn steigern, ihre Liberalität ans Messer liefern und an der Gewalt zerbrechen.⁵

Darüber hinaus werden in allen Texten Mouawads und Pys mögliche Alternativen zur Gewalt aufgezeigt, die auf dem positiven Aspekt der Nachahmung beruhen. Die Fähigkeit des Menschen zur Substitution, auf der auch das Opferritual basiert, ermöglicht ihm ein symbolisches Denken, innerhalb dessen die Mimesis ein schöpferisches Potential entfalten kann. In der kulturellen Institution des Theaters wird ein Raum der symbolischen Mimesis erschaffen, der

⁴ Cf. Lantz: „Monnaie archaïque, monnaie moderne“, S. 182 : „Je pense qu’il y a une angoisse qui est liée directement à cette impossibilité de totalisation, angoisse qui trouve dans l’idée d’une accumulation infinie de biens, d’une richesse infinie, un point de cristallisation. Le désir infini est, dans *La Violence et le Sacré*, un des aspects expliquant la violence mimétique. [...] Je pense que ce désir d’infini est propre beaucoup plus aux sociétés modernes qu’il n’est le fait d’autres sociétés.“

⁵ Thomas Assheuer: „Woher kam sein tödlicher Hass?“, *Die Zeit* 26 (16. Juni 2016), 37.

spielerisch am Abbau des *Absolutismus der Wirklichkeit* mitwirkt, indem er das unreflektierte mimetische Verhalten der Menschen entlarvt und indem er durch die mimetische Kraft des Weitererzählens und die performative Ausschöpfung neugestalteter Rituale gewalt-same Traumata verarbeitet und kollektive Erinnerungsorte schafft. Denn so wie der Goldfischanhänger in *L'Apocalypse joyeuse* als Theaterrequisit nur eine mimetische Nachbildung des echten Goldfisches ist, der in Orions Becken herumschwimmt, und dennoch im Zentrum des Begehrens und damit auch der Intrige steht, so kann auch die mimetische Handlung, die dem Theaterzuschauer dargeboten wird, gewisse Wahrheiten des Lebens zu Tage fördern, die anders als im Symbol nicht zu fassen wären: „Ce petit corps articulé, avec sa façon de **mimer la vie** étrangement, semblait la révéler plus abruptement qu'aucun poisson véritable, pas même celui du bassin.“⁶ Dies gilt besonders für die mimetische Darstellung der Gewalt, die in der Lebenswirklichkeit oft ein fassungsloses Schweigen auslöst, das im symbolischen Forterzählen reaktualisierter mythischer Geschichten jedoch durchbrochen werden kann. Die in den Theater-texten mit der variierenden Neuschreibung mythischer Stoffe erzeugte symbolische Ebene kann im Raum der Kunst somit die Funktion der Religion und des Rituals der von Girard beschriebenen Opfergesellschaften einnehmen: „Der wichtigste Gesichtspunkt im Hinblick auf das magische und religiöse Ritual ist der, daß es nur dort zum Zuge kommt, wo das Wissen oder die Erkenntnis versagt.“⁷

Eingangswort wurde behauptet, Wajdi Mouawads und Olivier Pys Mythendramen seien beispielhaft für eine allgemeine Tendenz im Gegenwartstheater. Um diese These zu untermauern und die analysierten Texte unter einer weiter gefassten Perspektive im Gegenwartstheater einzuordnen, folgt nun ein keineswegs Vollständigkeit beanspruchender Überblick über weitere (post)dramatische Mythenbearbeitungen im französisch- und deutschsprachigen Raum.

Didier-Georges Gabily (1955-1996) begann sich zu Beginn der 1990er Jahre für die Darstellung des Mythos auf der Bühne zu in-

6 Py: *L'Apocalypse joyeuse* [2000], S. 257 f. (I, 15), Hervorhebung von mir.

7 Cassirer: *Versuch über den Menschen*, S. 128 f.: Cassirer zitiert hier Malinowski.

teressieren. 1989 gründete er die Theatertruppe *T'chan'G*, mit der er verschiedene Formen des kollektiven Theaters erprobte. In diesem Rahmen setzte er sich auch intensiv mit der griechischen Tragödie auseinander. Dies inspirierte ihn dazu, eigene Mythendramen zu schreiben, in denen er die mythischen Geschichten von Bellerophon, Phädra und Odysseus zu den Konflikten der heute lebenden Menschen einer westlichen Konsumwelt in Beziehung setzt.⁸ Auch die Gewalterfahrung des Krieges spielt in seine Stücke mit hinein: Bellerophon aus *Chimère et autres bestioles* etwa ist ein aus dem Balkan heimgekehrter Soldat.⁹ Wie Py und Mouawad verknüpft Gabilly in seinen auch bei ihm stark selbstreflexiven Theater texts die Bereiche Mythos und Gewalt, um sie mit einer Reflexion über zeitlose und zeitbezogene Ursachen gewaltsamer Konflikte zu verbinden. Dabei geht er in Bezug auf die postdramatische Form seiner Mythen texts noch weiter als die beiden ein paar Jahre nach ihm schreibenden Dramatiker. Episch-lyrische Regieanweisungen, die aus einem Roman stammen könnten, lange chorische Passagen, die Ergänzung des Figurenpersonals durch Marionetten und eine raumzeitliche Virtualität strukturieren Gabillys Texte. Sein Mythen-*bricolage* entfaltet sich im Kontext der wiederkehrenden Motive der Jagd, der Initiation, der Sexualität und der Gewalt und enthält mit den Themen Prostitution, Konsum und Hyperrealität sowie mit der Dekonstruktion von Männlichkeits- und Weiblichkeitsbildern kritische Bezüge zu unserer gegenwärtigen westlichen Gesellschaft. Insbesondere *Gibiers*

8 Zur Biographie des jung verstorbenen Didier-Georges Gabilly: „Didier-Georges Gabilly – France, 1955-1996“, theatre-contemporain.net, CRIS (Centre de ressources internationales de la scène), 1, rue Gay Lussac, 25000 Besançon, URL: <http://www.theatre-contemporain.net/biographies/Didier-Georges-Gabilly/presentation> (Abruf 26. 02. 2017), „Gabilly, Didier-Georges (1955-1996)“, Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC), Prüfziffer: 351 463 559 000 44, Abbaye d'Ardenne, 14280 Saint-Germain la Blanche-Herbe, URL: <http://www.imec-archives.com/fonds/gabilly-didier-georges> (Abruf 26. 02. 2017) sowie „Didier-Georges Gabilly“, La Chartreuse, Centre national des écritures du spectacle, 58 Rue de la République, 30400 Villeneuve-lès-Avignon, URL: <http://repertoire.chartreuse.org/auteur549.html> (Abruf 26. 02. 2017).

9 Didier-Georges Gabilly: *Chimère et autres bestioles* [1994] – *Une féerie (En postface: Harangue berceuse)*, in: Ders.: *Œuvres*, Arles: Actes Sud 2008, S. 491–546, hier S. 494.

du temps erscheint geradezu als postdramatische Bearbeitung der semiotischen Medien- und Gesellschaftstheorie Jean Baudrillards, auf den sich der Autor in einem Zitat, das dem dritten Teil („Troisième époque: Phèdre, fragments d’agonie“) vorangestellt ist, namentlich bezieht.¹⁰

Nach *Violences*, dem ersten großen Publikumserfolg von *T’chan’G* aus dem Jahr 1991, schrieb Gabilly 1992 für Anne Torrès und ihre Theatertruppe *La compagnie du Mimosa* das Mythenstück *Chimère et autres bestioles*, das die Gewalt diesmal zwar nicht buchstäblich im Titel trägt, dafür jedoch ihrem mythischen Charakter nachgeht. 1996 wird die eigene Inszenierung des Textes durch den Autor durch seinen Tod unterbrochen. *T’chan’G* setzt die Arbeit an der Inszenierung dennoch fort, so dass Gabillys Projekt ein Jahr später im CDN Rennes zur Aufführung kommt. Gabillys Mythentext bildet in dieser Aufführung ein theatralisches Diptychon mit Molières *Dom Juan*, als dessen Weiterführung *Chimère et autres bestioles* gedacht ist.¹¹

Ein gealterter Dom Juan, „Maître“ genannt, und sein Diener Sganarelle, „Servant“, befinden sich in einem scheinbar isolierten Innenraum, dessen Grenze zum Außenraum jedoch immer durchlässiger wird. Mit dem unüberhörbaren Lärm der Bombenangriffe dringt die Außenwelt, ein verwüsteter Kriegsschauplatz, gewaltsam nach innen.¹² Nach und nach verschaffen sich auch Frauengestalten Einlass in die patriarchalische, machistische Zelle. Zwar erscheinen sie erst als passive Opfer, als Jagdbeute des Dieners und Frischfleisch für Dom Juan,¹³ zumal sie drei Typen weiblicher Männerfantasien

10 Didier-Georges Gabilly: *Gibiers du temps* [1995], in: Ders.: *Œuvres*, Arles: Actes Sud 2008, S. 547–703, hier S. 603.

11 „Didier-Georges Gabilly – France, 1955-1996“ sowie „Didier-Georges Gabilly: auteur / metteur en scène (1955-1996)“, La Colline, théâtre national, Paris, URL: <http://www.colline.fr/fr/auteur/didier-georges-gabilly> (Abruf 08. 03. 2017).

12 Gabilly: *Chimère et autres bestioles* [1994], S. 499 (3. Szene).

13 Ebd., S. 504 (5. Szene): „Servant siffle dans ses doigts. Crie Maître a nouveau. Une extase. Une douleur. Siffle toujours Servant. Gamine est tôt débusquée, entourée par jappements, reniflements, grognes, yeux sanglants des chiens dans nuit [!] de nouveau tombée.“ Cf. ebd., S. 513 (9. Szene): „D’une main, il tient ce qui doit être un cadavre de lapin, une bouillie de corps, pattes et poils gris, sanguinolents, de l’autre, ce qui doit être une autre femme qui ne se débat plus mais qui a dû lutter,

verkörpern: erstens die Lolita „La Gamine“, deren zweiter Name „La Lionne“ auf das Raubtierhafte, Animalische in ihr verweist, zweitens die gebärende und nährenden Mutter, „La Femme“, mit dem Beinamen „La Chèvre“, und drittens die fast geschlechtslose alte Amazone, „La Vieille“, auch „La Chouette“ genannt, die fern jeglicher Zivilisation mit den Tieren zusammenlebt. Die Beinamen der Frauen weisen darauf hin, dass es sich bei ihnen um die drei Köpfe der Chimaira handelt, des feuerspeienden Monsters aus Lykien.¹⁴ In der Tat gelingt den drei Frauen die Überwältigung des Maître, der zunächst getötet und dann verzehrt wird.¹⁵ Mit ihrer ungeheuerlichen Monster-Tat wiederholt Gabilys Chimaira in einem blutigen Ritual den Befreiungsakt der Amazonen,¹⁶ der mit einer Opfermahlzeit von makabrer Komik besiegelt wird.¹⁷

Doch es dauert nicht lange und ein neuer Mann erscheint auf der Bildfläche: Bellérophon, die Verkörperung des männlichen Kriegers, der in der griechischen Mythologie die Chimaira und später das Volk der Amazonen vernichtet,¹⁸ die in Gabilys Version ineinanderfallen. Die *gender*-Revolution, die in Form eines heiligen Opfers eine männerfreie friedliche Gemeinschaft ohne Hierarchien und Unterwerfung begründet hat, wird dadurch wieder zunichtegemacht, und der ewige Kreislauf von Geburt und Tod, vom Aufwachsen des unschuldigen Kindes zum Manne, der auszieht, Frauen verführt

ça se voit [...], avec les marques sur sa peau et ses vêtements, les stigmates connus, les rouges et les déchirures“.

- 14 Homer: *Ilias – Griechisch und Deutsch*, übers. v. Hans Rupé, München und Zürich: Artemis 1989, S. 203 (6. Gesang, v. 155-186): Homer erzählt hier, wie der schöne Jüngling Bellerophon zunächst die Chimaira besiegte und in einem weiteren Kampf „die männerähnliche Schar der Amazonen [erschlug]“.
- 15 Gabilys: *Chimère et autres bestioles* [1994], 18. und 19. Szene.
- 16 Tripp: *Reclams Lexikon der antiken Mythologie* [engl. 1970], S. 42-44, Stichwort „Amazonen“. Verschiedene griechische Mythen und Rituale erzählen von matriarchalischen Gesellschaften nach Art der Amazonenvölker, die, so Tripp, gänzlich in die Welt des Mythos gehörten und historisch nicht belegt werden könnten. So ist etwa der Mythos der Frauen von Lemnos zu nennen, die ihre Männer erschlugen, (Burkert: *Wilder Ursprung*, S. 64) oder der Danaiden-Mythos (ebd., S. 68).
- 17 Gabilys: *Chimère et autres bestioles* [1994], S. 533 (19. Szene): „Du vieillard sec et plein de tendons et rien pour la marinade et presque plus de sang pour le civet à cause des chiens. Bon. Ça sera encore meilleur demain quand ça aura réchauffé.“
- 18 Cf. Fußnote 14.

und den Krieg in die Welt trägt, nimmt wieder seinen alten Gang. Die Schwierigkeit, eine einmal entfesselte Gewaltspirale zu unterbrechen, und der vergebliche Versuch, eine Welt aufzubauen, die von Gewalt und Krieg abgeschottet ist, wenn im Innenraum zugleich mimetische Konflikte lauern, ist ein Thema, das an Mouawads Mythendramen *Forêts* und *Ciels* erinnert. Gabily hat dieses Stück 1994 durch einen lyrischen Nachspann erweitert, ein „Wiegenlied“ mit dem langen Titel „Harangue berceuse avec chambre la nuit, télévision et un enfant (malade)“. Während im Fernsehen die schlimmsten Kriegsnachrichten gesendet werden, hört man eine Stimme, aus der Besorgnis klingt angesichts eines kranken Kindes, und in der zugleich Zorn mitschwingt angesichts einer kranken Welt, die sich im Krieg befindet.¹⁹

Auf formaler Ebene zeichnet sich das Stück durch lange und ausführliche Regieanweisungen aus, so dass man es fast als Mischform aus Theater und Narrativik bezeichnen muss. Der epische Paratext nimmt nicht nur einen großen und neben den Dialogpassagen gleichberechtigten Raum ein, er beschwört auch eine ganz eigene, sehr poetische Atmosphäre der Ungewissheit und Zweideutigkeit herauf. Denn bei den kursiv gedruckten Texten, die sich zwischen die Figurenrede schieben, handelt es sich weniger um Regieanweisungen im klassischen Sinne als um die Stimme eines lyrischen Ichs, das mitunter seine Unsicherheit ob der Realität des Dargestellten zum Ausdruck bringt, Alternativen aufzeigt und bei seinen Einschätzungen und Kommentaren fast immer im Vagen verbleibt. Durch einen räumlich strukturierten Wechsel verschiedener Wirklichkeitsebenen, der an Mouawads Strategie in *Littoral* erinnert, erzeugt Gabily eine fiktionsironische Ebene, in der er die Theatralität des mythischen Geschehens herausstellt, etwa wenn er einen imaginierten Raum entstehen lässt, einen bürgerlichen Salon, den Herr und Knecht in ihrem Marionettenspiel erzeugen.²⁰

In *Gibiers du temps* (1994/95), das den Mythos von Phädra und Hippolytos neu erzählt, konfrontiert Gabily erneut eine machistisch

19 Gabily: *Chimère et autres bestioles* [1994], S. 539-546.

20 Ebd., S. 499 f. (3. Szene).

geprägte Welt der Jagd, des Konsums und der Pornographie mit dem gewaltsamen Aufbegehren verschiedener Frauengestalten.²¹ Formale Merkmale dieser in drei „Epochen“ erzählten postdramatischen Epopöe sind die Betonung des theatralischen Spiels durch Verkleidungsszenen und *coups de théâtre* wie die Wiederauferstehung gerade Getöteter, die Eigendynamik des Paratextes, die Berufung auf die antike Tradition des Chors, der vielstimmig in die Handlung einbricht, sowie insgesamt eine poetische Verdichtung der Sprache. Eine Besonderheit ist in diesem Stück der postdramatische Einsatz des Mediums Film, dessen Tendenz zu Voyeurismus und manipulativer Simulation hervorgehoben wird.²² Hier wird der Bezug zu Jean Baudrillards poststrukturalistischer und medienkritischer Zeichen- und Gesellschaftstheorie besonders deutlich. In einer Welt, die immer mehr von Virtualität und Hyperrealität vereinnahmt wird, in der die Zeichen ihre Referenten verloren haben und die simulierte Täuschung echter wirkt als das Original, steigt die mimetische Rivalität und mit ihr das Bedürfnis nach einem Gewaltakt, einem Opfer, um der Entdifferenzierung Einhalt zu gebieten.

Inhaltlich arbeitet *Gibiers du Temps* mit dem Mythenkreis um Theseus, Hippolytos und Phädra, der jedoch um viele andere bi-

21 Cf. Mouawad: *Une Chiienne*: In seinem neuesten Mythendrama schreibt Mouawad den Phädra-Mythos um und setzt ihn ähnlich wie Gabily in Bezug zu einer Welt des Konsums und der Simulakren, in denen sich die gewaltsamen Konflikte zwischen den Generationen (Hippolyte vs. Thésée) sowie zwischen den Geschlechtern verschärft haben: „Thésée, chassé d’Athènes, contraint à l’exil, n’a d’autre alternative que de retrouver refuge ici, auprès de ses puissants amis, riches amateurs, grands producteurs cinématographiques et propriétaires fortunés de casinos et d’ensembles hôteliers du dernier chic. Voici Phèdre forcée de vivre au milieu de la fornication, des corps nus et de la luxure.“ (Ebd., S. 22 (1. Szene).) Am Ende opfert Phèdre, die mit ihrem Schicksal als Frau hadert, einen Hund, ohne dass ihr die blutige Handlung irgendeine Erlösung bringt. (Ebd., S. 38 (3. Szene).) Hippolyte, der in Mouawads Variante des Mythos homosexuell ist und sich stellvertretend für die Generation der Jungen in einer von den Vätern entzauberten Welt neu orientieren muss, kämpft gegen die Versuchung an, sich der blutlehzenden Meute der jungen von der Hyperrealität übersättigten Männer anzuschließen: „Cela me rend pareil aux adolescents lugubres que l’on voit marcher dans le soir des grandes villes. Des chiens les accompagnent. Ce sont des anorexiques de leur temps. [...] L’opulence de ton monde m’affame. Prends garde qu’un matin je boive le sang de tes semblables.“ (Ebd., S. 21 (1. Szene).)

22 Gabily: *Gibiers du temps* [1995], „Troisième époque: Phèdre, fragments d’agonie“.

blische und mythologische Figuren erweitert wird. Um die zahlreichen Figuren in eine Ordnung zu bringen, kann man verschiedene Oppositionen bilden, wie die der Lebenden und der Toten, in die sich noch Zwischenkategorien schieben, so genannte „Schatten“, und auch in diesem Stück wieder Marionetten. Eine weitere wichtige Opposition ist die von Männern und Frauen, da auch hier die *gender*-Problematik eine große Rolle spielt: Ein erster, durch den Einfluss ihrer Söhne allerdings kontaminierter Amazonenstaat befindet sich in Phèdres Palast, in dem sich der Mythos von Phädra, die durch ihre Leidenschaft den gewaltsamen Tod ihres Stiefsohnes herbeiführt, in einer Endlosschleife wiederholt.²³ Denn Phèdres sexuelle Begierde fordert jedes Jahr ein neues männliches Opfer, dessen rituelle Tötung von ihren im Prostitutionsgeschäft tätigen Söhnen zu Profitzwecken mit der Kamera aufgenommen wird.²⁴ In der sexuellen Opferhandlung wird das männliche Hippolyte-Substitut bis zur Vernichtung konsumiert, ohne dass daraus jedoch ein symbolischer oder sozialer Mehrwert für die gesplante Gemeinschaft der Familie hervorgehe. Vielmehr zeigt sich an der Akkumulation der Hippolyte-Kopien die Flüchtigkeit der an die Stelle der Symbole getretenen Simulakren. In Reaktion auf die unerträgliche Situation im Palast der Mutter gründen Phèdres Töchter in der Vorstadt einen neuen Amazonenstaat, um als jagende Amazonen ihren Rachefeldzug gegen die Männer durchzuführen, von denen sie vergewaltigt wurden.²⁵ Als räumliche Opposition ist die mythisch aufgeladene

23 Gabily: *Gibiers du temps* [1995], S. 583 f. („Première époque“, III. Teil, 3. Szene): „C'est vendredi de Pâques aujourd'hui, nourrice, t'en souviens-tu. Le jeune Seigneur va mourir. Et dans sa mort, je renaîtrai. Il vient, mon Hippolyte [...]. Il me méprise. [...] Alors, meurs. Dis-je. Imbécile. Vaniteux. Egoïste. Minable“. Sowie ebd., S. 588 („Première époque“, III. Teil, 3. Szene): „Maman veut un beau-fils à baiser, à tuer. Nous pourrions peut-être lui arranger ça.“

24 Ebd., S. 679 („Troisième époque“, 6. Szene): „En réalité il [Thésée, der im dritten Teil das Hippolyte-Substitut ist] sait faire assez peu de choses, et des choses assez sales, le vieux bouc. Oui, les autres présentaient mieux, ceux des années d'avant, je veux dire.“ – „Il se répète beaucoup, c'est vrai mais il a quelque chose [...] que les autres n'avaient pas, papa.“

25 Ebd., S. 562-564 („Première époque“, I. Teil, 2. Szene) sowie ebd., S. 595 („Première époque“, III. Teil, 4. Szene). „Ah, je boirai ton sang, salaud. Je lècherai ton sang sur le bitume, violeur qui m'obligeait à lécher son jus sur le mur. [...] Je suis cette justice

Unterscheidung zwischen „en haut“ und „en bas“ zentral: Oben befindet sich Phèdres Palast, unten die Unterwelt, in der die Toten weiter ihre Stimme erheben, sowie die gleichfalls einer Unterwelt gleichende Vorstadt mit ihrem Drogen- und Rotlichtmilieu.

Protagonist und Titelfigur der ersten „époque“, Thésée, tritt zu Beginn des Stückes seine Heimkehr an. Er hat von seinen Abenteuern genug und will in seinen Königspalast und zu seiner Frau Phèdre zurückkehren. Jedoch erinnert seine Reise eher an einen Kreuzweg; Thésée hat seinen strahlenden Heldenglanz und seine Illusionen verloren und sieht sich auf seinen Status als nackter, leidender Mensch zurückgeworfen. Er ist kein König mehr, sondern ein *pharmakos*,²⁶ ein Außenseiter und Sündenbock, der aus Unwissen Inzest mit dem eigenen Sohn begeht und von seiner Frau als rituelles Sexobjekt benutzt wird, während die erniedrigende Szene auch noch live mit der Kamera eingefangen wird. Cypris, die Göttin der Liebe, will Phèdres jahrhundertalter Wiederholung des blutigen Mythos und ihrem Gebären immer neuer Kinder Einhalt gebieten,²⁷ doch ist auch die Liebe längst käuflich geworden und ihr neuer Tempel die Peep-Show, in dem sie, vergleichbar Cythère, die in *Les Vainqueurs* von Lubna verdrängt wird, durch flüchtige und obszöne Simulakren der Liebe ersetzt worden ist.²⁸ Die Macht in Thésées einstigem Palast haben längst seine Söhne übernommen, die dubiosen Geld- und Drogengeschäften nachgehen. Der Übergang zum von Baudrillard so genannten Zeitalter der Simulation ist nicht mehr aufzuhalten.

TDM 3 oder *Temps du Mépris 3* (1994/1996)²⁹ verankert wie die beiden anderen Stücke Gabilys den Mythos in einer zeitgenössischen Welt des Konsums und der Hyperrealität. Der intertextuelle Bezug

que je me rends et qu'à toutes je rends d'un seul geste. J'ai bu le sang et n'ai pas éprouvée de honte.“

26 Ebd., S. 619 („Deuxième époque“, 4. Szene).

27 Ebd., S. 582 („Première époque“, III. Teil, 2. Szene): „Phèdre. La fin de l'histoire. Toutes ces naissances indécentement réitérées. Après cela, je pense que le monde devrait aller beaucoup mieux. Pour vous, un souci de moins chaque année. Plus d'ersatz d'Hippolyte à trouver“.

28 Ebd., S. 659 („Deuxième époque“, „Romance d'Eros“).

29 Ders.: *TDM 3 – Théâtre du mépris 3* [1996], in: Ders.: *Œuvres*, Arles: Actes Sud 2008, S. 705–766.

zu Godards Film *Le Mépris* (1963), der wiederum Moravias Roman *Il disprezzo* (1954) zur Vorlage hatte, ist offensichtlich.³⁰ In Godards Film, der die Kommerzialisierung des Mediums (Hollywood-)Film zum Thema hat, geht es um einen Drehbuchautor, dessen Ehe während der Arbeit an einem Film über die Irrfahrten des Odysseus zerbricht, da er seine Frau für seine Karriere benutzt und ihren Körper an den Produzenten verkauft.³¹ Auch Gabilys Version des Themas, die dritte nach Moravia und Godard, ist eine Tragikomödie bzw. Satire auf die heutige Mediengesellschaft. Der Schriftsteller, E. (Ecrivain), ist abhängig vom Publikumsgeschmack und vor allem von seinen Geldgebern, die sich um die Vermarktung kümmern. Diese zeitgenössische Welt des Kalküls und des Profits, die längst auch den Bereich der Kunst und der Ästhetik beeinflusst, wird durch den Figurenkreis M1 (*Mépris* 1) verkörpert, nämlich E., R. und P., d.h. Schriftsteller, Regisseur und Produzent. Doch diese Welt wird von der uralten, zeitlosen Welt des Mythos überlagert, hier durch Figuren aus der Odyssee: M2 (*Mépris* 2) sind U. (Ulysse), H. (*l'Héroïne/Hélène*) und C. (*Chœur*). Der Troja-Heimkehrer Odysseus ist bei Gabilly ein stinkender, inkontinenter alter Mann, den E. in seiner Wohnung beherbergt, nachdem er ihn in einer Abwassersammelgrube gefunden und im Auftrag des Produzenten als Studien- und Inspirationsobjekt für ein neues Drehbuch zu sich nach Hause entführt hat. P. verliert jedoch allmählich die Hoffnung, mit Hilfe von E. und R. aus dem Obdachlosen Gewinn zu schlagen. Unzufriedenheit äußert auch die drogensüchtige H., Frau von E., die ihren Körper an P. verkauft, da nur er ihr das Heroin, von dem sie abhängig ist, beschaffen kann. Im achten der insgesamt neun Abschnitte, die mit den jeweiligen Sprecherstimmen betitelt sind, ergreift der bis dahin stumme Ulysse, der Außenseiter und Sündenbock, das Wort und hört nicht mehr auf zu reden, bis er am Ende durch den Auftritt eines Chors von Frauen, die im Filmbusiness Arbeit suchen, unterbrochen und von *Hélène* abgelöst

30 Gabilly: *TDM* 3, S. 707: Gabilly stellt seinem Theatertext Zitate von Moravia und Godard voran und markiert die Intertextualität somit deutlich.

31 „Jean-Luc Godard: *Le Mépris* (1963)“, URL: <https://www.cineclubdecaen.com/realisat/godard/meppris.htm> (Abruf 09. 03. 2017).

wird, die nun ihrerseits zu einem Redeschwall ansetzt, der jedoch nicht mehr Gegenstand des Theaters ist.

Yasmina Reza ist wohl die bekannteste französische Gegenwartsdramatikerin. Ihre Stücke – darunter *Art* (1994), *Trois versions de la vie* (2001), *Le Dieu du carnage* (2006), *Bella Figura* (2015) –, werden auf den Theaterbühnen der ganzen Welt gespielt und gelten im Allgemeinen als Erneuerung der bürgerlichen Boulevardkomödie. Zwar spielt der Mythos in diesen ganz im bürgerlichen Alltag angesiedelten Stücken eine untergeordnete Rolle, doch auch ohne mythologische Bezüge entlarvt Reza das unter den Konventionen und Regeln des höflichen Umgangs verborgene gewaltsame Konfliktpotential im zwischenmenschlichen Bereich, das sich einmal entfesselt ins Mythische steigern kann. Der Titel ihres berühmtesten Stücks, *Le Dieu du carnage*, das 2011 von Roman Polański verfilmt wurde, bezieht sich auf solch eine in den Köpfen der Menschen zur Veräußerung ihrer eigenen Gewalt entstehende mythische Gottheit, in der sich die gewaltsamen Triebe der scheinbar zivilisierten Menschen so lange konzentrieren, bis sie überreizt in voller Wucht zum Ausbruch kommen.

Yasmina Reza zeigt mit diesem sich in subtil formulierten Dialogen entwickelnden Konversationsstück, wie es in einem bürgerlichen Wohnzimmer, in dem sich zwei Paare treffen, um einen in Handgreiflichkeit ausgearteten Konflikt ihrer Kinder in aller Höflichkeit zu besprechen und beizulegen, zu einer Gewalteskalation kommen kann. Der auffälligste formale Unterschied zu den Mythendramen von Py und Mouawad ist die Kürze des Textes und die äußerste Konzentration der Konflikthandlung, die sich als Kammerstück von vier Personen in der Konstellation von zwei Ehepaaren im Wohnzimmer des einen Paares entfaltet. Reza siedelt ihr Experiment in der Familie als der Keimzelle zwischenmenschlicher Konflikte an und überträgt damit Girards These von der mit dem Aufkommen sozialer Kleinstverbände entstehenden Notwendigkeit, die Gewalt zu kontrollieren, in unseren heutigen sozialen Erfahrungsraum.³²

32 Reza: *Le Dieu du carnage* [2007], S. 57 (v. 1160-1163): „Le couple, le plus terrible épreuve que Dieu puisse nous infliger. [...] Le couple, et la vie de famille.“

Im Zentrum des Stückes steht die Frage nach dem Gelingen oder Scheitern von Kommunikation als Bedingung eines friedlichen Miteinanders.³³ Diese vollzieht sich vor allem über die Sprache und ist in einen sozialen Code eingebunden, in ein System von Konventionen und Symbolen. So überbieten die Paare sich zunächst mit Höflichkeiten, die als gesellschaftliche Rituale die durchaus riskante Ausgangssituation einer ersten Begegnung einander bisher fremder Menschen, die nun angesichts eines Konflikts aufeinandertreffen, entspannen sollen: „Nous sommes très touchés par votre générosité, nous sommes sensibles au fait que vous tentiez d’aplanir cette situation au lieu de l’envenimer.“³⁴ Gefährlich wird es, als das Ehepaar Houllié die anfänglichen Schuldeingeständnisse des Ehepaars Reille auszunutzen beginnt, um eine Hierarchie aufzubauen, in der sie die Opferrolle ihres Sohnes zum Zwecke der eigenen moralischen Überlegenheit über die Eltern des Täters instrumentalisieren. Denn die Schmeicheleien und Schuldeingeständnisse der Reille dienen zwar im Girard’schen Sinne zur Besänftigung des möglichen Zorns der Verwandten des Opfers, setzen jedoch zugleich voraus, dass auf diese diplomatische Geste eine entsprechende beschwichtigende Geste der anderen Partei folgt, so dass das Mächtegleichgewicht wiederhergestellt ist. Nicht nur der Ausbruch aus dem Höflichkeitscode durch eine unangemessene oder fehlende Reaktion, sondern auch die Floskeln selbst können gefährlich werden, wenn sie ausgehöhlt und auf ihre sprachliche Hülle reduziert werden. Dies hat schon Ionesco in seinen Theaterstücken des Absurden vorgeführt, besonders in der *Cantatrice chauve*, in der eine ähnliche Ausgangskonstellation – zwei Paare betreiben im bürgerlichen Salon Konversation – in einer aggressiven Schlacht der Wörter endet, die sich die Paare gegenseitig an den Kopf werfen. In dieser Tradition steht Reza, wenn sie die

33 Reza: *Le Dieu du carnage* [2007], S. 10 (v. 29): „Par chance, il existe encore **un art** de vivre ensemble, non?“ (Hervorhebung von mir.) Véroniques Formulierung könnte als Leitfrage des Stückes gelten. Tatsächlich scheint das Zusammenleben einer Fertigkeit zu bedürfen, die sich auf bestimmte erlernte Umgangsformen bezieht. Oder liegt bereits hier der Fehler in Véroniques Denken, da es das individuelle Moment jeden zwischenmenschlichen Kontaktes ausschließt und diesen auf eine gesellschaftliche Konvention reduziert?

34 Ebd., S. 19 f. (v. 251-253).

Floskelhaftigkeit eines Satzes wie „Ils sont ravissantes ces tulipes.“³⁵ entlarvt, indem sie die Figur später eben diese Blumenvase auf den Boden werfen und mit der Vase alle geheuchelten Konventionen zu Bruch gehen lässt. Derart auf Höflichkeitsfloskeln reduziert, wird die Kommunikation umso anfälliger für über die Sprache transportierte Unterschwelligkeiten. Stets drohen die Kommunikation und damit der friedliche Austausch durch Missverstehen und beleidigte Reaktionen zu scheitern:

ALAIN : Pain d'épice, délicieux... Au moins ça nous permet de découvrir une recette.
 VERONIQUE : J'aurais préféré que mon fils ne perde pas deux dents à cette occasion.
 ALAIN : Bien sûr ! C'est ce que je voulais dire !
 ANNETTE : Tu l'exprime curieusement.³⁶

Beleidigung und Kompliment liegen in dieser angespannten Situation nahe beieinander und sind abhängig von feinsten Untertönen der Sprache. Es erfordert noch einige Wortwechsel, um die eigentlich harmlose, aber unbedachte Äußerung von Alain diplomatisch zu retten. Später beschwert sich Annette über die Unterstellungen der Houllié: Diese „réflexions insinuant“³⁷, die die Kommunikation der empfindlichen Gesprächspartner immer wieder erschweren, lassen sich mit Nathalie Sarrautes *Tropismen* vergleichen, deren Einfluss auf die Kommunikation und die zwischenmenschlichen Beziehungen Sarraute zum ersten Mal in ihrem Roman *Les Fruits d'or* veranschaulicht hat:

Ce sont des paroles échangées qui déclenchent presque exclusivement les tropismes. ‚Pré-dialogue‘ ou ‚sous-conversation‘, les tropismes deviennent alors ces résonances qui parasitent la conversation mais aussi la motivent souterrainement.³⁸

35 Ebd., S. 11 (v. 56).

36 Ebd., S. 17 (v. 200-205).

37 Ebd., S. 43 (v. 821).

38 Pascale Fautrier: „Tropismes: l'invention d'un style“, aus den in die Lektüre des Theatertextes einführenden Erläuterungen zu: Nathalie Sarraute: *Pour un oui pour un non*, Paris: Gallimard 1982–2006, S. 13.

So wie sich in Sarrautes Theaterstück *Pour un oui pour un non* die Dialoghandlung allein durch *Tropismen*, durch die inneren Regungen der Gesprächspartner, zuspitzt, verhält es sich auch bei Yasmina Reza, die ihr Stück ebenfalls durch Peripetien strukturiert, die einzig auf den sprachlichen Empfindsamkeiten der Konversierenden beruhen. Aus Unterstellungen werden offene Provokationen, dann entlädt sich die schwelende Aggression der Eltern, die den Konflikt ihrer Söhne weitertragen anstatt ihn beizulegen, in Konventionsbrüchen, in der Überschreitung bürgerlicher Tabus: Annette übergibt sich auf die Kunstbücher von Véronique, die daraufhin die Funktion eines neuen Opfersubstituts einnehmen; Michel reinigt und föhnt die geschändeten Bücher demonstrativ und gibt auf diese Weise eine reziproke „Antwort“ auf das als erneuter Angriff auf ihr trautes Heim gewertete Missgeschick von Annette, anstatt sich um die Gesundheit des Gastes zu sorgen. Alkohol kommt ins Spiel, ohne jedoch die Spannungen zu beseitigen; nun völlig enthemmt schlägt Véronique auf ihren Mann ein und wirft wenig später Annettes Handtasche auf den Boden. Annette reagiert ihrerseits mit einem Wutausbruch:

Ce sont des monstres ces gens! [...] On vient dans leur maison pour arranger les choses et on se fait insulter, et brutaliser, et imposer des cours de citoyenneté planétaire, notre fils a bien fait de cogner le vôtre, et vos droits de l'homme je me torche avec!³⁹

Die Kommunikation wird auch durch Alains Handytelefonate unterbrochen, die den höflichen Austausch stören und Missachtung demonstrieren, was seinen eigentlich vernünftigen Vorschlag einer gleichberechtigten Aussprache der beiden Kinder überschattet.⁴⁰ Als Véronique hingegen verlangt, dass sich Ferdinand offiziell bei ihrem Sohn Bruno entschuldigen und dabei echte Reue verspüren soll, reagiert Alain genervt auf Véroniques pädagogischen Duktus und ihre Überheblichkeit als Mutter des Opfers:

39 Reza: *Le Dieu du carnage* [2007], S. 73 f. (v. 156-167).

40 Ebd., S. 15 (v. 137): „Ce serait bien qu'ils se parlent.“

Madame, il faudrait beaucoup de choses. Il faudrait qu'il vienne, il faudrait qu'il en parle, il faudrait qu'il regrette, vous avez visiblement des compétences qui nous font défaut.⁴¹

Die Eltern, die eigentlich in der Rolle der Streitschlichter angetreten sind, verhalten sich wie Antagonisten und führen in ihrem Feilschen um einzelne Wörter den Kampf ihrer Söhne weiter. Dabei geht es vor allem um die unterschiedliche Bewertung der Opfer- und Täterrolle. Die Eltern des verletzten Bruno stilisieren ihren Sohn, das unschuldige Opfer, zum Heiligen,⁴² und dämonisieren Ferdinand als Gewalttäter, der seine Aggressionen nicht im Griff habe. Ferdinands Mutter Annette hinterfragt in der Mitte des Stückes die als indiskutable Tatsache hingestellte Version der Houllié und will der Ursache des Konflikts auf den Grund gehen:

Nous avons tort de ne pas considérer l'origine du problème. [...] Ferdinand s'est fait insulter et **il a réagi. Si on m'attaque, je me défends** surtout si je suis **seule face à une bande**.⁴³

Mit Annettes Bemerkung kommt die Frage nach dem Ursprung von Gewalt auf, der jedoch fast nie eindeutig bestimmt werden kann, da jede Gewalttat sich als Reaktion auf eine andere Gewalthandlung versteht, so wie Ferdinand mit seinem Angriff auf Bruno auf eine vorausgegangene Beleidigung reagiert habe.

Was sich genau zwischen den Kindern abgespielt hat, wird in Rezas Stück nach und nach rekonstruiert und revidiert. Die Wahrheit über die Rolle des Opfers und des Täters ist dabei nicht fest, sondern von der jeweiligen Perspektive abhängig, die sich im Laufe des Gesprächs immer wieder verschiebt. Zu Beginn erfährt der Zuschauer, dass Ferdinand, der Sohn des Ehepaars Reille, Bruno mit einem Stock geschlagen und Wunden im Gesicht, insbesondere im Zahnbereich zugefügt hat. Erst später kommt heraus, dass Bruno, der Sohn des Gastgeberhepaars Houllié, Ferdinand zuvor durch

41 Ebd., S. 24 (v. 358-362).

42 Ebd., S. 12 (v. 68 f.). „C'était impressionnant de voir cet enfant qui n'avait plus de visage, plus de dents et qui refusait de parler.“

43 Ebd., S. 43 f. (836-856). Hervorhebung von mir.

eine Beleidigung provoziert und nicht in seine Bande aufgenommen hat. Die anfangs klare Opferrolle erweist sich als instabile Konstruktion,⁴⁴ die von einem engen Gewaltbegriff ausgeht, der die von Žižek analysierte gewaltsame Dimension der Sprache nicht miteinbezieht: „On ne peut pas rentrer dans ces querelles d'enfants. [...] En revanche, ce qui nous regarde, c'est ce qui s'est passé malheureusement. La violence nous regarde.“⁴⁵ Während sich Véroniques Verständnis von „violence“ nicht auf die Sprache bezieht, sind die beiden Paare das beste Beispiel für die Entstehung von Gewalt aus verbalen Machtspielen und einer misslungenen Kommunikation.⁴⁶ Nicht nur der körperliche Angriff, die Verletzung von Bruno mit dem Stock, ist eine Gewalttat, sondern auch die psychische Folter Ferdinands, der von Bruno als Außenseiter gebrandmarkt wird. Indem Reza eine Opposition zwischen Ferdinand und dem Kollektiv von Brunos Bande aufbaut, verankert sie die Opferthematik außerdem im Kontext von Exklusions- und Inklusionsmechanismen.

In diesem Zusammenhang werden auch die Opposition zwischen Männlichkeit und Weiblichkeit sowie diejenige zwischen Zivilisation und Barbarei ins Spiel gebracht, wobei die Ehepaare den Begriff der Barbarei ziemlich undifferenziert sowohl auf die Frühgeschichte des Menschen als auch auf die auf ethnischen Konflikten beruhende Bürgerkriegssituation in einigen Regionen Afrikas anwenden. Die Väter solidarisieren sich auf einmal und schwelgen in der Erinnerung an ihre eigenen Jugendbanden. Alain führt die Gewalt im Kongo an, die dort kämpfenden Kindersoldaten, um die Fallhöhe zu den „Kinderspielen“ von Bruno und Ferdinand zu demonstrieren:

44 Reza: *Le Dieu du carnage* [2007], S. 20 (v. 263 f.): „Nous savons tous très bien que l'inverse aurait pu arriver.“ In diesem seltenen Moment des Durchblicks erfasst Michel die Instabilität eines starren Opfer-Täter-Denkens, das sich zudem kontraproduktiv auf eine Konfliktlösung auswirkt.

45 Ebd., S. 27 (v. 428-432).

46 Ebd., S. 42 (v. 791): „L'insulte est aussi une agression.“

- ALAIN : Ce sont des gamins, de tout le temps les gamins se sont castagnés dans les cours de récré. C'est une loi de la vie. [...] Mais si. Il faut un certain apprentissage pour substituer le droit à la violence. A l'origine, je vous rappelle, le droit, c'est la force.
- VERONIQUE : Chez les hommes préhistoriques peut-être.⁴⁷

Ist der Konflikt zwischen Bruno und Ferdinand als Teil eines natürlichen und notwendigen Lernprozesses zu bewerten, in dem die Kinder Grenzen austesten und durch die Erfahrung von Machtstrukturen am eigenen Leib diese zu hinterfragen lernen? Oder handelt es sich um eine gefährliche Tendenz, Konflikte mit Gewalt zu schüren? Der von Alain hier angeführte kulturelle Lernprozess wird an einer anderen Stelle in Frage gestellt: „Nous avons la faiblesse de croire aux pouvoirs pacificateurs de la culture!“⁴⁸ Stattdessen wird der Gewalttrieb immer mehr als Männlichkeitsideal stilisiert, von den Frauen dämonisiert und von beiden Parteien mythisiert: „Moi je crois au dieu du carnage. C'est le seul qui gouverne, sans partage, depuis la nuit des temps.“⁴⁹ Michel bezeichnet sich in diesem Sinne als „un caractériel pur“, worauf Alain erwidert: „On l'est tous.“⁵⁰ Véronique ist mit diesem Menschenbild nicht einverstanden und hält ihm die Fortschritte der Zivilisation entgegen: „Je milite pour la civilisation, parfaitement !“⁵¹ Allerdings leidet ihr Verständnis von

47 Ebd., S. 61 (v. 1268-1276).

48 Ebd., S. 25 (v. 389 f.) Außerdem ist Alain in seiner Berufsausübung das beste Gegenbeispiel für einen solchen Lernprozess. Er ist auch in seiner Funktion als Anwalt eines Pharmakonzerns, der ein neues Medikament auf den Markt bringen will, das jedoch Risiken für den Verbraucher aufweist, über das Banden-Denken seiner Kindheit nicht herausgekommen. Seine auf Profit zielende Taktik besteht darin, die Verantwortung für die Risiken abzuschieben und das Kollektiv der Pharmaindustrie auf Kosten ihrer Opfer, der kranken Menschen, die dieses Medikament einnehmen, stark zu machen: „Les victimes, on y pensera après“ (ebd., S. 30 (v. 502)).

49 Ebd., S. 62 (v. 1280 f.) Komplementär bzw. in Opposition dazu steht der Mythos vom aus Lehm gemachten Golem, der an die Eigenverantwortung des aus der niederen Erde stammenden Menschen erinnert: „On est un tas de terre glaise, et de ça il faut faire quelque chose. Peut-être que ça ne prendra forme qu'à la fin.“ (Ebd., S. 15 (v. 152-154).) Auch im Mythos des Prometheus werden die Menschen aus Lehm geformt und zeichnen sich gegenüber den Göttern durch Mängel aus.

50 Ebd., S. 49 (v. 981-983).

51 Ebd., S. 50 (v.1000).

Zivilisation unter einem gleichfalls Konflikte heraufbeschwörenden Schwarz-Weiß-Denken: „Il n’y a pas de torts des deux côtés ! On ne confond pas les victimes et les bourreaux!“⁵² Die Grenze zwischen Kinderspiel und Gewalt, auf der die vier Erwachsenen die ganze Zeit balancieren und die sie immer wieder in die eine oder andere Richtung übertreten, das ständige Kippen von Harmlosigkeit und Komik in Ernst, verbindet Rezas Stück mit der Tradition der Boulevardkomödie und noch mehr mit deren Parodierung im Avantgardetheater. Wie dort nämlich gibt es am Ende keine Auflösung. Nach der Eskalation des Konflikts versuchen beide Parteien etwas betreten die Zerstörung wieder aufzuräumen. Eine Aussprache ist jedoch weder bei den Kindern noch bei den Erwachsenen in Sicht.

Die Theater Texte von **Elfriede Jelinek** eignen sich als Beispiele für eine zeitgenössische und zeitbezogene Bearbeitung mythischer Stoffe im deutschsprachigen Raum. Jelinek variiert den Mythos in ihren postdramatischen Texten häufig in Hinblick auf die Hinterfragung bestimmter Weiblichkeitsbilder, wie z. B. in *Schatten (Eurydike sagt)* von 2011. Mit ihrer Dekonstruktion der mythischen Liebesgeschichte zeigt sie die Objektwerdung des (weiblichen) Körpers der verschiedenen Eurydikes, die sich am Ende in der ersehnten Unkörperlichkeit auflösen,⁵³ und führt auf diese Weise eine (musiko-) literarische Traditionslinie (Anouilh, Offenbach), die der tragischen Liebesgeschichte aus den *Metamorphosen* komödienhafte und den mythologischen Helden der Geschichte entheroisierende Züge verlieh, in die virtuelle Erfahrungswelt des 21. Jahrhunderts. In *Bambiland* und *Babel*⁵⁴ nimmt Jelinek den Irakkrieg als Ausgangspunkt für eine vielstimmige Auseinandersetzung mit Gewalt, Terror und medialem Voyeurismus, in der Mythen neu kontextualisiert und dekonstruiert werden. So überblendet sie in „Peter sagt“, dem dritten

52 Reza: *Le Dieu du carnage* [2007], S. 73 (v. 1537 f.)

53 „Theater: Jelinek zerlegt den Orpheus-Mythos“, ZEIT ONLINE (28.11.2014), URL: <http://www.zeit.de/news/2014-11/28/theater-jelinek-zerlegt-den-orpheus-mythos-28133006> (Abruf 11.03.2017).

54 Elfriede Jelinek: *Bambiland – Babel, zwei Theater Texte – Mit einem Vorwort von Christoph Schlingensiefel und einem Essay von Bärbel Lücke*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2004.

der drei Monologe von *Babel*, den gefolterten Söldner Peter mit der mythischen Figur des Marsyas, der Minervas Doppelflöte findet und darauf so schön spielt, dass er Apoll zum Wettkampf herausfordert.⁵⁵ Apoll siegt durch eine List und unterzieht den unterlegenen Satyr einer grausamen Folter, die Ovid eindringlich schildert:

clamanti cutis est summos direpta per artus,
nec quicquam nisi vulnus erat; cruor undique manat
detectique patent nervi trepidaeque sine ulla
pelle micant venae; salientia viscera possis
et perlucentes numerare in pectore fibras.⁵⁶

Durch die Einschreibung der Figur des Gefolterten in die mythische Geschichte des Marsyas gibt Jelinek den medial abgenutzten Sensationsbildern der Folter und des Sterbens eine neue Eindringlichkeit⁵⁷ und beleuchtet die Gewalt Apolls, der sich nach seinem Sieg der Flöte bemächtigt, die aufgrund ihrer phallischen Form bei Jelinek zum „Symbol rational-patriarchaler Ordnung“⁵⁸ wird, unter dem Gesichtspunkt der Machtausübung und des Zusammenspiels von sexuellem Trieb und Demonstration (westlicher) Überlegenheit. In *Bambiland*, das auf Aischylos' *Persern* basiert, erzählt Jelinek den Irakkrieg aus der „Kameraperspektive der ‚mitkriegenden‘ Beobachter und der Beobachter der Beobachter – uns“⁵⁹ und entlarvt mit den Motiven der Sonne, der Ratio und der Kamera das Fortwirken einer „weißen Mythologie“ des kolonialen Blicks.⁶⁰

Viele Themen aus diesen beiden Stücken, v.a. das Thema des „Mitkriegens“ sowie auch die Gewaltsamkeit, die einer „weißen Mythologie“ innewohnt, die sich in unserer Zeit globalen Wandels wieder zu verschärfen droht, greift Jelinek in einem ihrer neuesten Texte, *Die Schutzbefohlenen*, wieder auf. Mit diesem Text, der sich mit

55 Ovid: *Metamorphosen*, S. 346 (6. Buch, v. 382–400).

56 Ebd., S. 346 (6. Buch, v. 387–391).

57 Cf. Bärbel Lücke: „Zu *Bambiland* und *Babel* – Essay“, S. 250, in: Jelinek: *Bambiland* – *Babel*, zwei *Theatertexte*.

58 Bärbel Lücke, S. 250, in: Ebd.

59 Christoph Schlingensiefel im Vorwort zu: Ebd., S. 10.

60 Bärbel Lücke, S. 264, in: Ebd.

dem aktuellen Thema von Flucht, Exil und Asyl beschäftigt, bezieht sie sich schon im Titel auf ein anderes Stück von Aischylos, die *Hiketiden* oder *Schutzfliehenden*, in denen die Frage des sakralen und politischen Asyls verhandelt wird. Mit der Bearbeitung des Mythems von Flucht und Exil, das auch im Werk von Mouawad und Py untersucht wurde, bewegt sich Jelinek in einem Themenkreis, der gerade von vielen Dramenautoren aufgegriffen wird. In Frankreich etwa hat Violaine Schwartz zwei Theatertexte geschrieben, die man wie Jelineks Stück als gegenwartsbezogene Variationen zu Aischylos' Flüchtlingsdrama der Danaïden bezeichnen kann: *Io 467*⁶¹ und *Flux migratoire*.⁶² Christian Siméon setzt in *Radeaux* die menschliche Tragödie auf dem Floß der Medusa, die Géricault in seinem berühmten gleichnamigen Gemälde verewigt hat, in Bezug zu der sich gegenwärtig immer wieder abspielenden Tragödie der *boat people*, die über das Mittelmeer nach Europa fliehen und allzu oft nicht dort ankommen.⁶³ Und auch Wajdi Mouawad widmet sich in seinem neuesten Stück, *Les Larmes d'Edipe*, dem Thema von Asyl, Exklusion und Gewalt, indem er die Figuren aus Sophokles' *Ödipus auf Kolonos* mit einem gewaltsamen Vorfall aus dem Jahr 2008 konfrontiert, der sich in eben der Stadt ereignet hat, in der Ödipus friedlich sein Leben beschließen will.⁶⁴

Jelinek nimmt in *Die Schutzbefohlenen*, die 2014 in Mannheim uraufgeführt, 2015 im Wiener Burgtheater inszeniert wurden,⁶⁵ eine Kirchenbesetzung von Flüchtlingen und Flüchtlingsaktivisten im

61 Violaine Schwartz: *Io 467*, in: *Eschyle: Les Exilées – Préface et traduction d'Irène Bonnaud, suivi de deux textes de Violaine Schwartz*, hrsg. v. Irène Bonnaud, Besançon: Les Solitaires intempestifs 2013, S. 91–105.

62 Dies.: *Flux migratoire*, in: *Eschyle: Les Exilées – Préface et traduction d'Irène Bonnaud, suivi de deux textes de Violaine Schwartz*, hrsg. v. Irène Bonnaud, Besançon: Les Solitaires intempestifs 2013, S. 107–109.

63 Christian Siméon: *Radeaux – pièce pour cinq comédiens sur deux époques et deux continents*, in: Ders.: *Hyène suivi de Radeaux*, Paris: L'Avant-Scène Théâtre 2010, S. 59–137.

64 Wajdi Mouawad: *Les Larmes d'Edipe*, Montréal und Arles: Leméac und Arles 2016.

65 Michael Laages: „Die Schutzbefohlenen nach Jelinek – Scharfe Kritik an Einwanderungspolitik“, *Deutschlandradio Kultur* (20.10.2015), URL: http://www.deutschlandradiokultur.de/die-schutzbefohlenen-nach-jelinek-scharfe-kritik-an.1013.de.html?dram:article_id=334577 (Abruf 12. 03. 2017).

Dezember 2012 in Wien als politisch-aktuellen Ausgangspunkt für eine vielstimmige, diskursive Auseinandersetzung mit dem Thema Flucht und Asyl.⁶⁶ Die zentrale Stimme, die Jelinek in diesem Text zu Wort kommen lässt, zugleich aber in ein Netz von anderen diskursiven Strängen, zum Beispiel dem Mythos von Io und Europa, einwebt, ist die der Geflüchteten und entspricht, da sie stellvertretend für das Kollektiv der Asylsuchenden um Schutz und Aufnahme im fremden Land bittet, dem Danaiden-Chor in Aischylos' *Hiketiden*. Auch Aischylos schreibt seinen Text vor dem historisch-politischen Hintergrund eines Hilfesuchens, das Inaros, der Anführer der von den Persern im Nildelta unterdrückten libyschen Stämme an Athen richtet.⁶⁷ Vor allem aber verhandelt er in diesem Stück die Frage des sakralen bzw. politischen Asyls „mit Blick auf die in seiner Stadt im Entstehen begriffene Institution der *metoikia* sowie die Diskussion um Bürger- und Fremdenrecht“.⁶⁸ Sein Stück, das er im ahistorischen Bereich des Mythos spielen lässt, ist daher eine „kritische, [...] poetische Analyse politischer, sozialer und religiöser Institutionen und ihrer anthropologischen Relevanz“.⁶⁹ Die Protagonistinnen, 50 schwarze Nildeltaprinzessinnen, die Danaiden, Verfolgte in ihrem Heimatland, sind mit ihrem Vater Danaos aus Ägypten geflohen, um in Griechenland, der Heimat ihrer Vorfahrin Io, Schutz vor den Söhnen des Aigyptos zu suchen, mit denen sie zwangsverheiratet werden sollen. In Argos haben sie am Altar des Zeus Schutz gesucht und bitten nun Pelasgos, den argivischen König, um Asyl. Dieser sieht sich im Dilemma, entweder den Zorn der Götter zu erregen, in deren Schutz die Danaiden sich begeben haben, oder aber einen

66 2015 und 2016 ergänzt Jelinek den Haupttext um vier weitere Texte, in denen sie die Entwicklung der europäischen Flüchtlingspolitik in ihrem Schreiben fast zeitgleich zu den Ereignissen reflektiert und kommentiert, collagiert und zerlegt.

67 Irène Bonnaud: „Préface“, in: *Eschyle: Les Exilées – Préface et traduction d'Irène Bonnaud, suivi de deux textes de Violaine Schwartz*, hrsg. v. Irène Bonnaud, Besançon: Les Solitaires intempestifs 2013, S. 7–18, S. 9.

68 Susanne Gödde: „Poetisches Recht – Asyl und Ehe in den *Hiketiden* des Aischylos (Stellungnahme zum Beitrag von M. Dreher)“, in: Martin Dreher (Hg.): *Das antike Asyl – Kulturelle Grundlagen, rechtliche Ausgestaltung und politische Funktion*, Köln u.a.: Böhlau 2003, S. 85–106, hier S. 95.

69 Ebd., S. 99.

Krieg mit den Verfolgern der Danaiden zu riskieren, und macht seine Entscheidung daher abhängig von der Bedingung, dass sein Volk dem Asylgesuch zustimmen muss.⁷⁰

Auch bei Jelinek ist der sakrale Raum ein für jedermann zugänglicher, jedoch örtlich begrenzter Raum des Asyls. Hier, im Raum einer österreichischen Kirche, erklingt das Flehen der Flüchtlinge um Schutz, dem Jelinek in Anspielung auf Aischylos Merkmale des antiken Rituals der Hikesie bzw. ganz allgemein rituelle Gesten einschreibt, die jedoch auf bürokratisches Unverständnis stoßen:

Wir legen uns auf den kalten Kirchenboden. [...] Wir haben so ein Gezweig für den Frieden, so Zweige von der Ölpalme, nein vom Olivenbaum haben wir abgerissen,⁷¹ ja, und das hier auch noch, alles beschriftet, [...] bittend halten wir es nun hoch, das Papier, nein, Papiere haben wir nicht, nur Papier, wem dürfen wir es übergeben? Ihnen? Bitte, hier haben Sie es.⁷²

Wie Susanne Gödde in ihrem Aufsatz zur Problematik des Asyls in Aischylos' *Hiketiden* schreibt, verleiht Pelasgos den Danaiden nicht aufgrund ihrer Situation als Schutzfliehende auch das politische Asyl, sondern „aufgrund ihrer [...] bisweilen aggressiven Hikesie-Rhetorik, der der argivische König sich nicht entziehen kann.“⁷³ Denn die Danaiden erweitern ihre Argumentation wirkungsvoll

zunächst durch eine ‚mythische‘ Erzählung, [...] [die] den Status der Danaiden [...] aufgrund der Verwandtschaft mit Io dokumentieren soll [a]; dann durch die eindringliche, durchaus ‚dramatisch‘ zu nennende Zur-Schau-Stellung ihrer Angst und ihres Leidens [b]; und schließlich vor allem durch die Drohung [c], sich an den Götterbildern zu erhängen und damit die gesamte Polis zu beflecken.⁷⁴

70 Bonnaud: „Préface“, S. 10 sowie Aischylos: *Die Schutzfliehenden*, hrsg. und übers. v. Oskar Werner, München: Heimeran 1959, S. 487–557.

71 Gödde: „Poetisches Recht“, S. 88: Mit Wolle umwundene Zweige waren Requisiten der griechischen Hikesie.

72 Elfriede Jelinek: *Die Schutzbefohlenen*, Copyright Elfriede Jelinek, 2013, Aufführungsrechte: Rowohlt Theater Verlag. Der vollständige Text ist nachzulesen auf der offiziellen Homepage der Autorin: URL: <http://www.elfriedejelinek.com>.

73 Gödde: „Poetisches Recht“, S. 93.

74 Ebd., S. 93 f.

Eine vergleichbare Bedeutung hat die Rhetorik als strategisches Mittel bei Jelineks Flüchtlingschor. Wenn man dessen Argumentation an den drei von Gödde herausgestellten rhetorischen Vorgehensweisen der Danaiden misst, lässt sich [a] feststellen, dass es sehr wohl häufige Bezugnahmen auf den Mythos von Io und Europa gibt, die jedoch in ambivalenter Weise in die Argumentationslinie der Flüchtlingsstimme eingebaut werden. So werden die beiden mythischen Frauengestalten eher als Kontrastfiguren zu dem anonymen und auf zahlreiche Widerstände stoßenden Flüchtlingskollektiv aufgebaut. Sie sind Privilegierte, die sich das Bleiberecht durch Geld erworben haben, reiche Töchter, Tochterfirmen, die sich das Land im ökonomischen Interesse, das das humanitäre ersetzt hat, gerne einkauft:⁷⁵

Kein Gott hemmt meine Flucht, ich bin doch keine Kuh, ich bin nicht Europa, bin nicht Io [...], beide Töchter anderen Lands, [die] etwas vorzuweisen haben, die beiden, ja, die eine Geld, die andre Stimme, [...] keiner hat je solche Hörner gesehen, solche Stimme gehört! Die wollen sie hören, ein jeder kommt bewundernd ihr näher, wir aber, wir aber, ein sprechender Zug ins Nichts, wir aber, die der Fuß im Staub gezeichnet, aber es bleibt keine Spur, wir sind Gezeichnete, im Staub Gezeichnete, von Meerwasser und Treibstoff Verklebte, Zusammengeklebte, [...] wir müssen schweigen, und das ist vernünftig, denn uns versagt jeder die Antwort. [...] Sie [Io] soll uns Vorbild sein, und auch wenn sie schreckliche Sachen erlebt haben mag, wir glauben es ja nicht, aber bitte, nicht nur wir erleben Schlimmes, das geben wir zu, könnten dennoch auch wir dazugehören, so gern, ach, so gern, zu Ihnen [...]. Zeus, als Römer Jupiter, und Io sind das mindeste, was mir dazu einfallen sollte, und eine Bremse, welche ausgesandt wurde wie wir nicht, die uns nicht reinläßt, diese Bremse ist schuld! oh nein, da verwechsle ich schon wieder was [...], ich kann diese ganzen Griechen und am Schluß die Ägypter, die ihre eigenen Sorgen haben, nicht auch noch einbeziehen, nicht Zeus, nicht Europa, nicht Io.⁷⁶

Jelinek zerlegt den Mythos, negiert ihn und zitiert ihn auf diese dekonstruktivistische Art und Weise mit einer deutlich markierten Intertextualität, so dass sich die Aktualität des Mythos dennoch

75 Jelinek führt auch Geschäftsmänner und Fußballspieler an, die wie Io und Europa durch ihren (ökonomischen) Status Privilegierte sind, denen der sichere Aufenthalt im fremden Land zuvorkommend gewährt wird.

76 Jelinek: *Die Schutzbefohlenen*.

gerade in seiner äußersten Variationsprüfung erweist, der er bei Jelinek unterzogen wird. Der Flüchtlingschor, der mit der Stimme der Autorin verschmilzt, erinnert an die mythische Io, die sich ihrem Vater durch Schriftzeichen im Sand zu erkennen gibt und dadurch sein Mitleid erwirbt. Den ebenfalls an Sprachbarrieren scheiternden Flüchtlingen gelingt das nicht. Sie sind zum Schweigen verbannt, ihre flehenden Rufe werden nicht erhört.⁷⁷

Weiterhin versucht sich Jelineks Flüchtlingschor auch in der dramatischen Zur-Schau-Stellung des Leids [b], durch die Aischylos' Danaidenchor Pelasgos auf seine Seite bringt, indem er sie zugleich in ihrer Inauthentizität, Oberflächlichkeit und Ungerechtigkeit entlarvt. Wenn die Inszenierung des eigenen Leids ausschlaggebend für eine Aufnahme oder Abweisung ist, wenn das Asyl davon abhängt, wie geschickt man darin ist, sich als schutzbedürftig darzustellen, so rückt eine Entscheidung, die über das Schicksal von Menschen bestimmt, in die Nähe einer belanglosen Castingshow. Im ersten Appendix zu ihrem Text übertönt Helene Fischers durch Lautsprecher verstärkter Sirengesang die Stimmen des Flüchtlingschors; der inszenierte Schmerz der Sängerin, der zu nichts verpflichtet, kommt natürlich viel besser bei den Menschen an:

Ist er nicht eindringlich, der gelernte Kummer der Sängerin in dieser Show? [...] Das Leben ist so schwer, singt sie, atemlos, aber sie hat noch genug Luft, zum Glück, Luft haben sie alle, was für ein Leiden in Liedern, es tobt aus dem Gerät, der Schwall schwappt heraus, was für ein Leiden an Liedern, und die Frau singt so schön [...]. Wie klagen sie laut, das sind echte Klagen, [...] denn auch diese Leute, die hier lagern, hoffentlich nur vorübergehend, bis sie wieder gehen, werden daran gemessen, wie sie die Klagen rüberbringen, was klagen sie doch laut [...]. Des Wehlauts Töne singt jetzt auch diese Frau, gestern habe ich sie noch gesehen, morgen werde ich andere sehen, doch heute ist sie dran: Wo bitte ist ihr drittes Kind, die dreijährige Tochter, wo bitte, wer hört es, wer erhört es? Im Fernsehen ist es leichter, im

77 Cf. Jelinek: *Die Schutzbefohlenen*: „das ist ja immer so, wenn man woanders ist, unter Fremden [...] Wir rufen flehend in dieser Sprache, die wir nicht kennen und können, die Sie beherrschen wie sich selbst, außer Sie stehen an einer Bahnsteigkante und sehen uns, bitte, bemühen Sie sich ein wenig zu erfahren, was Sie niemals wissen können, bitte!“

Sozialmedium, das ein Sozialmarkt ist, noch leichter, da kann man sich die Besuchszeiten aussuchen.⁷⁸

So wie das Einzelschicksal der Frau, die ihr Kind auf der Flucht verloren hat, in der unzähligen Reihe anderer Schicksale sowie an der mit (Fernseh-)Bildern der Gewalt übersättigten Gesellschaft unterzugehen droht, kämpft auch Jelineks Flüchtlingschor gegen die Indifferenz oder Verdrängung an. Die Danaiden können Pelasgos mit der Drohung, sich zu erhängen, erpressen. Auch Jelineks Chor wendet drastische Mittel an, um in einer von Gewalt übersättigten Welt auf sich aufmerksam zu machen [c]: Immer wieder zeigt er die Handyvideos, die von den geköpften Cousins gemacht wurden.⁷⁹ Jelinek variiert hier den Mythos der Danaiden, die vor der Vergewaltigung ihrer ägyptischen Cousins fliehen, behält jedoch seinen Kern, die Flucht vor der Gewalt im eigenen Land, unverändert bei.

Bei Aischylos verbindet sich die Hikiesie der Danaiden mit der Bitte nach einem politischen Asyl, nach einem dauernden Bleiberecht, also nach dem Status des Metöken.⁸⁰ Auch bei Jelinek wird dieses Spannungsverhältnis zwischen temporärer Duldung und Forderung eines unbefristeten Asyls problematisiert: Im sakralen Raum der Kirche fühlt sich der Flüchtlingschor geschützt, doch draußen herrschen andere Götter, die ihnen fremd sind und die sie als Bedrohung empfinden:

Sie hier: Können Sie uns bitte sagen, wer, welcher Gott hier wohnt und zuständig ist, hier in der Kirche wissen wir, welcher,

78 Ebd., Appendix 1.

79 „Zwei meiner Cousins sind um einen Kopf kürzer gemacht, ich flehe zu Ihnen, ich weiß, das würden Sie mir nicht antun, das könnten Sie gar nicht, aber sprechen meine Cousins nicht für mich? Mit ihren zerschnittenen Hälsen und ohne Kopf? Spricht das nicht für mich, daß so Schweres ich erlebt habe, willst du uns nicht, ja, du? Wir dunkle, sonnenglutgewohnte Schar, wir kehrten dann um, bloß: wohin? Zu andren Erdumnachteten, Endumnachteten“. (Ebd.)

80 Die Zusammenführung der beiden voneinander unabhängigen Vorgänge der sakralen und der fremdenrechtlichen Asylie bei Aischylos ist ungewöhnlich. Die sakrale Asylie ist auf den temporären Aufenthalt in einem Heiligtum bezogen, während außerhalb des sakralen Bezirks ein Asylrecht per Dekret und meist als Privileg und zum besonderen Schutz für Geschäftsleute oder Athleten verliehen wurde. Die *Metokie* schließlich, mit der man ein zeitlich unbegrenztes Wohnrecht erlangte, beruhte auf einem bürokratischen Vorgang. Cf. Gödde: „Poetisches Recht“, S. 85-89.

aber es gibt vielleicht andere, woanders, es gibt einen Präsidenten, einen Kanzler, eine Ministerin, so, und es gibt natürlich auch diese Strafenden, das haben wir gemerkt, nicht drunten im Hades, es gibt sie gleich nebenan.⁸¹

Jelineks Flüchtlinge stoßen beim Volk oder bei Teilen des Volkes auf Abweisung, während das Volk von Pelasgos für die Aufnahme der Danaiden stimmt. Der Raum draußen erscheint ihnen vor allem geprägt durch eine unverständliche und entmenschlichende Bürokratie, die sie wie die mythische Io – „profugam per totum terruit orbem“⁸² – zum ewigen und ziellosen Umherirren in fremden Gebieten zu verdammen droht.⁸³

Violaine Schwartz macht dieses Umherirren zum Leitmotiv von *Io 467* und verbindet es am Beispiel der Protagonistin Io (oder Mio oder Dio oder einfach Flüchtling Nummer 467) mit dem Identitätsverlust, der sich durch die Nummern-Sprache der Bürokratie und die permanente Stigmatisierung als Fremder einstellt.⁸⁴ In den drei Szenen befindet sich die Protagonistin nacheinander in einem Flüchtlingsgefängnis,⁸⁵ in einem Flugzeug in Richtung Frankreich und in einem Theater, auf der sie ihre Rolle als Io spielt, die aber nur wenige Sätze hat, bevor sie schweigt. Ihre Rolle als Flüchtende wird dabei auch von außen betrachtet, durch den metatheatralen, selbstreflexiven Schluss, sowie in der zweiten Szene durch die Ergänzung des Monologs durch die Perspektive der Stewardess, die sich in

81 Jelinek: *Die Schutzbefohlenen*.

82 Ovid: *Metamorphosen*, S. 66 (1. Buch, v. 727).

83 Cf. Jelinek: *Die Schutzbefohlenen*, Appendix 1: „Sie gehen aber. Sie gehen weiter. [...] Sie ziehen dahin. Diese paar Männer aus der Kirche, die mir mal so wichtig waren, so teuer, wie Verwandte in Furcht ob ihrer Flucht [...], gezogen wird immer, an ihnen gezogen, hierhin, dorthin. Und sie selber ziehen auch. Sie ziehen herum.“

84 „J'ai perdu mon passeport. [...] J'ai perdu mes empreintes. [...] J'ai traversé tant de frontières que je ne sais plus d'où je viens. [...] Je n'ai plus de nom. Si. Je m'appelle Io.“ (Schwartz: *Io 467*, S. 93 f. (1. Szene).)

85 Wie die vom hundertägigen Argus bewachte, in einer Höhle gefangene Io ist sie eingesperrt in einem Gefängnis, das ihre Identität mit hunderten Augen durchleuchten will und dafür hundert unverständliche und bedrohliche Abkürzungen bereithält: „AME : arrêté ministériel d'expulsion. APE : arrêté préfectoral d'expulsion“ etc. (Ebd., S. 93 (1. Szene).)

das Leid der anderen, mit dem sie im Flugzeug konfrontiert wird, zwangsläufig und gegen ihren Willen hineingezogen sieht.

Auch Jelinek beleuchtet das Thema des Fremd-Seins und der Exklusion unter verschiedenen Blickwinkeln. Erstens aus der Perspektive des Flüchtlingschors, dessen Integration an einem verschlossenen Kollektiv scheitert, das eine vorbehaltlose Gastfreundschaft, wie sie das mythische Beispiel Philemon und Baucis veranschaulicht,⁸⁶ nicht mehr kennt, das vielmehr nur den im Fernsehen präsentierten kleinen Ausschnitt der medial verzerrten Wirklichkeit wahrnimmt, dessen globale Dimension dabei aus Überforderung, Indifferenz oder Bequemlichkeit, nicht erfasst.⁸⁷ Zweitens bringt sie die Exklusion der Fremden mit dem Thema der Krise im eigenen Land zusammen:

Menschen wie wir gehören eingezäunt, nein, eingezäunt, Entschuldigung, gezähmt gehören wir Wilden, damit wir Sie nicht überschwemmen, nein, nein, das darf nicht sein, das zeigt, wie wichtig Hilfe ist und solidarische Zusammenarbeit gegen uns, in Krisen besonders, ja, auch im Alltag, ja, aber in Krisen besonders, da müssen wir Menschenfluten verhindert werden, da sind Sie solidarisch mit sich selbst, [...] dann helfen Sie einander gegenseitig, uns hinauszuschmeißen, das ist wichtig für Ihren sozialen Frieden und den Zusammenhalt Ihrer Gesellschaft.⁸⁸

Zum Exklusionsmechanismus gehört nach Girard die Diffamierung bzw. Stigmatisierung des Opfers, die sich hier vor allem mittels einer durch Klischeebilder mythisierten Sprache vollzieht (cf. Žižek).

86 Jupiter und Merkur, die in Menschengestalt auf Erden wandern, um die Gastfreundschaft der Menschen auf die Probe zu stellen, werden von Ovid wie Flüchtlinge dargestellt, die sich wie Io nach einer freundlichen Aufnahme, nach einem Ende des beschwerlichen Wanderns sehnen: „mille domos adiere locum requiemque petentes, / mille domos clausere serae; tamen una receptit“ (Ovid: *Metamorphosen*, S. 490 (8. Buch, v. 628 f.)). Im Appendixtext *Die Schutzbefohlenen – Philemon und Baucis* verwendet Jelinek den bei Ovid erzählten Mythos als Hintergrund für eine Assoziationskette zum Thema der Gastfreundschaft.

87 Jelinek: *Die Schutzbefohlenen*, Appendix 1.

88 Ebd. Die Angst vor den Folgen des Asyls und die globale Tragweite der Flüchtlingsfrage spielt auch bei Aischylos eine gewichtige Rolle: Pelasgos stirbt im Kampf gegen die ägyptischen Prinzen, die Danaiden werden doch noch an die Sieger verheiratet und töten sie in einer blutigen Hochzeitsnacht. Cf. Bonnaud: „Préface“, S. 10 f.

Dagegen schreibt Jelinek an, deren Texte, wie Bärbel Lücke es beschreibt, sich aus einer

Vielzahl von Stimmen innerhalb von monologisch-chorischen – poly-logen – Textflächen [zusammensetzen], die die Auflösung einer diskursiv-regelhaften Dialog-Struktur von Theater bedeuten und so gleichsam der logisch-ontologischen Auflösung des einheitlich-rationalen Subjekts entsprechen

und auf diese Weise Widerstand gegen eine einheitliche, zentrierte Bedeutung (auch des Mythos) leisten.⁸⁹ Lücke bezeichnet Jelineks Stimmen daher mit einem Begriff aus der Wahrnehmungstheorie als

Kippfiguren [...], die aber dennoch jeweils mehr oder weniger identifizierbar werden – um identifizierbar zu sein, quer durch den Text collagiert werden müssen – und die sich an uns, den Leser, wenden – fragend, appellierend –, so dass sich trotz aller Auflösungsstrategien ein Potenzial aristotelischer Katharsis entfalten kann – Schrecken, Mitleid, Schmerz.⁹⁰

Diese sich immer wieder einer einheitlichen Deutung entziehenden „Kippfiguren“ verleihen dem Text die von der Autorin dekonstruktivistisch eingesetzte Struktur der Metamorphose.⁹¹ Der vielstimmige Chor weist außerdem die von Lücke beschriebene Appellationsstruktur auf, die an manchen Stellen deutlich markiert wird.⁹²

89 Bärbel Lücke in ihrem Essay zu Jelinek: *Bambiland – Babel, zwei Theatertexte*, S. 230 sowie S. 233 f.

90 Bärbel Lücke in ihrem Essay zu ebd., S. 234.

91 So wie die Schutzbedürftigen im Mythos von Philemon und Baucis sich auf einmal in Götter (zurück)verwandeln und das bescheidene Ehepaar aus seiner ärmlichen, doch gastfreundlichen Hütte in einen goldenen Tempel versetzen (Ovid: *Metamorphosen*, S. 494 (8. Buch, v. 689) sowie S. 496 (8. Buch, v. 698-702)), verwandelt sich bei Jelinek die Stimme der Schlagersängerin in die Stimme einer geflüchteten Mutter und weiter in die Stimme Europas, deren Abstimmungen weit weg von der Alltagswirklichkeit stattfinden; die mythische Figur der umherirrenden Io geht über in eine der Tochterfirmen von Opel, so dass sich die mythische Erzählung und das Leid der Flüchtlinge in einer nach ökonomischen Prinzipien strukturierten Welt des Handels und des Profits auflösen.

92 „Wir werden unser Wissen über die Menschen ändern müssen, aber das Wissen sträubt sich. Was es weiß, das will es behalten. Es wird nie mehr sein wie zuvor, allein daß es von diesen Menschen, von diesen Gegenständen weiß, wird einen Unterschied machen, das Bewußtsein wird, fürchte ich, sein Wissen ändern müssen“ (Jelinek: *Die Schutzbefohlenen*).

Und so wie Aischylos den schwarzen Ägypterinnen eine Stimme verleiht, lässt Jelinek die Fremden sprechen, deren Stimmen in den westlich-ökonomisch-bürokratischen Diskurssträngen untergehen. Der Chor ist dabei einerseits ein Symbol der Stärke (man tut sich zusammen, um gehört zu werden) und muss andererseits ununterbrochen gegen das Moment der Schwäche ankämpfen, das er zugleich enthält (das Verlorengedenken der Einzelschicksale in der Menge und die daraus resultierende Abwehrhaltung).⁹³

Der Motivkreis Masse, Meer, Flucht, dem sich Jelinek im zweiten Appendix zu ihrem Text widmet, verbindet sich bei ihr ebenso wie bei Christian Siméon mit der Frage der Verantwortung und dem (Nicht-)Hinsehen. Siméon überblendet in seinem Theaterstück *Radeaux* die Entstehungsgeschichte von Géricaults Bild *Le Radeau de la Méduse*, mit dem dieser an die Tragödie des Schiffs *Medusa* erinnert, das bei seiner Fahrt in Richtung der von Frankreich zurückerworbenen Kolonie Senegal auf Grund ging und einen Großteil der ärmeren Besatzung auf einem viel zu kleinen Floß im Mittelmeer zurückließ, mit einer in der Gegenwart situierten Handlung, in der drei schwarze Männer von der Elfenbeinküste in Richtung Spanien fliehen, um den Krieg und die Gewalt in ihrer Heimat hinter sich zu lassen. Nachdem einer der drei bei der rasanten Fahrt durch die Wüste vom Flüchtlingstransportlaster in den Tod gestürzt ist, erreichen die beiden Überlebenden, Youssef und Amir, das Mittelmeer, dessen riesige Wassermassen sie vom

93 Dieses Spannungsverhältnis drückt sich auch in Violaine Schwartz' zweitem Text, *Flux migratoire*, aus, in dem ein aus zwei Stimmlagen zusammengesetzter Chor einen Wechselgesang anstimmt. Auf eine Strophe aus der bürokratischen Perspektive der Aufnahmeländer folgt jeweils eine aus der Perspektive der erlebenden und erleidenden, verzweifelnden und kämpfenden Asylsuchenden. Der ganze Text besteht nur aus Verben im Infinitiv, ohne persönliche Beugung, so wie die individuellen Stimmen im Bürokratieprozess und in der Masse der anderen Flüchtlinge untergehen. Am Ende treffen sich beide in dem ambivalent lesbaren Wort „recommencer“, in dem der Wille zum Neuanfang, für den die Flüchtenden eine unbändige Kraft aufwenden, der immer wieder von vorne beginnenden Endlosschleife der bürokratischen Vorgänge entgegengesetzt wird.

Sehnsuchtsort Spanien trennt.⁹⁴ Sie entdecken ein altes Floß und beginnen ihre Überfahrt mit ungewissem Ausgang.

Das Meer stellt in beiden Texten eine lebensgefährliche Bedrohung dar, die sich in Gestalt eines Ungeheuers zeigt:

schon sacke ich ab, sagt das Meer und spuckt seinen Kaugummi aus [...] manchmal muß ich auch was essen, sagt das Meer. Ich kann machen, was ich will. Das schwarzäugige Biest Meer kann einfach machen, was es will. Nicht nur in den Augen ist Dunkel, das Dunkel schaffen wir immer, damit wir drauf reiten, auf dem Floß, auf dem Fluß, auf jedem Wasser.⁹⁵

Bei Siméon tragen die Schiffe, die das Floß mit den 152 Matrosen und Soldaten an den Menschen verschlingenden Ozean ausliefern, die Namen der schlangenhaarigen Medusa und des hundertäugigen Argus. Beide Texte entlarven aber zugleich die Mitschuld der Menschen an den Katastrophen im Meer. Siméons Stück bringt den Kolonialismus und die Aufteilung der Welt in Reiche und Arme, Privilegierte und Rechtlose zur Sprache: Während die reiche Besatzung in den Rettungsboten unterkommt, werden 152 Menschen, von denen nur 15 überleben werden, auf einem Floß zusammengepfercht, das nur 7 x 20 Meter groß ist; 13 Tage sind sie ohne Essen und Trinken den Wellen des Meeres ausgesetzt; 13 Tage lang kämpfen sie ums Überleben und müssen mitansehen, wie einer nach dem anderen an Durst oder Erschöpfung stirbt; in nur 13 Tagen macht sie die existentielle Situation zu Kannibalen.⁹⁶ Für Géricault sind diese

94 Siméon: *Radeaux*, S. 130 (séquence 13): „L'Europe est complètement fermée. Le bateau, le grillage, les moyens qu'on utilisait ne marchent plus. Si tu prends le grillage à Ceuta ou Melilla, on te tire dessus. Et si tu prends le bateau, il se casse. Il y a tout le temps des morts. [...] On ne peut pas avancer. On ne peut pas revenir. Et ça fait trois ans que ça dure. On est coincé. On devient fou. J'ai des copains qui ont même tenté la traversée à la nage.“ Cf. Jelinek: *Die Schutzbefohlenen*, Appendix 2: „Da zittert was, das Boot, [...] es zittert vor Angst, nein, es schaukelt, weil diese Leute nicht ruhig sitzen können; kein Mann hält die Segel, Segel hat es keine, die wären aber praktisch, es hat noch Luft, das Boot, es wird sie brauchen, da ist noch Luft drinnen, aber nicht mehr lang.“

95 Ebd., Appendix 2.

96 Siméon: *Radeaux*, S. 77 (séquence 2).

Menschen die Opfer einer reichen, egoistischen Oberschicht,⁹⁷ und als solche erscheinen sie auch in Jelineks Text.⁹⁸

Siméon greift mehrfach auf den Mythos zurück, um seiner Geschichte das Motiv des Sehens bzw. Weg-Sehens einzuschreiben. Auf Géricaults Bild ist ein Schwarzer zu sehen, der auf dem Floß steht und mit einer roten Fahne winkt; Youssef, der später selbst auf solch ein Floß steigen wird, fragt nach der Bedeutung dieser Szene und erfährt Folgendes:

Un bateau appelé Argus. L'homme noir est sur un radeau perdu en mer depuis treize jours. Il a vu la voile de l'Argus, alors il appelle. Il appelle. [...] Mais l'Argus ne voit pas. L'Argus n'entend pas. Il passe. Et disparaît.⁹⁹

Das andere mythische Ungeheuer, auf das Siméon anspielt, ist die Medusa, deren Schlangenhaupt die Menschen, die sie ansehen, zu Stein erstarren lässt, die sich aber nach ihrem Tod in das geflügelte Pferd Pegasus verwandelt, das zum Symbol der Dichtung geworden ist.¹⁰⁰ Als Géricault die Hintergründe der Tragödie der *Medusa* im Mittelmeer erforscht, erstarrt er angesichts der menschlichen Abgründe, in die er blicken muss. Die anderen, die damit nichts zu tun haben wollen, sehen die Medusa nicht. Géricault aber reagiert auf das, was er mit Entsetzen sieht, indem er ein Gemälde daraus schafft, um das, was die anderen ausblenden, sichtbar werden zu lassen.¹⁰¹ Auf die Frage Almas, die um den guten Ruf ihres Geliebten fürchtet, – „Pourquoi peindre l'agonie de ces malheureux ? De ces

97 Ebd., S. 76 (séquence 2).

98 Jelinek: *Die Schutzbefohlenen*, Appendix 2: „weil es ein Schlauchboot ist, das aus Luft besteht, mit einer dünnen Schicht, der sogenannten Oberschicht, damit die Luft nicht entweicht, damit sie nicht rauskann, bitte, Sie können raus, wer hindert Sie? Was danach passiert, beweist Sinn für feine Unterschiede, die einen können schwimmen, die andern nicht.“

99 Siméon: *Radeaux*, S. 71-74 (séquence 1). Cf. Ovid: *Metamorphosen*, S. 58 (1. Buch, v. 625-629): „Centum luminibus cinctum caput Argus habebat: / inde suis vicibus capiebam bina quietem, / cetera servabant atque in statione manebant. / constiterat quocumque modo, spectabat ad Io : / ante oculos Io, quamvis adversus, habebat.“

100 Ebd., S. 258-260 (4. Buch, v. 772-803).

101 Siméon: *Radeaux*, S. 85 (séquence 3): „Que voyez-vous que moi je ne vois pas ? [...] Je la sens. Sur ce blanc. Théodore. Elle est là. La Méduse. Mais vous seul la voyez. Qui durcit votre cœur. Qui pétrifie vos sens.“

anonymes ? Ils sont morts.“¹⁰² – gibt Siméons Stück die gleiche Antwort wie Jelineks *Schutzbefohlene*, Mouawads *Littoral* oder Pys *Enfants de Saturne*.

102 Siméon: *Radeaux*, S. 79 (séquence 2).

Primärliteratur

- Aischylos: *Agamemnon*, in: *Tragödien und Fragmente – Griechisch und Deutsch*, hrsg. und übers. v. Oskar Werner, München: Heimeran 1959, S. 6–109
- *Die Schutzfliehenden*, hrsg. und übers. v. Oskar Werner, München: Heimeran 1959, S. 487–557
 - *Sieben gegen Theben*, in: *Tragödien und Fragmente – Griechisch und Deutsch*, hrsg. und übers. v. Oskar Werner, München: Heimeran 1959, S. 337–403
- Apollodor: *Die griechische Sagenwelt – Apollodors mythologische Bibliothek*, übers. v. Christian Gottlob Moser und Dorothea Vollbach, Leipzig: Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung 1988
- Apollonios von Rhodos: *Das Argonautenepos – Erstes und zweites Buch*, hrsg. und übers. v. Reinhold Glei und Stephanie Natzel-Glei, Darmstadt: Wiss. Buchges. 1996
- *Das Argonautenepos – Drittes und viertes Buch*, hrsg. und übers. v. Reinhold Glei und Stephanie Natzel-Glei, Darmstadt: Wiss. Buchges. 1996
- Aristoteles: *Poetik – Griechisch und Deutsch*, hrsg. und übers. v. Manfred Fuhrmann, Stuttgart: Reclam 2005
- Bernanos, Georges: *Dialogues des Carmélites*, in: Ders.: *Œuvres romanesques – Dialogues des Carmélites*, préface par G. Picon, texte et variantes établis par Alber Béguin, notes par Michel Estève, Paris: Gallimard 1974, S. 1563–1719
- *Sous le soleil de Satan* [1926] – *Première édition conforme au manuscrit original, révélé par René Guise et Pierre Gille et comportant de nombreux passages retranchés des éditions*, hrsg. v. William Bush, Paris: Plon 1982
- Claudél, Paul: *L'annonce faite à Marie – Version définitive pour la scène*, Paris: Gallimard 1940
- *Le Père humilié* [1920/1948], in: Ders.: *L'Otage suivi de Le Pain dur et de Le Père humilié*, Paris: Gallimard 1979, S. 295–440
 - *Le Soulier de satin – Version intégrale* [1929/1957], Nachdruck von 1972, Paris: Gallimard 2007

- Euripides: *Die bittflehenden Mütter*, in: *Sämtliche Tragödien und Fragmente – Griechisch und deutsch*, hrsg. v. Gustav Adolf Seeck, übers. v. Ernst Buschor (Band 3), München: Heimeran 1972, S. 5–93
- *Bakchen*, übers. v. Kurt Steinmann, Frankfurt am Main und Leipzig: Insel Taschenbuch 1999
 - *Medea*, hrsg. und übers. v. John Harrison, Cambridge, New York u. a.: Cambridge University Press 2005
- Ferrari, Jérôme: *Balco Atlantico* [2008], Arles: Actes Sud 2012
- *Le Sermon sur la chute de Rome*, Arles: Actes Sud 2012
 - *Où j'ai laissé mon âme* [2010], Arles: Actes Sud 2012
- Gabily, Didier-Georges: *Chimère et autres bestioles* [1994] – *Une féerie (En postface: Harangue berceuse)*, in: Ders.: *Œuvres*, Arles: Actes Sud 2008, S. 491–546
- *Gibiers du temps* [1995], in: Ders.: *Œuvres*, Arles: Actes Sud 2008, S. 547–703
 - *TDM 3 – Théâtre du mépris 3* [1996], in: Ders.: *Œuvres*, Arles: Actes Sud 2008, S. 705–766
- Homer: *Ilias – Griechisch und Deutsch*, übers. v. Hans Rupé, München und Zürich: Artemis 1989
- *Odyssee – Griechisch und Deutsch*, übers. v. Anton Weiher, 9. Aufl., München und Zürich: Artemis 1990
- Jelinek, Elfriede: *Die Schutzbefohlenen*, Copyright Elfriede Jelinek, 2013, Aufführungsrechte: Rowohlt Theater Verlag. Der vollständige Text ist nachzulesen auf der offiziellen Homepage der Autorin: URL: <http://www.elfriedejelinek.com>
- *Bambiland – Babel, zwei Theatertexte – Mit einem Vorwort von Christoph Schlingensiefel und einem Essay von Bärbel Lücke*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2004
- Koltès, Bernard-Marie: *Combat de nègre et de chiens*, Paris: Les Editions de Minuit 1989
- Mouawad, Wajdi: *Le Soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face*, Arles und Montréal: Actes Sud und Leméac 2008
- *Le Sang des promesses – Puzzle, racines, et rhizomes*, Arles und Montréal: Actes Sud und Leméac 2009

- *Incendies – Le Sang des promesses II* [2009], mit einem Nachw. v. Charlotte Farcet, Montréal und Arles 2010
- *Littoral – Le Sang des promesses I* [1999/2009], mit einem Nachw. v. Charlotte Farcet, Arles und Montréal: Actes Sud und Leméac 2010
- *Anima*, Arles und Montréal: Actes Sud und Leméac 2012
- *Ciels – Le Sang des promesses IV* [2009], mit einem Nachw. v. Charlotte Farcet, Montréal und Arles: Actes Sud und Leméac 2012
- *Forêts – Le Sang des promesses III* [2009], mit einem Nachw. v. Charlotte Farcet, Arles und Montréal: Actes Sud und Leméac 2012
- *Les Larmes d'Édipe*, Montréal und Arles: Leméac und Arles 2016
- *Une Chienne*, Arles und Montréal: Actes Sud und Leméac 2016
- „Orpheus“: *Altgriechische Mysterien*, hrsg. und übers. v. Joseph Otto Plassmann, 2. Aufl., München: Diederichs 1992
- Ovid: *Metamorphosen – Lateinisch/Deutsch*, hrsg. und übers. v. Michael von Albrecht, Stuttgart: Reclam 2010
- Platon: *Sämtliche Werke, Bd. 2 – Lysis, Symposion, Phaidon, Kleitophon, Politeia, Phaidros*, hrsg. v. Ursula Wolf, übers. v. Friedrich Schleiermacher, 34. Aufl., Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2013
- Py, Olivier: *Celui qui vient – Dramaticule* [1995], in: Ders.: *Théâtre complet I – La Servante, histoire sans fin*, Arles: Actes Sud 2008, S. 423–436
- *La Panoplie du squelette – Grand-Guignol sapiential* [1995], in: Ders.: *Théâtre complet I – La Servante, histoire sans fin*, Arles: Actes Sud 2008, S. 311–422
- *Le jeu du veuf – Feuilles d'exil* [1995], in: Ders.: *Théâtre complet I – La Servante, histoire sans fin*, Arles: Actes Sud 2008, S. 497–584
- *Ouverture – Incitation suprême* [1995], in: Ders.: *Théâtre complet I – La Servante, histoire sans fin*, Arles: Actes Sud 2008, S. 15–73
- *Théâtre complet I – La Servante, histoire sans fin*, Arles: Actes Sud 2008

- Py, Olivier: *L'Apocalypse joyeuse* [2000], in: Ders.: *Théâtre complet II*, Arles: Actes Sud 2009, S. 197–497
- *Le Visage d'Orphée* [1997], in: Ders.: *Théâtre complet II*, Arles: Actes Sud 2009, S. 9–158
 - *L'Exaltation du labyrinthe* [2001], in: Ders.: *Théâtre complet II*, Arles: Actes Sud 2009, S. 527–619
 - *Les Enfants de Saturne* [2007], in: Ders.: *Théâtre complet III*, Arles: Actes Sud 2011, S. 541–619
 - *Les Vainqueurs* [2005], in: Ders.: *Théâtre complet III*, Arles: Actes Sud 2011, S. 171–436
- Reza, Yasmina: *Le Dieu du carnage* [2007], Paris: Albin Michel/Magnard 2011
- Sarraute, Nathalie: *Pour un oui pour un non*, Paris: Gallimard 1982–2006
- Schwartz, Violaine: *Flux migratoire*, in: *Eschyle: Les Exilées – Préface et traduction d'Irène Bonnaud, suivi de deux textes de Violaine Schwartz*, hrsg. v. Irène Bonnaud, Besançon: Les Solitaires intempestifs 2013, S. 107–109
- *Io 467*, in: *Eschyle: Les Exilées – Préface et traduction d'Irène Bonnaud, suivi de deux textes de Violaine Schwartz*, hrsg. v. Irène Bonnaud, Besançon: Les Solitaires intempestifs 2013, S. 91–105
- Siméon, Christian: *Radeaux – pièce pour cinq comédiens sur deux époques et deux continents*, in: Ders.: *Hyène suivi de Radeaux*, Paris: L'Avant-Scène Théâtre 2010, S. 59–137
- Sophokles: *Ödipos auf Kolonos*, in: *Tragödien und Fragmente – Griechisch und Deutsch*, hrsg. und übers. v. Wilhelm Willige, München: Heimeran 1966, S. 642–751
- Vergil: *Bucolica – Georgica*, hrsg. v. Remigio Sabbadini und Luigi Castiglioni, 2. Aufl. (Corpus scriptorum Latinorum Paravianum), Turin: Paravia 1970
- *Bucolica – Georgica – Aeneis*, aus dem Deutschen übers. v. Rudolf Alexander Schröder, München: Winkler 1976
 - *Aeneis – Lateinisch/Deutsch*, hrsg. und übers. v. Edith Binder und Gerhard Binder, Stuttgart: Reclam 2012

Sekundärliteratur

- Arnaud, Philippe: *Robert Bresson – Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma* [1986], Paris: Cahiers du cinéma 2003
- Artaud, Antonin: *Le théâtre et son double* [1938], in: *Œuvres*, hrsg. v. Evelyne Grossmann, Paris: Gallimard 2004, S. 502–653
- Assheuer, Thomas: „Woher kam sein tödlicher Hass?“, *Die Zeit* 26 (16. Juni 2016), 37
- Assouline, Pierre: „Entretien Mathias Enard et Kamel Daoud – réalisé par Pierre Assouline“, *Le Magazine littéraire* 564 (Feb. 2016), 30–35
- Auerbach, Erich: *Mimesis – Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* [1946], 4. Aufl., Bern und München: Francke 1967
- Autrand, Michel: *Le Soulier de satin – Etude dramaturgique*, Paris: Honoré Champion 1987
- Bachtin, Michail M.: *Literatur und Karneval – Zur Romantheorie und Lachkultur*, hrsg. und übers. v. Alexander Kaempfe, Frankfurt am Main: Fischer 1990
- Bandera, Cesareo: „Où nous entraîne l’intertextualité ?“, in: Paul Dumouchel (Hg.): *Violence et vérité autour de René Girard*, Paris: Grasset 1985, S. 468–482
- Barthes, Roland: *Mythologies* [1957], 2. Aufl., Paris: Seuil 1970
– *Die helle Kammer – Bemerkungen zur Photographie* [frz. 1980], Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985
- Bataille, Georges: *Œuvres complètes I – Premiers Ecrits, 1922-1940*, Paris: Gallimard 1970
- Baudrillard, Jean: *L’Echange symbolique et la mort*, Paris: Gallimard 1976
– *Le Pacte de lucidité ou l’intelligence du mal*, Paris: Galilée 2004
- Bauschulte, Manfred: „Das Falschgeld des Sichtbaren oder die Gnade des Augenblicks – Über Robert Bressons Film L’Argent (1983)“, in: Richard Faber und Volkhard Krech (Hg.): *Kunst und Religion im 20. Jahrhundert*, Würzburg: Königshausen und Neumann 2001, S. 79–92

- Benjamin, Walter: *Charles Baudelaire – Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus, 2 Fragm.*, hrsg. u. mit einem Nachw. vers. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1969
- Blanchot, Maurice: „Le regard d’Orphée“, in: Ders.: *L’Espace littéraire*, 3. Aufl., Paris: Gallimard 1955, S. 179–184
- Bloching, Karl Heinz: *Die Autoren des literarischen ‚renouveau catholique‘ Frankreichs – Biographisch-bibliographische Skizzen*, Bonn: Verlag des Borromäusvereins 1966
- Blumenberg, Hans: „Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos“, in: Manfred Fuhrmann (Hg.): *Terror und Spiel – Probleme der Mythenrezeption*, München: Fink 1990, S. 11–66
– *Arbeit am Mythos* [1979], Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996
- Bonnaud, Irène: „Préface“, in: *Eschyle: Les Exilées – Préface et traduction d’Irène Bonnaud, suivi de deux textes de Violaine Schwartz*, hrsg. v. Irène Bonnaud, Besançon: Les Solitaires intempestifs 2013, S. 7–18
- Bradby, David und Annabel Poincheval: „Olivier Py: An Interview“, *TheatreForum* 27 (2005), 41–48
- Brandstetter, Gabriele: „IV. Körperlichkeit im 20. Jahrhundert: Einführung“, in: Erika Fischer-Lichte (Hg.): *Theatralität und die Krisen der Repräsentation*, Stuttgart und Weimar: Metzler 2001, S. 441–446
- Bureau, René: „Un mythe gabonais“, in: Paul Dumouchel (Hg.): *Violence et vérité autour de René Girard*, Paris: Grasset 1985, S. 19–34
- Burkert, Walter: *Homo necans – Interpretationen altgriechischer Opferriten und Mythen*, Berlin: De Gruyter 1972
– *Wilder Ursprung – Opferritual und Mythos bei den Griechen*, Berlin: Wagenbach 1990
- Canetti, Elias: *Masse und Macht*, Hamburg: Claassen 1960
- Cassirer, Ernst: „Der Mythos des Staates [1946]“, in: Wilfried Barner, Anke Detken und Jörg Weschke (Hg.): *Texte zur modernen Mythentheorie*, Stuttgart: Reclam 2003, S. 39–55
– *Versuch über den Menschen – Einführung in eine Philosophie der Kultur* [engl. 1944], 2., verb. Aufl., Hamburg: Meiner 2007

- Claudél, Paul und Jacques Rivière: *Ich will die Antwort – Der Briefwechsel des Dichters Paul Claudél mit einem jungen Intellektuellen*, übers. v. Hannah Szasz, Würzburg: Arena 1966
- Deleuze, Gilles und Félix Guattari: *Rhizom* [frz. 1976], übers. v. D. Berger u. a., Berlin: Merve 1977
- Eliade, Mircea: „Das Heilige und das Profane – Vom Wesen des Religiösen [1957]“, in: Wilfried Barner, Anke Detken und Jörg Weschke (Hg.): *Texte zur modernen Mythentheorie*, Stuttgart: Reclam 2003, S. 78–86
- Ferguson, John: „Mysterienkulte“, in: Richard Cavendish und Trevor O. Ling (Hg.): *Mythologie – Eine illustrierte Weltgeschichte des mythisch-religiösen Denkens*, Frechen: Kommet [o. J.], S. 144–155
- Fischer-Lichte, Erika: „Auf dem Weg zu einer performativen Kultur“, in: Erika Fischer-Lichte und Doris Kolesch (Hg.): *Kulturen des Performativen*, Berlin: Akademie 1998, S. 13–29
- „Einleitung“, in: dies. (Hg.): *Theatralität und die Krisen der Repräsentation*, Stuttgart und Weimar: Metzler 2001, S. 1–19
- Fischer-Lichte, Erika und Jens Roselt: „Attraktion des Augenblicks – Aufführung, Performance, performativ und Performativität als theaterwissenschaftliche Begriffe“, in: *Theorien des Performativen*, Berlin: Akademie 2001, S. 237–252
- Freud, Sigmund: *Totem und Tabu – Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker* [1913], Fischer 1961
- Friedlein, Roger, Gerhard Poppenberg und Annett Volmer: „Einführung“, in: *Arkadien in den romanischen Literaturen – Zu Ehren von Sebastian Neumeister zum 70. Geburtstag*, Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2008, S. 9–15
- Friedrich, Jan: „Zivilisationstraum Menschenopfer“, in: Tobias Grave u. a. (Hg.): *Opfer – Kritische Theorie und Psychoanalytische Praxis*, Gießen: Psychosozial 2017
- Garber, Klaus: *Arkadien – Ein Wunschbild der europäischen Literatur*, München und Paderborn: Fink 2009
- Gödde, Susanne: „Kassandra“, in: Hans Dieter Betz u. a. (Hg.): *Religion in Geschichte und Gegenwart – Handwörterbuch für Theologie*

- und Religionswissenschaft*, 4., völlig neu bearb. Aufl. (Bd. 4, I-K), Tübingen: Mohr Siebeck 2001, Sp. 838 f.
- Gödde, Susanne: „Poetisches Recht – Asyl und Ehe in den *Hiketiden* des Aischylos (Stellungnahme zum Beitrag von M. Dreher)“, in: Martin Dreher (Hg.): *Das antike Asyl – Kultische Grundlagen, rechtliche Ausgestaltung und politische Funktion*, Köln u.a.: Böhlau 2003, S. 85–106
- Gier, Albert: *Das Libretto – Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1998
- Girard, René: *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris: Grasset 1961
- *Le Bouc émissaire*, Paris: Grasset 1982
 - *La Route antique des hommes pervers*, Paris: Grasset 1985
 - *La violence et le sacré* [1972], Paris: Fayard 2010
 - *Achever Clausewitz – Entretiens avec Benoît Chantre* [2007], Éd. rev. et augm. d'un index et d'une postface, Paris: Flammarion 2011
 - *Des choses cachées depuis la fondation du monde – Recherches avec Jean-Michel Oughourlian et Guy Lefort* [1978], Paris: Grasset et Fasquelle 2012
- Girshausen, Theo: *Ursprungszeiten des Theaters – Das Theater der Antike*, Berlin: Vorwerk 8 1999
- Godin, Diane: „La guerre et nous – Tragédies récentes“, *Jeu – Revue de théâtre* 94 (2000), 92–99
- Graf, Fritz: „Nachwort“, in: „Orpheus“: *Altgriechische Mysterien*, hrsg. u. übers. v. J. O. Plassmann, 2. Aufl., München: Diederichs 1992, S. 161–175
- *Griechische Mythologie – Eine Einführung*, Düsseldorf und Zürich: Artemis und Winkler 1999
- Grimm, Jürgen (Hg.): *Französische Literaturgeschichte*, 5., überarb. u. akt. Aufl., Stuttgart und Weimar: Metzler 2006
- Houriez, Jacques: *La Bible et le sacré dans Le Soulier de satin de Paul Claudel*, Paris: Lettres Modernes 1987
- Žižek, Slavoj: *Gewalt – Sechs abseitige Reflexionen*, Hamburg: LAIKA 2011

- Jacob, Véronique: „Olivier Py, Stanislas Nordey, Laurent Pelly: ils ont la trentaine et de l'avenir“, *L'Express* 2401 (1997), S. 76 f.
- Jolles, André: *Einfache Formen – Legende / Sage / Mythe / Rätsel / Spruch / Kasus / Memorabile / Märchen / Witz* [1930], 2. Aufl., Tübingen: Niemeyer 1958
- Jones, Anwen: „La Féminité salvatrice‘ – Paul Claudel and Olivier Py at the 2004 Edinburgh International Festival“, *French Cultural Studies* 16 (2005), 321–335
- Jung, C. G. und Karl Kerényi: *Einführung in das Wesen der Mythologie – Das göttliche Kind – Das göttliche Mädchen*, Zürich: Rhein 1951
- Karl-Georg Faber, Karl-Heinz Ilting und Christian Meier: „Stichwort „Macht/Gewalt““, in: Werner Conze Otto Brunner und Reinhart Koselleck (Hg.): *Geschichtliche Grundbegriffe – Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Bd. 3 (H-Me), Stuttgart: Klett-Cotta 1982, S. 817–935
- Kearney, Richard: „Terrorisme et Sacrifice – Le Cas de l'Irlande du Nord“, *Esprit* 4 (Apr. 1979), 29–44
- Kerényi, Karl: *Pythagoras und Orpheus – Präludien zu einer zukünftigen Geschichte der Orphik und des Pythagoreismus*, 3., erw. Ausg., Zürich: Rhein 1950
- „Was ist Mythologie?“, in: ders. (Hg.): *Die Eröffnung des Zugangs zum Mythos – Ein Lesebuch* [1967], 5. Aufl., Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1996, S. 212–233
- Kläui, Andreas: „Liebender ohne Maß“, *DK – Die Zeitschrift der Kultur* 766 (2006)
- König, Ekkehard: „*Performativ und Performanz – Zu neueren Entwicklungen in der Sprechakttheorie*“, in: Erika Fischer-Lichte und Doris Kolesch (Hg.): *Kulturen des Performativen*, Berlin: Akademie 1998, S. 59–70
- Kushner, Eva: *Le mythe d'Orphée dans la littérature française contemporaine*, Paris: Nizet 1961
- Kytzler, Bernhard: „Nachwort“, in: Vergil: *Bucolica – Georgica – Aeneis*, hrsg. u. übers. v. Rudolf Alexander Schröder, München: Winkler 1976, S. 485–510

- Lantz, Pierre: „Monnaie archaïque, monnaie moderne“, in: Paul Dumouchel (Hg.): *Violence et vérité autour de René Girard*, Paris: Grasset 1985, S. 159–181
- Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main: Verl. der Autoren 1999
- Lévi-Strauss, Claude: *La pensée sauvage*, Paris: Plon 1962
- „Die Struktur der Mythen [1955]“, in: Wilfried Barner, Anke Detgen und Jörg Weschke (Hg.): *Texte zur modernen Mythentheorie*, Stuttgart: Reclam 2003, S. 59–74
- Maisak, Petra: *Genese und Typologie einer idyllischen Wunschwelt*, Frankfurt am Main: Lang 1981
- Makhlouf, Georgia: „La généalogie de la violence selon Wajdi Mouawad“, *L'Orient Littéraire* 75 (2012)
- Matzat, Wolfgang: *Dramenstruktur und Zuschauerrolle – Theater in der französischen Klassik*, München: Fink 1982
- „Subjektivität im spanischen Schäferroman“, in: *Arkadien in den romanischen Literaturen – Zu Ehren von Sebastian Neumeister zum 70. Geburtstag*, Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2008, S. 21–39
- Mellinghoff-Bourgerie, Viviane: „A propos de l'*Orphée* de Cocteau et de l'*Eurydice* d'Anouilh – Les fluctuations d'un mythogème“, *Revue de Littérature Comparée* 49 (1973), 438–469
- Münkler, Herfried: *Die neuen Kriege*, 6. Aufl., Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch 2015
- *Kriegssplitter – Die Evolution der Gewalt im 20. und 21. Jahrhundert*, Berlin: Rowohlt 2015
- Neumann, Veit: *Die Theologie des Renouveau catholique – Glaubensreflexion französischer Schriftsteller in der Moderne am Beispiel von Georges Bernanos und François Mauriac*, Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang
- Nieuwjaer, Raphaël und Jean-Marie Samocki: „Un écran devant les yeux“, *Le Magazine littéraire* 565 (März 2016), 95–97
- Orsini, Christine: „Introduction à la lecture de René Girard“, in: Michel Deguy und Jean-Pierre Dupuy (Hg.): *René Girard et le problème du mal*, Paris: Grasset 1982, S. 11–59

- Otto, Rudolf: *Das Heilige – Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen* [1917], München: Beck 2014
- Peters, Karin: *Der gespenstische Souverän – Opfer und Autorschaft im 20. Jahrhundert*, München: Wilhelm Fink Verlag 2013
- Rössner, Michael: *Auf der Suche nach dem verlorenen Paradies – zum mythischen Bewußtsein in der Literatur des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main: Athenäum 1988
- Schlesier, Renate: „Stichwort „pharmakos““, in: Hans-Dieter Betz u.a. (Hg.): *Religion in Geschichte und Gegenwart – Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft* (Bd. 6), Tübingen: Mohr Siebeck 2003, S. 1264–1266
- Scubla, Lucien: „Théorie du sacrifice et théorie du désir chez René Girard“, in: Paul Dumouchel (Hg.): *Violence et vérité autour de René Girard*, Paris: Grasset 1985, S. 359–374
- Seeck, Gustav Adolf: *Die griechische Tragödie*, Stuttgart: Reclam 2014
- Snell, Bruno: *Die Entdeckung des Geistes – Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen*, 5., durchges. Aufl., Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1980
- Stierle, Karlheinz: „Mythos als *bricolage* und zwei Endstufen des Prometheus-Mythos“, in: Manfred Fuhrmann (Hg.): *Terror und Spiel – Probleme der Mythenrezeption*, 2. Nachdr. der 1. Aufl., München: Fink 1990, S. 455–472
- Teuber, Bernhard: „Nachahmung des Bösen bei Baudelaire“, in: Andreas Kablitz und Gerhard Neumann (Hg.): *Mimesis und Simulation*, Freiburg im Breisgau: Rombach 1998, S. 603–630
- „Der un/darstellbare Kindermord – Tragische Transgression und Ethnographie der Tragödie am Beispiel der Medea“, in: Gerhard Neumann und Rainer Warning (Hg.): *Transgressionen – Literatur als Ethnographie*, Freiburg im Breisgau: Rombach 2003, S. 243–255
- „Sichtbare Wundmale und unsichtbare Durchbohrung – Die leibhaftige Nachfolge Christi als Paradigma anhermeneutischen Schreibens“, in: Bettine Menke und Barbara Vinken (Hg.):

- Stigmata – Praktiken der Körperinschrift*, München: Fink 2004, S. 155–179
- Teuber, Bernhard: „Santo y bandolero‘ – Sakralität und Profanität in den Räuberstücken des Siglo de Oro am Beispiel von Calderóns *Devoción de la cruz*“, in: Wolfram Nitsch und Bernhard Teuber (Hg.): *Zwischen dem Heiligen und dem Profanen – Religion, Mythologie, Weltlichkeit in der spanischen Literatur und Kultur der frühen Neuzeit*, München: Fink 2008, S. 387–411
- „Ursprung und Gewalt bei Rousseau“, in: Simon Bunke, Katerina Mihaylova und Antonio Roselli (Hg.): *Rousseaus Welten*, Würzburg: Königshausen und Neumann 2014, S. 231–263
- Türcke, Christoph: *Philosophie des Traums*, München: Beck 2008
- Tripp, Edward: *Reclams Lexikon der antiken Mythologie* [engl. 1970], 8., bibl. aktual. Aufl., Stuttgart: Reclam 2012
- Venzke, Helmut: *Die orphischen Argonautika in ihrem Verhältnis zu Apollonios Rhodos*, Berlin: Junker und Dünnhaupt 1941
- Wiechens, Peter: *Bataille zur Einführung*, Hamburg: Junius 1995
- Wulf, Christoph: „Mimesis in Gesten und Ritualen“, in: Erika Fischer-Lichte und Doris Kolesch (Hg.): *Kulturen des Performativen*, Berlin: Akademie 1998, S. 241–263
- Wulf, Christoph und Jörg Zirfas: „Die performative Bildung von Gemeinschaften – Zur Hervorbringung des Sozialen in Ritualen und Ritualisierungen“, in: Erika Fischer-Lichte und Christoph Wulf (Hg.): *Theorien des Performativen*, Berlin: Akademie 2001, S. 93–116

Internetquellen

- „Aurès“, wikipedia.fr, URL: https://fr.wikipedia.org/wiki/Aur%C3%A8s#La_guerre_d.27Alg.C3.A9rie (Abruf 26. 02. 2017)
- Baudrillard, Jean: „L'esprit du terrorisme“, Leitartikel der frz. Tageszeitung *Le Monde* vom 02.11.2001, URL: http://www.lemonde.fr/disparitions/article/2007/03/06/l-esprit-du-terrorisme-par-jean-baudrillard_879920_3382.html (Abruf 27. 02. 2017)
- „Didier-Georges Gabily“, La Chartreuse, Centre national des écritures du spectacle, 58 Rue de la République, 30400 Villeneuve-lès-Avignon, URL: <http://repertoire.chartreuse.org/auteur549.html> (Abruf 26. 02. 2017)
- „Didier-Georges Gabily – France, 1955-1996“, theatre-contemporain.net, CRIS (Centre de ressources internationales de la scène), 1, rue Gay Lussac, 25000 Besançon, URL: <http://www.theatre-contemporain.net/biographies/Didier-Georges-Gabily/presentation> (Abruf 26. 02. 2017)
- „Didier-Georges Gabily: auteur / metteur en scène (1955-1996)“, La Colline, théâtre national, Paris, URL: <http://www.colline.fr/fr/auteur/didier-georges-gabily> (Abruf 08. 03. 2017)
- „*Ciels*, dossier pédagogique“ – zur Aufführung von *Ciels* im Nov. 2009 am Théâtre des Célestins/ENSATT, Online-Archiv des Théâtre des Célestins, Lyon, URL: http://www.memoire.celestins-lyon.org/var/ezwebin_site/storage/original/application/d0aacc3b601f5daec932c85e4d933313.pdf (Abruf 26. 02. 2017)
- „*Le Soulier de satin*, dossier de presse“, Online-Archiv des Théâtre de l'Odéon, Paris, URL: <http://www.theatre-odeon.eu/fr/2008-2009/spectacles/le-soulier-de-satin> (Abruf 17. 01. 2017)
- „*Le Soulier de satin*, dossier numéro 6 (7 au 29 mars 2009)“, Online-Archiv des Théâtre de l'Odéon, Paris, URL: http://www.theatre-odeon.eu/sites/default/files/da_import/file_389_dp_SDS.pdf (Abruf 10. 11. 2016)
- „*Le Soulier de satin*, dossier pédagogique“, Online-Archiv des Théâtre de l'Odéon, Paris, URL: <http://www.theatre-odeon.eu/fr/2008-2009/spectacles/le-soulier-de-satin> (Abruf 17. 01. 2017)

- „Entretien avec Wajdi Mouawad sur *Le Sang des promesses*, propos recueillis par Jean-François Perrier pour le Festival d'Avignon 2009“, theatre-contemporain.net, CRIS (Centre de ressources internationales de la scène), 1, rue Gay Lussac, 25000 Besançon, URL: <http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Littoral-Incendies-Forets/ensavoirplus> (Abruf 26. 02. 2017)
- „Gabily, Didier-Georges (1955-1996)“, Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC), Prüfziffer: 351 463 559 000 44, Abbaye d'Ardenne, 14280 Saint-Germain la Blanche-Herbe, URL: <http://www.imec-archives.com/fonds/gabily-didier-georges> (Abruf 26. 02. 2017)
- „Guillaume de Machaut“, wikipedia.fr, URL: https://fr.wikipedia.org/wiki/Guillaume_de_Machaut (Abruf 26. 02. 2017)
- „Jean-Luc Godard: Le Mépris (1963)“, URL: <https://www.cineclubdecaen.com/realisat/godard/mepris.htm> (Abruf 09. 03. 2017)
- Laages, Michael: „*Die Schutzbefohlenen* nach Jelinek – Scharfe Kritik an Einwanderungspolitik“, Deutschlandradio Kultur (20.10.2015), URL: http://www.deutschlandradiokultur.de/die-schutzbefohlenen-nach-jelinek-scharfe-kritik-an.1013.de.html?dram:article_id=334577 (Abruf 12. 03. 2017)
- Lage, Christophe Raynaud de: „Les Directeurs – Olivier Py“, Festival d'Avignon, Cloître Saint-Louis, 20 rue du Portail Boquier, 84000 Avignon, URL: <http://www.festival-avignon.com/fr/histoire/olivier-py> (Abruf 02. 03. 2017)
- „Le Soulier de satin“, Société Paul Claudel, président et directeur de la publication: Hubert Martin, chez René Sainte-Marie Perrin, 4 rue Troyon, 75017 Paris, URL: <http://www.paul-claudel.net/oeuvre/soulier> (Abruf 17. 01. 2017)
- „Olivier Py: Portrait – 1998/2007, NEUF SAISONS DE THÉÂTRE, direction: Olivier PY“, Centre dramatique national Orléans / Loiret / Centre, URL: <http://www.cdn-orleans.com/2009-2010/index.php/fr/archives/direction-olivier-py> (Abruf 02. 03. 2017)
- „Olivier Py quittera l'Odéon pour prendre la tête du Festival d'Avignon“, lemonde.fr (14.04.2011), URL: <http://www.lemonde.fr/>

- culture/article/2011/04/14/odeon-miterrand-evoque-une-absence-de-vision-commune-avec-olivier-py_1507276_3246.html (Abruf 02. 03. 2017)
- „Orphiker“, wikipedia.de, URL: <http://de.wikipedia.org/wiki/Orphiker> (Abruf 26. 02. 2017)
- „Pharmakos – Greek religion“, Encyclopædia Britannica, Inc., URL: <http://www.britannica.com/topic/pharmakos> (Abruf 26. 02. 2017)
- Solym, Clément: „Odéon : Luc Bondy remplacera Olivier Py (Miterrand)“, actualitte.com (10.04.2011), directeur: Nicolas Gary, siège social au 12, rue Morand, 75011 Paris, URL: <https://www.actualitte.com/article/culture-arts-lettres/odeon-luc-bondy-remplacera-olivier-py-miterrand/24897> (Abruf 02. 03. 2017)
- „Theater: Jelinek zerlegt den Orpheus-Mythos“, ZEIT ONLINE (28.11.2014), URL: <http://www.zeit.de/news/2014-11/28/theater-jelinek-zerlegt-den-orpheus-mythos-28133006> (Abruf 11. 03. 2017)
- „Tuerie de l'École polytechnique de Montréal“, wikipedia.fr, URL: https://fr.wikipedia.org/wiki/Tuerie_de_1%27%C3%89cole_polytechnique_de_Montr%C3%A9al (Abruf 12. 01. 2018)
- „Wajdi Mouawad – Biographie“, offizielle Homepage des Autors (2009/2018), URL: <http://www.wajdimouawad.fr/wajdi-mouawad/biographie> (Abruf 12. 01. 2018)

Filmquellen

- Bresson, Robert: *L'Argent – Money*, CH/F 1983, VHS PAL, Französisch mit englischen Untertiteln, FOX Video
- Villeneuve, Denis: *DIE FRAU DIE SINGT – Incendies, nach dem Bühnenstück von Wajdi Mouawad*, CAN 2010, DVD, Französisch und Deutsch, Arsenal Filmverleih GmbH 2012

Abbildungsverzeichnis

2.1	Trianguläres Begehren nach René Girard	88
2.2	Kreislauf der Gewalt nach René Girard	106
3.1	Mythische Genealogien in <i>Le soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face</i>	162
3.2	Mimetische Dreiecksstrukturen in <i>Le soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face</i>	166
3.3	Genealogie der Familie Keller in <i>Forêts</i>	199
3.4	Mimetische Dreiecksstrukturen in <i>Forêts</i>	205
3.5	Tintoretto: <i>Verkündigung</i> (1583-87), San Rocco, Venedig	254
3.6	Klimax der Gewalt in <i>Ciels</i> – Dramenstruktur der Tetralogie.....	270
4.1	Mimetische Dreiecksstrukturen (1) in <i>L'Apocalypse joyeuse</i>	348
4.2	Mimetische Dreiecksstrukturen (2) in <i>L'Apocalypse joyeuse</i>	351
4.3	Vater-Sohn-Konflikt (1) in <i>Les Enfants de Saturne</i>	366
4.4	Vater-Sohn-Konflikt (2) in <i>Les Enfants de Saturne</i>	372
4.5	Mimetische Dreiecksstrukturen in <i>L'Exaltation du labyrinthe</i>	384
4.6	Wechsel der Gesellschaftsmodelle in <i>Les Vainqueurs</i>	426
4.7	Dynamisierter Zyklus der Gewalt in <i>Les Vainqueurs</i>	437
4.8	Aufbau und Zerfall des Sardinienstaates in <i>Les Vainqueurs</i>	456

In den Theaterstücken Wajdi Mouawads (*1968) und Olivier Pys (*1965) zeigt sich die Persistenz des französischsprachigen Mythentheaters, das unsere Gesellschaft in einer Krise verortet, die sich immer wieder in Gewaltausbrüchen manifestiert.

Die Engführung der Theorien Hans Blumenbergs, der den Mythos als narrative Antwort auf einen leidvoll erfahrenen „Absolutismus der Wirklichkeit“ versteht, und René Girards, der die gesellschaftliche Dynamik in mimetischer Rivalität begründet sieht, gewinnt den Theaterstücken eine von der Forschung noch nicht berücksichtigte Lesart ab. Denn auch dem Gegenwartstheater, gern unter den Aspekten des „Performativen“ und „Postdramatischen“ diskutiert, eignet eine zusätzliche Dimension, die in den Raum kultureller Erinnerung zurückreicht. So lässt sich auf der Ebene der *représentation* der Ursprung der Gewalt im mimetischen Begehren aufdecken, während sich auf der Ebene des *représenté* ein (meta)theatrales Spiel entfaltet, das bedrohliche Nachahmung in schöpferische, symbolkonstituierende Mimesis verwandelt.

Eine so verstandene Arbeit des Mythos kann der „Hyperrealität“ (Jean Baudrillard) einer übersättigten Konsumwelt, die Simulakren an die Stelle des symbolischen Tauschs setzt und terroristischer Gewalt einen wirkungsvollen Resonanzboden bietet, entgegenwirken.

36,50 €
ISBN 978-3-95925-081-8

