



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Die Bedeutung von Verlust im Werk von Roland
Schimmelpfennig“

Verfasserin

Sophia Aichinger

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaften

Betreuerin:

ao. Univ.-Prof. Dr. Brigitte Marschall

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	3
2. Stellung von Schimmelpfennig in der gegenwärtigen Dramatik.....	5
3. Verlust in Schimmelpfennigs Stücken.....	6
3.1. Methode der Analyse.....	6
3.2. Raumverluste.....	7
3.2.1. Orte des vorübergehenden Aufenthalts.....	7
3.2.2. Phantasieräume.....	14
3.2.3. Verlust von Gegenständen.....	17
3.2.3.1. Schlüssel.....	17
3.2.3.2. Glas.....	19
3.2.3.3. Bäume.....	20
3.2.3.4. Boot.....	22
3.2.3.5. Wasser.....	23
3.2.3.6. Bedeutung der Gegenstände.....	25
3.2.3.7. Konsumgüter.....	26
3.2.4. Verlust von Körperräumen.....	28
3.2.4.1. Verlust von Körperteilen.....	28
3.2.4.2. Verkleiden.....	28
3.2.4.3. Verformung zu einem virtuellen Körper.....	29
3.2.4.4. Körperliche Konservierung.....	30
3.3. Zeitverluste.....	32
3.3.1. Verlust von Gegenwart.....	32
3.3.1.1. „Die ewige Maria“.....	32
3.3.1.2. „Hier und Jetzt“.....	34
3.3.2. Verlust von Zukunft.....	35
3.3.2.1. „Die Frau von früher“.....	35
3.3.2.2. „Peggy Pickit sieht das Gesicht Gottes“.....	38
3.3.3. Verlust von Vergangenheit.....	41
3.3.3.1. „Vor langer Zeit im Mai“.....	41
3.3.3.2. „Idomeneus“.....	42
4. „Der goldenen Drache“.....	46
4.1. Methode der Analyse.....	46
4.2. Verlust im „goldenen Drachen“.....	48

4.2.1. Raumverluste.....	49
4.2.1.1. Räume des vorübergehenden Aufenthalts.....	49
4.2.1.2. Verlust von Körperräumen.....	52
4.2.1.2.1. Die Grille und die Ameise.....	52
4.2.1.2.2. Zahnverlust.....	55
4.2.1.2.3. Identitätsverlust.....	57
4.2.1.2.3.1. Nationalitätsverlust.....	57
4.2.1.2.3.2. Typisierung der Darsteller.....	61
4.2.2. Zeitverluste.....	69
4.3. Rezeption des „goldenen Drachens“.....	78
5. Resümee.....	80
6. Abstract.....	82
7. Bibliographie.....	83
8. Anhang.....	88

1. Einleitung

Der „Shooting Star“¹ Roland Schimmelpfennig hat bereits zahlreiche Preise gewonnen, seine Stücke werden in über 40 Ländern aufgeführt und er ist „einer der meistgespielten deutschsprachigen Dramatiker der Gegenwart“² (genauer siehe Kapitel 2.). Schimmelpfennigs Stücke unterscheiden sich nicht nur inhaltlich, sondern sind auch formal vollkommen anders. Während *Vor langer Zeit im Mai* sich vorwiegend über szenische Bilder erzählt, besteht *Die arabische Nacht* aus fünf Erzählmonologen. In *Idomeneus*, wiederum, wechseln sich zehn bis vierzehn Männer und Frauen dabei ab die gleiche Geschichte in unterschiedlichen Varianten zu erzählen. Im Unterschied dazu werden bei der *Frau von früher* die gleichen Szenen durch Vor- und Rückblenden wiederholt dargestellt um die unterschiedlichen Perspektiven der Figuren zu zeigen. So kommt es zum Beispiel auch dazu, dass die *Trilogie der Tiere* mit *Besuch bei dem Vater*, einem Gesellschaftsdrama das an Tschechows Dramen erinnert, beginnt und dem „dramatischen Gedicht“ *Ende und Anfang* endet. Gerade das Rätselhafte und Verwirrende in Schimmelpfennigs Theaterstücken reizten meine Lust tiefer in das Werk des Romantikers der Gegenwartsautoren³ einzudringen. Ich wollte einen Interpretationsansatz für seine stilistisch unkonventionellen Theaterstücke finden.

Angesichts der selbstironischen Äußerung des Dramatikers Chris aus dem *Reich der Tiere*, habe ich auch begonnen mir die Frage zu stellen, ob Schimmelpfennigs Ruhm vielleicht überbewertet ist:

„Ja, wahrscheinlich hat [mein Stück] wirklich niemand verstanden, und alle haben geglaubt, sie müssten es aber verstehen, und um nicht zuzugeben, dass sie es nicht verstanden haben, haben sie mir den Preis gegeben.“⁴

Schätzen wir Schimmelpfennig nur, weil wir ihn nicht verstehen? Meine anfängliche Verlorenheit, hat sich jedoch bald in Wohlgefallen aufgelöst. Durch Schimmelpfennigs Dschungel von stilistisch unterschiedlichen Theaterstücken zieht sich das Thema des Verlusts wie ein roter Faden. Schimmelpfennigs Stücke sind

¹ Petsch, Barbara. „Das Ende der alten Komödie: Roland Schimmelpfennigs *Die Frau von früher*, Uraufführung im Akademietheater: interessantes Stück, zu künstlich inszeniert.“ *Die Presse* (14.9.2004), S. 31.

² Zobl, Susanne. „Auf der Suche nach dem Ich: *Alice im Wunderland*. Roland Schimmelpfennig bearbeitet für die Linzer Kammerspiele Lewis Carrolls Märchen neu.“ *Bühne* (10/03), S. 68.

³ Thomsen, Henrike. „Das romantische Kaninchen. Was den Dramatiker mit dem Mythos und mit Botho Strauß verbindet.“ Koberg, Roland (Hg.), Stegemann, Bernd (Hg.) und Henrike Thomsen (Hg.). *Autoren am Deutschen Theater*. Berlin: Henschel Verlag: 2006. S. 34.

⁴ Schimmelpfennig, Roland. „Das Reich der Tiere.“ Carstensen, Uwe B. (Hg.) und Stefanie von Lieven (Hg.). *Trilogie der Tiere*. Frankfurt am Main: Fischer, 2007. S. 138.

nicht nur inhaltlich, sondern auch formal von Verlusten auf allen Ebenen durchzogen. Figuren verlieren Gegenstände, ihren Namen und Verstand. Der Text verliert den Dialog und seine Rationalität.

Im Gegensatz zu vielen Figuren, die ihren Schlüssel verloren haben oder dessen Bedeutung sie nicht mehr eruieren können, habe ich durch eine Analyse des wiederkehrenden Motivs des Verlierens einen möglichen Interpretationsansatz gefunden. Gerade die Thematik des Verlusts in Schimmelpfennigs Werk zeigt seine Brillanz und Aktualität. Der Verlust dient zur schonungslosen Aufdeckung unserer gesellschaftlichen Verhältnisse.

Im ersten Teil meiner Arbeit werde ich die unterschiedlichen Verlustformen und deren Bedeutung in Schimmelpfennigs Werk untersuchen. Anschließend werde ich im zweiten Teil meiner Diplomarbeit eine Inszenierungsanalyse des *Goldenen Drachens* geben und mich insbesondere mit dem Thema Verlust beschäftigen. Ich habe mich für die Inszenierung des am 5.9.2009 im Akademietheater uraufgeführten *Goldenen Drachen* entschieden, da Schimmelpfennig sowohl der Autor als auch der Regisseur dieser Inszenierung ist. Schimmelpfennig hat den *Goldenen Drachen* als Auftragswerk für das Burgtheater geschrieben und den Text noch während der Proben bearbeitet. Somit ist das Verhältnis zwischen Theaterstück und Aufführung besonders eng. Abgesehen von der Unmittelbarkeit jeder einzelnen Aufführung, entspricht diese Inszenierung der von Schimmelpfennig intendierten Umsetzung seines Textes.

2. Stellung von Schimmelpfennig in der gegenwärtigen Dramatik

Roland Schimmelpfennig wurde am 19. September 1967 in Göttingen geboren. Nach dem Abitur arbeitete er als Journalist in Istanbul und begann 1990 ein Regiestudium an der Otto-Falkenberg-Schule in München. Im Anschluss daran arbeitete er als Regieassistent an den Münchner Kammerspielen und wurde später Mitarbeiter der dortigen künstlerischen Leitung. Zwischen 1996 und 1999 arbeitete Schimmelpfennig als freier Autor und Übersetzer und lebte zeitweise in Amerika. In den Jahren 1999 bis 2001 war Schimmelpfennig als Dramaturg an der Berliner Schaubühne tätig und in der Spielzeit 2001/02 arbeitete er als Hausautor am Deutschen Schauspielhaus in Hamburg. Schimmelpfennig war Dozent an der Kunsthochschule Berlin-Weißensee und Gastprofessor am Deutschen Literaturinstitut in Leipzig. Des Weiteren war Schimmelpfennig als Regisseur an zahlreichen Bühnen tätig: u.a. Staatstheater Mainz, Schauspielhaus Zürich, Deutsches Theater Berlin, Burgtheater Wien (Akademietheater).

In den letzten 25 Jahren hat der als „Junggenie“⁵ gefeierte Schimmelpfennig 9 Hörspiele und über 30 Theaterstücke verfasst. Schimmelpfennigs umfassendes Werk wurde mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet: Else-Lasker-Schüler-Preis für *Fisch um Fisch* (1997), Fördergabe des Schiller-Gedächtnispreises (1998), Nestroy für *Push Up 1-3* (2002) und *Besuch bei dem Vater* (2009), „Hörspiel des Jahres 2004 (ARD)“ für *Für eine bessere Welt*, den Else-Lasker-Schüler-Dramatikerpreis (2010) und den Mühlheimer Dramatikerpreis für *Der goldene Drache* (2010). In den Jahren 2000, 2001, 2002, 2003, 2005 und 2009 wurden Schimmelpfennigs Stücke zu den Mühlheimer Theatertagen eingeladen. Schimmelpfennig ist „einer der meistgespielten deutschsprachigen Dramatiker der Gegenwart“⁶. Seine Stücke werden in über 40 Ländern aufgeführt.

⁵ Zobl, Susanne. „Der Wille zum Aufstieg: *Push Up 1-3*. Roland Schimmelpfennigs weltweit erfolgreiches Karrieredrama wird im U3-Studio des Volkstheaters gezeigt.“ *Bühne* (03/02), S. 32.

⁶ Zobl, Susanne. „Auf der Suche nach dem Ich: *Alice im Wunderland*. Roland Schimmelpfennig bearbeitet für die Linzer Kammerspiele Lewis Carrolls Märchen neu.“ *Bühne* (10/03), S. 68.

3. Verlust in Schimmelpfennigs Stücken

3.1. Methode der Analyse

Im folgenden Abschnitt der Arbeit wird das Thema des Verlusts mittels einer Dramenanalyse von einem Großteil von Schimmelpfennigs Stücken behandelt. Die Dramenanalyse basiert, mit Ausnahme von *Idomeneus*, auf der vom Fischer Verlag veröffentlichten Textfassung von Schimmelpfennigs Stücken. Da *Idomeneus* derzeit nur im Programmheft vom Bayrischen Staatsschauspiel veröffentlicht wurde, bezieht sich die Dramenanalyse von *Idomeneus* auf diese Textfassung.

Weiters wurden zahlreiche Programmhefte und unterschiedliche Veröffentlichungen über den Dramatiker Schimmelpfennig für die Dramenanalyse verwendet. Zusätzlich steht die Dramenanalyse unter dem Einfluss von unterschiedlichen Interviews, die mit Schimmelpfennig geführt wurden (siehe Bibliographie). Die zahlreichen Zeitungskritiken zu den verschiedenen Inszenierungen von Schimmelpfennigs Stücken werden im folgenden Abschnitt nur am Rande erwähnt, da die Kritiken in erster Hinsicht unter dem Einfluss der jeweiligen Inszenierung stehen und nur wenig Bedeutung für die Dramenanalyse der Verlustthematik in Schimmelpfennigs Primärtext haben.⁷

Ausgehend von Manfred Pfisters *Das Drama* wird Schimmelpfennigs Werk unter spezieller Begutachtung der Verlustthematik untersucht. Um statisch-haptische Verlustformen von dynamisch-geistigen Verlustformen zu unterscheiden, sind die analysierten Verlustformen in Raum- und Zeitverluste eingeteilt. Hierbei wurden die auffälligsten räumlichen und zeitlichen Verlustformen ausgewählt. Jeder dieser Verlustformen wurde an Hand von meist ein bis zwei Stücken, die den jeweiligen Verlust am deutlichsten zum Ausdruck bringen, untersucht.

Auf der Suche nach der Bedeutung hinter dem jeweiligen Verlust wird einerseits untersucht wie die unterschiedlichen Verlustformen im Stück zum Ausdruck kommen. Zu diesem Zweck wird analysiert wie der thematisierte Verlust im Bezug zur Präsentation der Geschichte, den Handlungen der Figuren, der Figurenkonzeption, der Figurencharakterisierung und zur sprachlichen Kommunikation steht. Andererseits beschäftigt sich die folgende Dramenanalyse damit in wie fern die Thematik des Verlusts im Bezug zur Gegenwart steht und gegenwärtige Gesellschaftsstrukturen spiegelt.

⁷ Im Zweiten Teil der Arbeit wird die Autorin genauer auf die Zeitungsartikel zum *Goldenen Drachen* eingehen (siehe 4.1.1. und 4.2.)

3.2. Raumverluste

In Schimmelpfennigs Stücken gibt es unterschiedliche Formen von räumlichem Verlust. Zum einen werden immer wieder Orte des vorübergehenden Aufenthalts zum Handlungsort. Des Weiteren irren die Figuren in unbegrenzten Räumen und phantastischen Welten umher. Auch der Verlust von Gegenständen ist eine wiederkehrende Form des Raumverlustes. Diese sichtbaren Verluste dienen zur Enthüllung der verdrängten Verluste der Figuren.

3.2.1. Orte des vorübergehenden Aufenthalts

Häufig sind Hotels, Restaurants, diverse Arbeitsstätten und Besuchsorte der Schauplatz von Schimmelpfennigs Stücken. Die Flüchtigkeit dieser Aufenthaltsorte spiegelt die innere Gespaltenheit ihrer Besucher. Schimmelpfennigs Gäste befinden sich nicht nur räumlich, sondern auch emotional in einem Zwischenraum. Die Besucher können nicht ankommen, da sie vor ihren Problemen flüchten.

Canto minor spielt in einem Museum. Der Ort des Geschehens in *Canto minor* spiegelt nicht nur die Arbeitsstätte der Hauptfiguren, Malva und Arturo, sondern auch deren Heimatverlust. Die Aufsichtspersonen Malva und Arturo haben ihr Leben zu einem Museum, einem Ort des Beobachtens, gemacht. Sie begnügen sich damit andere bei der Verwirklichung ihrer Träume zu beobachten.

Malva und Arturo haben ihre Arbeitstätte, die Villa des chilenischen Dichters Pablo Neruda, zu ihrem Lebensmittelpunkt gemacht. Jeden Morgen „wartet [Malva], daß es Zeit wird zur Arbeit zu fahren“⁸. Malva ist auf der Flucht vor ihrer Vergangenheit. „Sie ist immer auf der Flucht gewesen [...und] wechselte die Länder mit jeder neuen Enttäuschung.“⁹ Erst im Museum kann Malva zur Ruhe kommen:

„Sie weiß es zwar nicht, aber das Haus gibt ihr ein Gefühl von Heimat. Im Laufe der Zeit hat sie jeden Stuhl, jeden Ziegel, jede Galionsfigur und jedes Fenster zu einem Ersatzteil ihres auf der Flucht verloren gegangenen Körpers gemacht.“¹⁰

Letztendlich zeigt sich jedoch, dass Malvas Heimatgefühl trügerisch ist. Malva beobachtet das ehemalige Heim des verstorbenen Dichters Pablo Neruda um vor der Auseinandersetzung mit ihrem eigentlichen Problem, ihrer Einsamkeit, zu flüchten. Stellvertretend für ihr eigenes Seelenleben kümmert sie sich aufopferungsvoll um die

⁸ Del Corte, Justine und Roland Schimmelpfennig. „Canto minor.“ Carstensen, Uwe B. (Hg.) und Stefanie von Lieven (Hg.). *Theater Theater: Aktuelle Stücke 15*. Frankfurt am Main: Fischer, 2005. S. 218.

⁹ Del Corte, Justine und Roland Schimmelpfennig. „Canto minor.“ Frankfurt am Main: 2005. S. 218.

¹⁰ Del Corte, Justine und Roland Schimmelpfennig. „Canto minor.“ Frankfurt am Main: 2005. S. 218.

imaginierten Seelenwelten der Ausstellungsstücke. Statt sich auf die Suche nach einer real existierenden Heimat zu begeben, wird das zum Museum gewordene Zuhause eines Toten in der Phantasie zu ihrer Heimat. Nur im Traum kann Malva zu ihren Wünschen durchdringen: „es war kein Museum mehr, es war jetzt *mein* Haus, ich wohnte da, es gehörte mir, es war meine Heimat geworden.“¹¹

Am Ende des Traums schwimmt das Museum auf einem Tränenmeer weg. Sowie Malva ihre geträumte Heimat verliert, kann sie auch im realen Leben keinen Ausweg aus ihrer Vereinsamung finden. Malva findet, dass „Zu große Einsamkeit [...] ein Verbrechen ohne Täter“¹² ist. Folglich kann sie auch in Arturos Einladung keinen Ausweg aus ihrer Heimatlosigkeit erkennen.

Arturo lässt aus Bequemlichkeit Bruce Springsteen stellvertretend für ihn seinen Kindheitstraum einer Rockstarkarriere erleben¹³. Arturo begnügt sich mit der Illusion eines Kusses. Ein prägendes Erlebnis aus Arturos Vergangenheit ist, als er das lebensgroße Leinwandbild von Kristin Scott Thomas küsst. Auch im Umgang mit seinen Mitmenschen beschränkt sich Arturo auf eine beobachtende Rolle. „Er mochte es, Leuten zu begegnen, von denen er wusste, dass er ihnen nie wieder begegnen würde.“¹⁴ Folglich beschränkt sich Arturos Zuneigung für Malva auf eine Faszination für ihre Beine. Statt sich für Malvas Charakter zu interessieren, beobachtet er ihre Beine.

Im Verlauf des Stücks zeigt sich jedoch, dass Arturo ein Leben als Beobachter nicht erfüllt. Um aus seiner Vereinsamung auszubrechen versucht er Malvas Aufmerksamkeit auf sich zu lenken. Er provoziert Malva, versucht Gespräche mit ihr zu beginnen und möchte sie ins Restaurant einladen. Da sich Arturo aber in erster Linie mit Malvas Beinen beschäftigt, gelingt es ihm nicht auf die Frau hinter dem begehrten Körper einzugehen und sie zu überreden ihn ins Fischrestaurant zu begleiten.

Der Heimatverlust der Hauptfiguren zeigt sich auch auf formaler Ebene. An Stelle des gegenwärtigen Erlebens treten immer wieder Erinnerungsbilder aus Pablos Vergangenheit auf. Pablos Mutter meldet sich mit briefartigen Erzählungen zu Wort und Pablos eifersüchtige Geliebte Josie Bliss tritt immer wieder in Erscheinung. Diese stummen Auftritte werden im Nebentext mittels Regieanweisungen festgelegt.

¹¹ Del Corte, Justine und Roland Schimmelpfennig. „Canto minor.“ Frankfurt am Main: 2005. S. 243.

¹² Del Corte, Justine und Roland Schimmelpfennig. „Canto minor.“ Frankfurt am Main: 2005. S. 223.

¹³ Del Corte, Justine und Roland Schimmelpfennig. „Canto minor.“ Frankfurt am Main: 2005. S. 211.

¹⁴ Del Corte, Justine und Roland Schimmelpfennig. „Canto minor.“ Frankfurt am Main: 2005. S. 211.

Da ein Museum ein Ort der Beobachtung ist, wird der Dialog zur Mangelware. In Form von inneren Monologen werden die Gedanken und Wünsche der Museumsbesucher zum Ausdruck gebracht. Des Weiteren meldet sich ein allwissender Erzähler mit Prosatexten immer wieder zu Wort. Dieser Erzähler gibt Einblick in die verdrängte Vergangenheit und Wünsche der Aufsichtspersonen. Somit werden Malva und Arturo selbst zu einem Objekt der Beobachtung und Ausstellungsstück des Museums.

Im Gegensatz zu Malva und Arturo ist Peter, die Hauptfigur der *Trilogie der Tiere*, noch auf der Suche nach einem Aufenthaltsort und seiner Identität. Schimmelpfennig kommentiert Peters Identitätssuche folgendermaßen: „Er versucht etwas zu finden, was er nicht finden kann: seinen Platz.“¹⁵ Da sich Peter mit Gewalt fremde Besitztümer aneignen möchte, verliert er nicht nur immer mehr sein Bleiberecht, sondern auch den Bezug zu sich selbst. Peters objektiver Raumverlust spiegelt seinen inneren Machtverlust.

Peter erfährt am Totenbett seiner Mutter, dass sein vermeintlich toter Vater noch unter den Lebenden weilt. Auf der Suche nach sich selbst, stattet Peter seinem Vater einen Besuch ab. Bereits das Wort des Besuchs zeigt, dass Peters Aufenthalt abhängig von der Eintrittsgenehmigung seiner Gastgeber ist. Erst nach wiederholten Läuten und Klopfen öffnet ihm seine Halbschwester Isabel grußlos die Tür. Peter ist nicht nur 10 Tage zu früh gekommen, sondern er wäre auch durch ein Verandafenster eingebrochen¹⁶, wenn ihm niemand die Tür geöffnet hätte.

Sowie Peter sich nicht durch physikalische Barrieren von seiner Identitätssuche abhalten lässt, überschreitet er auch emotionale Barrieren. Die Figuren des Stücks sind so beschäftigt mit ihren Problemen, dass sie es nicht schaffen aufeinander einzugehen. Somit sind die Hausbewohner emotional voneinander getrennt, selbst wenn sie sich im gleichen Raum aufhalten. Isabel öffnet Peter zwar die Tür. Statt ihren Bruder zu begrüßen, versucht sie weiterhin das verstörende Begrüßungsbild ihres Mobiltelefons zu löschen. Peters zweite Stiefschwester, Marietta, erzählt Sonja von Peters Ankunft und merkt dabei gar nicht, dass sich Peter im selben Raum befindet. Heinrich verspielt schon beim ersten Treffen mit seinem Sohn jede Chance diesen näher kennenzulernen. Er redet auf seinen Sohn ein, bombardiert ihn mit

¹⁵ Carstensen, Uwe B. und Frederike Emmerling „Theater ist immer Eskalation.“ Carstensen, Uwe B. (Hg.) und Stefanie von Lieven (Hg.). *Trilogie der Tiere*. Frankfurt am Main: Fischer, 2007. S. 238.

¹⁶ Schimmelpfennig, Roland. „Besuch bei dem Vater.“ Carstensen, Uwe B. (Hg.) und Stefanie von Lieven (Hg.). *Trilogie der Tiere*. Frankfurt am Main: Fischer, 2007. S. 13.

Fragen, lässt ihn jedoch nicht zu Wort kommen und lenkt sich mit sinnlosen Beschäftigungen ab. Statt zu versuchen seinen Sohn kennenzulernen, macht er sich auf die Suche nach Schnaps und einem Fotoapparat.

Peter reagiert auf diese fehlende Aufmerksamkeit mit einer körperlichen Grenzüberschreitung. Um herauszufinden „wo er steht [...] ausgehend vom ersten Menschen“¹⁷ schläft Peter mit seiner Halbschwester, Stiefschwester und Stiefmutter. Da er nur an sich denkt, wenn er mit Frauen schläft¹⁸, verliert er vollkommen den Bezug zu seinen Mitmenschen und kann folglich auch nicht seine Frage nach seiner Bedeutung klären. Peters egozentrische Fraueneroberungen geben ihm nicht nur keinen inneren Halt, sondern führen auch zu einem räumlichen Verlust. Nachdem Heinrich seinen Sohn bei einem Schäferstündchen mit seiner Frau ertappt, jagt er Peter in die Flucht.

Im *Reich der Tiere*, dem zweite Teil der *Trilogie der Tiere*, geht Peters Raum- und Machtverlust noch einen Schritt weiter. *Das Reich der Tiere* spielt fast ausschließlich in einem Theater, das von undurchsichtigen Machtstrukturen geprägt ist. Die Schauspieler befinden sich in einem beruflichen Überlebenskampf bei dem sie eine ständige Kündigung befürchten müssen. Um seinen Arbeitsplatz zu sichern spielt Peter seine Kollegen gegen seinen Konkurrenten Frankie aus. Frankies Entlassung führt jedoch dazu, dass Peter am Ende des Stücks das Spiegelei spielen muss, die Rolle, von der er in seiner ersten Szene angeekelt behauptet hatte, dass er sie nie spielen würde.

Peter droht nicht nur der ständige Verlust seines Arbeitsplatzes, sondern er hat auch intellektuell keinerlei Mitspracherecht. Dieser inhaltliche Macht- und Identitätsverlust zeigt sich bereits im Personenregister. Die einzelnen Figuren spielen mehrere Rollen. Somit spricht Peters Figur in Peters Freizeit „Peter“¹⁹, auf der Bühne zuerst „Der Löwe“²⁰ und später „Das Spiegelei“²¹. Peter spricht nicht nur als „Der Löwe“, sondern wird auf Grund seiner aufwendigen Kostümierung weder von seinem Publikum, noch von seinen Arbeitgebern und Kollegen wiedererkannt. Sowie die Schauspieler immer mehr unter ihrem Kostüm verschwinden, verlieren auch ihre dargestellten Rollen immer mehr an Eigenständigkeit. Während sich Peter noch

¹⁷ Schimmelpfennig, Roland. „Besuch bei dem Vater.“ Frankfurt am Main: 2007. S. 30.

¹⁸ Schimmelpfennig, Roland. „Besuch bei dem Vater.“ Frankfurt am Main: 2007. S. 30.

¹⁹ Schimmelpfennig, Roland. „Das Reich der Tiere.“ Frankfurt am Main: 2007. S. 88.

²⁰ Schimmelpfennig, Roland. „Das Reich der Tiere.“ Frankfurt am Main: 2007. S. 88.

²¹ Schimmelpfennig, Roland. „Das Reich der Tiere.“ Frankfurt am Main: 2007. S. 88.

dialogisch mit seinen Kollegen unterhält, geht im „Reich der Tiere“ die direkte Rede auf Kosten der Erzählung einer Geschichte verloren. In verschiedenen Tierkostümen erzählen die Schauspieler von den Machtkämpfen, die sich im Reich der Tiere abspielen. Nach der Absetzung des „Reichs der Tiere“ kommt der „Garten der Dinge“ auf den Spielplan. In diesem Stück erzählen die als Lebensmittel verkleidete Schauspieler chorisch vom Interagieren der Lebensmittel. Da der gleichzeitig gesprochene Text bereits die Bewegungen der Schauspieler vorgibt, haben diese nicht nur ihr eigenständiges Sprechen, sondern auch ihre Handlungsfreiheit verloren. Sowie Peter kein Mitspracherecht an seiner Arbeitsstätte hat, bieten auch seine Rollen immer weniger Raum zur künstlerischen Entfaltung.

Im letzten Teil der *Trilogie der Tiere* haben Peters Aufenthaltsräume nichts mehr mit seiner Lebensvorstellung zu tun. Während ihn die Vorbereitungen auf seine Schauspielerarbeit im *Reich der Tiere* noch mit „so etwas wie Stolz oder Selbstbewusstsein“²² erfüllten, befindet sich Peter in *Ende und Anfang* im Personalaufenthaltsraum eines Forschungslabors. Er wartet dort auf eine Arbeit, die „nichts mit dem zu tun hat, was er einmal war oder was er einmal versuchte zu sein.“²³ Des Weiteren sitzt er am Küchentisch in seiner Wohnung. Neben diversen Essenresten und Zigarettenskippen, stapelt sich überall verschimmeltes und verrostetes Geschirr. Zusätzlich wird er vom Geist seines verstorbenen Friends Frankie heimgesucht. Dieser verbrannte Gast erinnert ihn ständig an sein persönliches und berufliches Scheitern und verhindert ein normales Sozialleben. „Frankie schmiss [all seine alten Freunde] raus,“²⁴ da Peter befürchtete, dass sie den verkohlten Mann durch ihn hindurch sehen könnten und somit auch seinen Verrat an seinem ehemaligen Freund.

Sowie Peter die Kontrolle über seine Wohnung verliert, verliert er auch die Kontrolle über sich selbst. Peter blickt auf ein altes Photo von ihm und „kann sich nicht mit Sicherheit erkennen.“²⁵

Auch der Rezipient verliert den Überblick über die Figuren und die Räumlichkeiten, in denen sie sich befinden. Die Figuren werden in erster Linie nach ihrer momentanen Befindlichkeit beschrieben: „Der Mann in der Küche“, „Der verbrannte Gast“, „Die

²² Schimmelpfennig, Roland. „Das Reich der Tiere.“ Frankfurt am Main: 2007. S. 91.

²³ Schimmelpfennig, Roland. „Ende und Anfang.“ Carstensen, Uwe B.(Hg.) und Stefanie von Lieven (Hg.). *Trilogie der Tiere*. Frankfurt am Main: Fischer, 2007. S. 160.

²⁴ Schimmelpfennig, Roland. „Ende und Anfang.“ Frankfurt am Main: 2007. S. 225.

²⁵ Schimmelpfennig, Roland. „Ende und Anfang.“ Frankfurt am Main: 2007. S. 160.

Frau ohne Schlüssel“. In der ersten Szene sitzt ein junger Mann in einer verwahrlosten Küche. Erst aus dem Zusammenhang geht hervor, dass Peter dieser Mann sein müsste. Peters Name taucht erst auf, als er seine Halbschwester, Isabel, in der 2. Strophe des Stücks im Forschungslabor trifft. Am Schluss des Stücks verlässt Isabel seine Wohnung. „Das Ende: Sie geht, ohne Schlüssel./ Er bleibt zurück am Küchentisch.“²⁶ Das Auftauchen und Verschwinden von Peters Name zeigt, dass Peters Identität über die Beziehungen zu seinen Mitmenschen definiert wird.

Auch räumlich ist es oft schwer zu eruieren, wo sich die Figuren gerade befinden. Die einzelnen Szenen wechseln übergangslos zwischen Peters Küche, dem Aufenthaltsraum, einem Stehtisch vor der Imbissbude, einem Feld, Vorkuta, der Luft, undefinierten Räumen und Erinnerungsräumen. Immer wieder erinnert sich Peter an prägende Ereignisse aus seiner Vergangenheit: „Peter schweift in Gedanken ab, er denkt an einen Augenblick vor 25 Jahren: Er schenkt seinem Vater, den er bis dahin so gut wie nicht kannte, ein Hemd.“²⁷

Sowie sich Peter immer wieder in Gedanken verliert, erinnert das Stück auch formal an einen inneren Gedankenfluss. *Ende und Anfang* ist ein „dramatisches Gedicht“ mit 7 Strophen. Ein Gedicht ist an keine grammatischen Regeln gebunden. Folglich muss sich auch der Dialog keinen kausalen Gesetzen unterwerfen. So unterhält sich zum Beispiel eine Katze im chorischen Dialog mit einer Maus, die sie gerade verschlungen hat: „KATZE UND MAUS: Hast du Angst?/ Ja./ So etwas wie dich habe ich noch nie gesehen./ Was bist du?“ Beide Tiere sind zwar noch artikulationsfähig, sie haben jedoch keine Eigenständigkeit mehr.

Auch in Peters Monolog wirft die Identität des Sprechers Fragen auf. Peters Monolog ufer in einen Dialog mit einem unsichtbaren Wortgeber und hörbaren Regieanweisungen aus:

„Mit wie vielen Frauen hast du in deinem Leben geschlafen. Trinkt Kaffee, ruckt neugierig im Stuhl./ Keine Ahnung./ Pause. Nachdenken./ Mit vielen./ Pause./ Vielleicht mit zwei- oder dreihundert./ Pause./ Einmal schlief ich mit zwei Schwestern./ Pause./ Und mit deren Mutter./ Gleichzeitig? Hat sich heute früh beim Rasieren geschnitten, warum rasierst du dich auch naß, ich bin es so gewohnt./ Doch nicht gleichzeitig!/ Nacheinander./ Pause. Neid. Nachdenken./ Und? Dachte sie würden sich ähneln – dass es ähnlich sein würde./ Ja? Und?/ Keine Ähnlichkeit.// Kurze Pause.// Ganz anders.// Kurze Pause.// Jede war ganz anders.“²⁸

²⁶ Schimmelpfennig, Roland. „Ende und Anfang.“ Frankfurt am Main: 2007. S. 227.

²⁷ Schimmelpfennig, Roland. „Ende und Anfang.“ Frankfurt am Main: 2007. S. 197.

²⁸ Schimmelpfennig, Roland. „Ende und Anfang.“ Frankfurt am Main: 2007. S. 190-191.

Dieser Abschnitt erinnert stark an einen inneren Gedankenfluss. Peter beobachtet sich, hat Gedankensprünge, führt Selbstgespräche und imaginiert den Verlauf eines Dialogs.

Auch der Rezipient führt einen inneren Dialog um unsichtbare Räume sichtbar zu machen. Abgesehen von einzelnen Textpassagen mit direkter Rede ist die überwiegende sprachliche Form eine epische Situationsbeschreibung. Anstelle von Regieanweisungen im Nebentext wird die stumme Welt im Haupttext durch Regieanweisungen akustisch oder virtuell vermittelt. Bis ins kleinste Detail wird Peters heruntergekommene Wohnung beschrieben. Neben den Wahrnehmungen der Figuren, werden auch ihre Handlungen, Erlebnisse und Gedanken vermittelt:

„Am Tisch sitzt ein Mann, er raucht am frühen Morgen und ascht in eine Getränkedose [...] Er versucht sich seine Zukunft vorzustellen, er hat an diesem Tag wieder Arbeit, in ein paar Stunden wird er anfangen, es ist die erste bezahlte Tätigkeit seit zwei Jahren, auch wenn die Arbeit nichts mit dem zu tun hat, was er einmal war oder was er einmal versuchte zu sein. Loslassen, nicht loslassen, loslassen, loslassen, dann mach doch einfach was anderes, mach doch einfach was anderes.“²⁹

Da die Textfassung keine Auskunft über die Art der Vermittlung der epischen Beschreibungen gibt, bleibt es dem Regisseur der jeweiligen Inszenierung überlassen zu entscheiden, ob diese Textpassagen in Form von Projektionen oder einer Off-Stimme umgesetzt werden.

Auf der einen Seite verschwindet in *Ende und Anfang* die traditionelle Form des Dialogs auf Kosten der stilistischen Form des Gedichts. Auf der anderen Seite ermöglicht gerade dieses Ende den Anfang einer neuen Form des Dialogs. Die Erinnerungsräume gewinnen im Haupttext einen wahrnehmbaren Raum. Erst wenn der Rezipient die verschiedenen Sinneseindrücke aufnimmt und die akustischen Bilder des Gedichts visualisiert, werden die unsichtbaren Räume in seiner Phantasie sichtbar.

Sowie das Ende des sichtbaren Raums die Entstehung eines neuen Raums, des Erinnerungsraums, ermöglicht, bietet auch der Verlust von Peters anvisierten Schauspielkarriere die Möglichkeit eines Neuanfangs:

„Peter hat seit Jahren wieder Arbeit. Ist das kein Anfang? Auch wenn der junge Peter bereits im *Besuch bei dem Vater* seine Umschulung zum Tierpfleger als kommenden

²⁹ Schimmelpfennig, Roland. „Ende und Anfang.“ Frankfurt am Main: 2007. S. 159-160.

Untergang vorhergesehen hat. Das beinhaltet das Eingestehen des Scheiterns und die Bereitschaft neu zu beginnen. Die Toten sollen verschwinden./ Peter findet sich damit ab, dass er nicht mehr als Schauspieler arbeiten wird. Vielleicht nie wieder. Er findet sich damit ab, dass er etwas anderes im Leben erlernen muss. Dass er Jahre verloren hat.“³⁰

Somit findet Peter am Schluss der *Trilogie der Tiere* doch in gewisser Weise einen Raum und vielleicht doch seinen Platz.

3.2.2. Phantasieräume

Im Gegensatz zu Peter, der auf der Suche nach seinem Platz in der Welt ist, verlässt Alice freiwillig ihre Heimat, um der Langeweile des Alltags zu entkommen. Da Alice nicht genug Aufmerksamkeit von ihrer Schwester bekommt, träumt sie sich in ein Wunderland. Der Raumverlust in *Alice im Wunderland* zeigt die vielfältigen Möglichkeiten der Phantasie.

Im Wunderland gibt es keine räumlichen Konstanten. Übergangslos (bzw. durch das Öffnen und Schließen der Vorhänge) verändert sich die Szenerie. Obwohl sich Alice kaum von der Stelle bewegt, verändert sich laufend ihre Umgebung. Nachdem Alice durch ein Mäuseloch kriecht, ist sie in einem Saal mit verschlossenen Türen gefangen. Dieser Raum verwandelt sich in einen Tränenteich. Plötzlich senkt sich der Wasserpegel wieder und Alice steht vor einem Pilz, in dessen Inneren sich eine riesige Küche befindet. Später sitzt Alice bei einer Teeparty, die sich mit dem Auftreten der Hummertänzer zuerst in einen Strand und anschließend zu einer Gerichtssituation verwandelt. Am Schluss befindet sich Alice wieder zu Hause in ihrem Bett.

Sowie sich die Räume ständig verändern und Alice Gesprächspartner plötzlich auftauchen und verschwinden, verändert sich auch Alice. Zuerst wächst und schrumpft Alice unkontrolliert. Später vergisst sie alles, was sie in der Schule gelernt hat. Aus dem „Erlkönig“ wird zum Beispiel ein Gespräch zwischen einem Brötchen und einer Wurst, das folgendermaßen endet: „Das Würstchen vergnügt sich mit Pommes weiß rot,/ das Brötchen zerbröselt und findet den Tod.“³¹ Als das Kaninchen

³⁰ Carstensen, Uwe B. und Frederike Emmerling. „Theater ist immer Eskalation.“ Frankfurt am Main: 2007. S. 230.

³¹ Schimmelpfennig, Roland. „Alice im Wunderland.“ Carstensen, Uwe B. (Hg.) und Stefanie von Lieven (Hg.). *Die Frau von früher*. Frankfurt am Main: Fischer, 2004. S. 534.

Alice für sein Dienstmädchen Mary Ann hält, stellt Alice sogar ihre Existenz in Frage: „Nur wenn ich nicht ich bin, ist doch die nächste Frage: Wer in aller Welt bin ich dann?“³²

Interessanterweise kommt Alice gerade dann ins Wunderland, als sie sich langweilt und Zeit zum Wundern hat. Im Wunderland werden nicht nur räumliche, sondern auch körperliche und wissenschaftliche Gegebenheiten in Frage gestellt. Passend dazu herrscht im Wunderland die Maxime: „alles beginnt/ in deinem Kopf/ und Wunderland/ liegt in deinem Kopf [...] alles ist möglich/ alles wird anders/ wenn du es willst/ alles beginnt/ in deinem Kopf.“³³

Da sich im Wunderland alles im Kopf abspielt, dominieren dort auch die Monologe, die alternative Sichtweisen auf vermeintliche weltliche Gegebenheiten zeigen. In Alice Selbstgesprächen meldet sich immer wieder ihre Schwester zu Wort. Alice geht auf die meisten Bevormundungen ihrer Schwester nicht ein. Obwohl Alice Schwester das Hineinkriechen in einen Kaninchenbau für „ein Ding der Unmöglichkeit [...und] *völlig absurd*“³⁴ hält, lässt sich Alice nicht von ihrem Vorhaben abbringen und erlebt auf diese Weise das unkonventionelle Leben der Wunderwelt. Als ihr jedoch die große Schwester sagt, dass sie vor einer fremden Dame einen Knicks machen soll, nimmt Alice diesen Ratschlag an. Sowie sich Alice nicht durch die Meinung ihrer Schwester aus der Ruhe bringen lässt, schnippische Vorurteile überhört und hilfreiche Kommentare annimmt, kann sich auch der Rezipient dazu ermutigen lassen, kontraproduktive Urteile seiner Umwelt emotionslos zu ignorieren und nützliche Hilfestellungen anzunehmen.

Mit dieser Selbstständigkeit gelingt es Alice auch sich von den irrationalen Gesetzen der Wunderwelt zu befreien. Bei der Hummerquadrille wird Alice der Mordprozess gemacht. Alice stellt sich selbst die Fragen, die sie beantwortet. Im Monolog spricht Alice den Dialog des Prozesses: „Frage: Wie lang sind denn diese Fäden so?/ Antwort: Welche Fäden -/ Frage: Die Fäden, die aus ihrer Nase kommen./ Antwort: Es kommen keine Fäden aus meiner Nase.“³⁵ Obwohl Alice als Hummer verurteilt wird, kann sie der Todesstrafe entfliehen. Im Wunderland ist nämlich alles möglich, da es im Kopf existiert.

³² Schimmelpfennig, Roland. „Alice im Wunderland.“ Frankfurt am Main: 2004. S. 529.

³³ Schimmelpfennig, Roland. „Alice im Wunderland.“ Frankfurt am Main: 2004. S. 578-579.

³⁴ Schimmelpfennig, Roland. „Alice im Wunderland.“ Frankfurt am Main: 2004. S. 516.

³⁵ Schimmelpfennig, Roland. „Alice im Wunderland.“ Frankfurt am Main: 2004. S. 575.

Die Monologe der Wunderwelt zeigen eine Befreiung vom bevormundenden und rationalen Denken der irdischen Welt. Das Wunderland offenbart mit seinen grenzenlosen Räumen, dass vermeintlich unanfechtbare Gegebenheiten hinterfragbar sind. Mit Hilfe der Phantasie sind der Vielzahl von alternativen Wegen keine Grenzen gesetzt.

Auch Schimmelpfennig zeigt mit seiner Adaption von Lewis Carrolls Erzählung *Alice's Adventures in Wonderland* die grenzenlosen Möglichkeiten, die die künstlerische Phantasie bietet. Statt akkurat jedes Detail der Romanvorlage in seinem Theaterstück zu wiederholen, gelingt Schimmelpfennig eine geraffte und modernisierte Fassung, die die speziellen Bedürfnisse einer gegenwärtigen dramatischen Umsetzung berücksichtigt, ohne dabei den thematischen und sprachlichen Duktus der Vorlage zu vernachlässigen.

So übernimmt Schimmelpfennig Carrolls Sprachduktus und wesentliche Handlungspassagen. Andererseits lässt er an Stelle des allwissenden Erzählers der Vorlage, sowohl Alice als auch die übrigen Figuren Alice Verhalten im Haupttext kommentieren. Dies ermöglicht einerseits eine akustische Vermittlung von Alice Innenwelt und andererseits eine größere Interaktion zwischen den Figuren des Stücks. Während Alice Schwester bei Carroll zu Beginn ganz in ihr Buch vertieft ist und am Schluss des Stücks mit ihrer Vorstellungskraft Alice Traumreise nacherlebt, wird sie bei Schimmelpfennig zur rechthaberischen, älteren Schwester, die mehrmals Alice Verhalten altklug bewertet und ihre Erlebnisse als bedeutungslosen Traum abwertet. Auf diese Weise wird die für Theaterstücke wichtige dialogische Interaktion, die die Beziehung der Figuren zueinander vermittelt, hergestellt; wohingegen ein Roman die Beziehung der Figuren meist effizienter durch einen auktorialen Erzähler vermittelt.

Weiters wird Alice in der Vorlage als Zeugin im Prozess des Herzbubens, der wegen eines Tortendiebstahls angeklagt wird, vorgeladen. Im Unterschied dazu wird bei Schimmelpfennig Alice selbst der Prozess gemacht, da sie verdächtigt wird ein Hummer zu sein. Dies erhöht die dramatische Spannung. Zusätzlich wird die Handlungsentwicklung beschleunigt und die Spannung gesteigert, indem Schimmelpfennig einige Szenen vor dem Prozess streicht. So gelangt Alice nicht in den wunderschönen Garten, spielt nicht Croquet mit der Hofgesellschaft und trifft die falsche Suppenschildkröte auch nicht.

Anders als die Romanvorlage, die sich auf eine visuelle Rezeption beschränkt, fügt Schimmelpfennig seiner dramatischen Fassung zahlreiche Lieder bei, die einen Bezug zur Gegenwart herstellen und wesentliche Themen der Vorlage auf unterhaltsame Weise vermitteln. So kommen zum Beispiel der Zeitdruck der gegenwärtigen Leistungsgesellschaft im „Zu spät“-Lied des Kaninchens und der Konsumzwang in Humpy Dumpys „Als ob jeden Tag Weihnachten wär“-Lied verstärkt zum Ausdruck. Gerade die Lieder bringen Schwung in die Aufführung. Sie spiegeln auf humorvolle Weise gesellschaftliche Wirklichkeit, statt die Rezipienten auf belehrende Weise mit dieser zu konfrontieren.

3.2.3. Verlust von Gegenständen

In Schimmelpfennigs Stücken werden die Figuren mit dem Verlust von unterschiedlichen Gegenständen und Materien konfrontiert. Der dramatische Konflikt basiert jedoch nicht auf diesen Gegenständen, sondern auf dem Fehlen von den unterschiedlichen emotionalen Werten, die diese Gegenstände symbolisieren.

3.2.3.1. Schlüssel

Der am häufigsten verschwindende Gegenstand in Schimmelpfennigs Stücken ist der Schlüssel. Das Fehlen dieses Gegenstands ruft in besonderem Maße Assoziationen zur Heimatlosigkeit und zum Identitätsverlust hervor. Ohne Schlüssel bleibt der Eintritt zum Heim verwährt.

Im dritten Teil der *Trilogie der Tiere* steht eine Frau ohne Schlüssel auf einem verlassenen Feld. Sie hat die Nacht im Freien verbracht, da sie ihren Wohnungsschlüssel verloren hat und ihr Freund sie nicht in die Wohnung ließ. Später stellt sich heraus, dass „die Frau ohne Schlüssel“ Peters Halbschwester, Isabel, ist. Im Verlauf der Trilogie hat Isabel nicht nur „ihren Schlüssel unwiederbringlich verloren“³⁶, sondern vielmehr ihr zu Hause. Am Ende des ersten Teils verlässt Isabel ihr Elternhaus um Schauspielerin zu werden. Da sie sich als Schauspielerin nicht durchsetzen kann, wird sie zu einer an Schlaflosigkeit leidenden Laborantin, die nicht einmal bei ihrem Bruder zur Ruhe kommen kann: „Das Ende: sie geht, ohne Schlüssel.“³⁷

³⁶ Schimmelpfennig, Roland. „Ende und Anfang.“ Frankfurt am Main: 2007. S. 162.

³⁷ Schimmelpfennig, Roland. „Ende und Anfang.“ Frankfurt am Main: 2007. S. 227.

Isabel verliert jedoch nicht nur ihren Schlüssel und damit ihr Heim, sondern auch den Schlüssel zu sich selbst und somit ihre Identität. Isabel nennt den Tag an dem sie auf Datenverarbeitung umschulen musste „den Tag der Kapitulation“³⁸. Seit diesem Tag hat sich Isabel verändert: „Sie ist in den vergangenen zwei Jahren alt geworden, ganz verändert.“³⁹ Mit dem Verlust ihres Schlüssels verliert sie auch die Erinnerung an Teile eines Gedichts aus John Miltons *Paradise Lost*, dem Roman, den sie immer künstlerisch auf der Bühne darstellen wollte. Dieser Verlust spiegelt ihre fehlende Hoffnung auf die Möglichkeit einer zukünftigen Selbstverwirklichung. Des Weiteren bemerken ihre Mitmenschen, dass etwas in ihrem Gesicht fehlt⁴⁰ und als sie später bei ihrem Halbbruder auf Besuch ist, kann sie sich auf einem Photo aus erfolgreicherer Zeiten nicht mehr wiedererkennen.

Isabels Schlüssel- und Identitätsverlust, spiegelt sich auch im Verschwinden ihres Namens und ihrer Sprache. In *Ende und Anfang* wird sie meist nur als „die Frau ohne Schlüssel“, „die Frau“ oder „sie“ bezeichnet. Erst als sie ihren Bruder im Aufenthaltsraum des Forschungslabors findet, taucht ihr Name auf. Da sie sich jedoch nicht mehr wiedererkennen kann und die Wohnung ihres Bruders verlässt, endet auch das Stück damit, dass eine „sie“ und keine „Isabel“ geht: „Das Ende: Sie geht, ohne Schlüssel.“⁴¹

Parallel zu Isabels Identitätsverlust verschwindet auch die direkte Rede. In *Ende und Anfang* unterhält sich Isabel nur noch einmal als „DIE FRAU“⁴² mit ihrem ehemaligen Freund, dem „JÜNGEREN MANN“. Ansonsten wird nur in Form einer Prosaerzählung von ihrer Nacht auf dem Feld und ihren Begegnungen mit ihrem Halbbruder Peter berichtet.

An Hand von Isabels Schlüsselverlust zeigt sich, dass Isabels Problem nicht der fehlende Schlüssel ist, sondern die damit in Verbindung stehenden Assoziationen. Isabel hat sich selbst, ihre Hoffnung, ihre Lebensziele und damit auch die Chance auf Veränderung verloren. Somit fehlen auch ihre Ausstrahlung im Gesicht und ihr Name, das sprachliche Mittel um angesprochen zu werden und sich von anderen abzugrenzen.

³⁸ Schimmelpfennig, Roland. „Ende und Anfang.“ Frankfurt am Main: 2007. S. 177.

³⁹ Schimmelpfennig, Roland. „Ende und Anfang.“ Frankfurt am Main: 2007. S. 175.

⁴⁰ Schimmelpfennig, Roland. „Ende und Anfang.“ Frankfurt am Main: 2007. S. 170, 211.

⁴¹ Schimmelpfennig, Roland. „Ende und Anfang.“ Frankfurt am Main: 2007. S. 227.

⁴² Schimmelpfennig, Roland. „Ende und Anfang.“ Frankfurt am Main: 2007. S. 209-211.

3.2.3.2. Glas

Glas dient dazu Räume und Materien abzugrenzen. Es bietet Schutz vor Hitze, Kälte und Feuchtigkeit und ermöglicht die Wahrnehmung von Räumen außerhalb bzw. innerhalb der Glasfassade. Das verschwindende Glas in *Für eine bessere Welt* spiegelt den Verlust von Sicherheit und Klarheit.

Das Kriegsstück *Für eine bessere Welt* spielt zu einer undefinierten Zeit an einem nicht genau angegebenen Ort irgendwo im Dschungel. Das Stück wechselt zwischen verschiedenen Kriegsschauplätzen und Szenen aus der Vergangenheit der Soldaten. Die Soldaten wissen nicht mehr wofür und gegen wen sie kämpfen. Der Kriegsschauplatz weitet sich nicht nur auf Kämpfe innerhalb des eigenen Verbands aus, sondern zu ihrem ursprünglichen Feind gesellt sich auch noch ein außerirdischer Glasfresser als neues Feindobjekt dazu. Diese Glasfresser ernähren sich nicht nur von Glas, sondern töten auch in diversen Sexorgien zahlreiche Soldaten.

Das plötzlich verschwindende Glas spiegelt den Kriegsbeginn und den damit in Verbindung stehenden Verlust von Sicherheit. Eine der letzten Vorkriegserinnerungen der Soldatin Helena ist das auf unerklärliche Weise verschwundene Glas beim gemeinsamen Frühstück mit der Familie. Parallel zu dieser Erinnerung wird das Heranzoomen an das am Tisch verschwundene Glas geschildert. Dies lässt vermuten, dass das fehlende Glas auf die außerirdischen Glasfresser zurückzuführen ist.

Neben dem fehlenden Glas, als Materie der Raumabgrenzung, gibt es auch auf der formalen Ebene einen strukturalen Verlust. Abgesehen von der Beschreibung eines Jungen, der unter einem Wasserstrahl steht, Deborah, die einen Schluck Wasser trinkt, und eines Soldaten, der eine Maschinenpistole reinigt und Tarnfarbe aufträgt, entbehrt das Stück jegliche Regieanweisungen und Szeneneinteilungen.

Diese fehlende Strukturierung führt dazu, dass die Prosapassagen, Monologe und Dialoge wie Bruchstücke im luftleeren Raum stehen. Ohne Überleitung geht der Dialog zwischen zwei Vorgesetzten und zwei Offizieren in die Beschreibung eines Familienfrühstücks, bei dem ein Wasserglas auf mysteriöse Weise verschwindet, über. Der Erzähler scheint nicht im Zusammenhang mit den Dialogpartnern zu stehen. Erst später stellt sich heraus, dass das Glas wie die im Gespräch vermissten Leichen von außerirdischen Glasfressern eliminiert wurde.

Durch den Verlust der klassischen dramatischen Form befindet sich der Rezipient in einem Irrgarten aus verschiedenen Erzählmosaiken. Im Gegensatz zu den Soldaten, die im Kampf für eine bessere Welt gefangen sind, kann der Rezipient die Bruchstücke zusammenfügen und zu einer weiterführenden Erkenntnis gelangen. Statt einer besseren Welt erkämpfen sich die Soldaten immer mehr Feinde. Das Schlachtfeld weitet sich auf blutige Kämpfe innerhalb der eigenen Reihen und einem unberechenbaren außerirdischen Gegner aus.

Im Bezug zur Gegenwart erinnert das verschwundene Glas des Frühstückstisches an die zu Staub und Asche transformierte Glasfassade des World Trade Centers am 9. September 2001. Auch dieser Glasverlust löste einen Krieg für eine bessere Welt aus. Präsident Georg W. Bush verkündete am 20. September einen „war on terrorism“, einen Krieg gegen Terrorismus. Es ist ein Widerspruch in sich eine Kriegserklärung abzugeben, ohne einem Staat den Krieg zu erklären. Auf diese Weise bewirkte der „Krieg gegen Terrorismus“ die Schaffung eines permanenten Ausnahmezustandes und schaffte einen rechtsfreien Raum, der eine Missachtung der Genfer Konventionen (wie z.B. das Gefangenenlager Guantánamo Bay) ermöglichte. Des Weiteren ist es unklar, unter welchen Bedingungen ein „Krieg gegen Terrorismus“ je ein Ende finden kann, da Terrorismus kein abgegrenzter Feind ist.

Letztendlich beruht der dramatische Konflikt nicht auf dem objektiv wahrnehmbaren Verlust von Glas, sondern vielmehr auf dem was dieser Mangel assoziativ hervorruft. Ein Krieg für eine bessere Welt mit einem undefinierten Schlachtfeld und Feindbild widerspricht jeglicher Vernunft und untergräbt jegliche Form von Sicherheit. Unvermeidbar wird ein Zustand vollkommenen Wahnsinns geschaffen.

3.2.3.3. Bäume

Auch das Unruhe stiftende Fehlen von Bäumen in *Aus den Städten in die Wälder, aus den Wäldern in die Städte* ist nicht der wahre Grund des Übels. Vielmehr fehlt den Stadtbewohnern die Erdung. Ihre eigene Verwurzelung im Leben.

Die Architektin Heide hat den Faden verloren. Sie ist mit ihrem Leben überfordert. Zum einen kann sie ihr Projekt, den Wiederaufbau des abgebrannten Schauspielhauses, nicht verwirklichen, da ihr das nötige Holz für den Bühnenboden fehlt. Zum anderen hat ihr Ehemann Ulrich das Interesse an ihr verloren. Die Biologin Anne kämpft mit dem gegenteiligen Problem. Einerseits sagt sie ihrer Affäre Ulrich,

dass sie nur ihn liebt. Andererseits ist sie nicht gewillt, sich von ihrem Mann Peter zu trennen. Peter wiederum hat sich in Heide verliebt, möchte aber trotzdem seine Frau Anne nicht verlassen. Die Verlobten, Katharina und Hans, sind zwar gemeinsam auf der Suche nach geeignetem Holz für das Stadttheater, stellen aber immer wieder die Liebe ihres Partners in Frage.

Erst als sich die Stadtmenschen auf die Suche nach dem tatsächlichen Mangel ihres Lebens begeben, können sie nicht nur diesen Missstand beheben, sondern auch der geeignete Bühnenboden ist plötzlich vorhanden. Auf der Suche nach dem fehlenden Holz und einem Gesprächspartner begibt sich Heide in den Wald. In der Hoffnung, dass einer der Bäume auf sie eingeht und ihr antwortet, beginnt Heide mit den Bäumen zu reden und plötzlich taucht Peter auf, der sich für sie und ihre Sorgen interessiert. Er ist sogar gewillt, gemeinsam mit ihr die Nacht im Wald zu verbringen. Über Nacht verwandelt sich Heide in einen geeigneten Baum für den Bühnenboden. Sie hat nicht nur in sich das richtige Holz für den Bühnenboden gefunden, sondern auch einen Freund.

Anne hat ihre Affäre mit Ulrich beendet und ist auf der Suche nach ihrem Mann Peter. Als sie Peter im Wald findet, ist dieser ganz von der zum Baum gewordenen Heide eingenommen. Im Gespräch mit Peter wird Anne immer mehr zu Peters Traumfrau. Sie hat nicht nur eine Dose von ihrem Hochzeitsauto mitgebracht, sondern Anne und Peter metamorphosieren auch gemeinsam zu Bäumen. Kaum gewinnen die Verlobten, Katharina und Hans, Vertrauen zueinander, entdecken sie die drei „Stadt bäume“ und schlagen selbst Wurzeln.

Auch der Schreiner Wilhelm und der Holzer Ernst befinden sich im Wald. Sie sind auf der Suche nach ihren Kindern, Hans und Katharina. Da Ernst kein Holz für den Bühnenboden beschaffen wollte, haben sich Katharina und Hans selbstständig auf den Weg begeben. Während Wilhelm und Ernst den Wald nach ihren Kindern absuchen, erzählt Wilhelm Ernst vom Theater. Kurz nachdem es Wilhelm gelingt Ernst für des Theater zu begeistern, finden sie nicht nur die vermissten Kinder, sondern auch die idealen Bäume fürs Theater: die in Holz verwandelten Stadtmenschen Heide, Peter, Anne, Hans und Katharina.

Wie im Märchen lösen sich die Probleme am Ende des Stücks auf wundersame Weise. Letztendlich zeigt sich, dass sich hinter dieser phantastischen Welt, die stark an Shakespeares *Sommernachtstraum* erinnert, die Realität des Theaters verbirgt. Heide konnte das geeignete Bühnenholz nicht finden, da erst die Stadtmenschen

den Bühnenboden vollenden. Der Bühnenboden wird nicht durch das Holz, sondern durch das was sich in den Bäumen verbirgt belebt. Theater beginnt überall dort, wo die Suche nach Veränderung, Verwandlungen und zwischenmenschliche Beziehungen stattfinden. Ein Theaterstück kann sich erst entfalten, wenn sich sowohl die „Errichter“ als auch die Rezipienten der Inszenierung mit Phantasie in eine fremde Welt fallen lassen. Und auch im alltäglichen Leben können Probleme nur mit Phantasie und der Suche nach neuen Wegen gelöst werden.

3.2.3.4. Boot

Im Gegensatz zu *Aus den Städten in die Wälder, aus den Wäldern in die Städte* geht es bei *Calypso* nicht um das Suchen nach etwas Verlorenen, sondern um den Missbrauch eines Verlustes. Das Ärzteehepaar, Erich und Susanne, besuchen mit ihrer Tochter Tanja die Witwe Marion, die mit ihrem Freund Gunter und ihrem Sohn Christian in einer Villa am See wohnt. Da beim Bootsausflug die Calypso gekentert ist, beginnt die nasse Gesellschaft eine aggressionsgeladene Trinkorgie im Salon. Die Trinkgesellschaft beklagt zwar immer wieder den Verlust des Bootes. Bei genauerer Betrachtung zeigt sich jedoch, dass die Trinkgesellschaft das gesunkene Boot nur als Vorwand nimmt um sich nicht mit ihrem eigentlichen Problem – der fehlenden Liebe – auseinandersetzen zu müssen. Das gekenterte Boot, Calypso, bietet ein Schlachtfeld für unterschwellige Machtkämpfe.

Die Hausherrin Marion wirft ihrem neuen Partner Gunter vor, Schuld am Untergang des Boots ihres verstorbenen Mannes zu sein. Im Gegensatz zu Marions verstorbenem Ehemann hatte Gunter das Boot nämlich nicht über Winter aus dem Wasser genommen und dessen Holz gepflegt. Im Grunde geht es Marion jedoch nicht um den Verlust der Calypso, sondern um den Verlust des Bootsbesitzers und ihrer damit in Verbindung stehenden idealisierten Vergangenheit. In Marions subjektiver Erinnerung wird ihr verstorbener Ehemann zum unfehlbaren Helden erhoben: „Er hatte immer Recht. Was für ein kluger Mann. Vor allem hatte er Recht mit der winterlichen Pflege seines Holzbootes.“⁴³

Passend zu der präsenten Rolle, die der verstorbene Familienvater noch immer im Leben seiner Angehörigen einnimmt, gesellt er sich als Geist zu der gestrandeten Gruppe. Einerseits ist dieser Geist für die nasse Bootsgesellschaft unsichtbar. Da

⁴³ Schimmelpfennig, Roland. *Calypso*. Carstensen, Uwe B. (Hg.) und Stefanie von Lieven (Hg.). Frankfurt am Main: Fischer, 2007. S. 68.

Gastgeberin Marion und ihr Sohn Christian immer wieder auf den stummen Gast zu sprechen kommen, wird er trotzdem Teil des Geschehens. In Anbetracht der ständigen Anwesenheit dieses Geistes, wirkt Gunter wie ein unerwünschter Platzhalter, der sich nie aus dem Schatten seines Vorgängers befreien kann. Gunter wird nicht nur zum Laufburschen für Handtücher, Alkohol und Essen degradiert, sondern auch als Befürworter der Homöopathie zum Gespött der Gruppe. Neben Gunters unzureichenden Vorbild- und Gastgeberqualitäten, quält Marion auch Gunters verflissene Liebe Sonja. Marion ist rasend eifersüchtig auf Sonja, da Gunter immer wieder glaubt ihr zu begegnen.

Ähnlich wie beim Gastgeberpaar kriselt es auch beim Ärzteehepaar. Chefarzt Erich träumt von einer „Penis-Woche“⁴⁴. Als Marion diese Sehnsucht erwidert, eskaliert die Situation. Erich gibt der Gastgeberin einen Wangenkuss und wird gleich darauf mit zwei Ohrfeigen von seiner gedemütigten Gattin bestraft.

Da sich die Bootsgesellschaft lieber mit Zukunfts- und Vergangenheitsutopien beschäftigt, können sie nicht aufeinander eingehen und Gefallen an ihren gegenwärtigen Lebenspartnern finden. Zurück bleiben zwei gedemütigte Partner und gekenterte Zukunftsvisionen.

3.2.3.5. Wasser

Auch das abhanden gekommene Wasser in der *Arabischen Nacht* spiegelt den Realitätsverlust der Figuren. Statt einen real existierenden Ausweg aus ihrer Vereinsamung zu suchen, flüchten sich die Bewohner der wasserlosen Wohnhaussiedlungen in Phantasiewelten.

In den drei obersten Stockwerken sind alle Hähne trocken. Hausmeister Lomeier beschreibt den Wasserverlust so „als ob das Wasser im siebten Stock abhanden käme.“⁴⁵ Interessanterweise liegt der Ursprung des Wasserverlusts in dem Stockwerk, in dem die alleinstehende MTA Franziska wohnt. Auf der Flucht vor ihrer sozialen Vereinsamung träumt sich Franziska in eine orientalische Wüstenstadt, wo sie die Geliebte eines Scheichs ist und ein Fluch all ihre Liebhaber ins Unglück stürzt. Wie Dornröschen verschläft Franziska ihr Leben und kann deshalb auch ihre realen Verehrer nicht erhören.

⁴⁴ Schimmelpfennig, Roland. *Calypso*. Frankfurt am Main: 2007. S. 123.

⁴⁵ Schimmelpfennig, Roland. „Die arabische Nacht.“ Carstensen, Uwe B. (Hg.) und Stefanie von Lieven (Hg.). *Die Frau von früher*. Frankfurt am Main: Fischer, 2004. S. 307.

Der Wassermangel und die damit in Verbindung stehende Realitätsflucht der Figuren zeigen sich auch bei Lomeier und Karpati. Auf der Suche nach dem Ursprung des Liedes des Wassers landen die alleinstehenden Männer in Franziskas Wohnung im siebten Stock. Sie wollen Franziskas Herz erobern und können der Versuchung nicht widerstehen die schlafende Franziska wach zu küssen. Da sich Franziska nicht wecken lässt, stellen die Männer die Erfüllung ihrer Liebeswünsche in Frage und tauchen in eine Märchenwelt ein. Während Lomeier in einer Wüstendüne umher irrt, befindet sich Karpati plötzlich in einer Cognacflasche.

Die Vereinsamung und Realitätsflucht der Figuren zeigt sich auch im Dialog. Obwohl *Die arabische Nacht* auf den ersten Eindruck wie ein dialogisches Stück erscheint, lässt sich bereits in den ersten Sätzen erkennen, dass die Protagonisten kaum miteinander sprechen. In erster Linie ist das Stück eine Parallelmontage von fünf Monologen, die einen Zugang ins Unterbewusste der Figuren ermöglicht. Abgesehen von vereinzelten Gesprächen sprechen die Figuren vorwiegend ihre Träume, Gedanken, Wahrnehmungen und Handlungen aus.

Karpatis Dasein erinnert an die verstummte Isolation eines Alkoholikers. Karpatis Versuch aus seiner Vereinsamung auszubrechen ist zum Scheitern verurteilt, da er eine reale Konfrontation vermeidet. Karpati küsst nicht nur eine schlafende Frau, sondern greift nach dem missglückten Annäherungsversuch zur Flasche. Gefangen in einer fremden Cognacflasche, können ihn seine Mitmenschen weder sehen noch hören. Somit endet sein trostloses Dasein mit einem tödlichen Balkonsturz.

Im Gegensatz dazu können Franziska und Lomeier aus ihren Selbstgesprächen ausbrechen. Franziska und Lomeier suchen einen realen Ausweg aus ihrer Vereinsamung und finden auf diese Weise zueinander. Hausmeister Lomeier kann die Wüstenstadt verlassen, da er sich von der Erinnerung an seine erste Frau befreit. Nach Verabschiedung von seiner Vergangenheit, verwandelt sich eine Wüstenfontäne zuerst in einen Fluss und anschließend in ein Meer, das ihn zurück zu Franziskas Wohnung bringt.

Auch Franziska findet einen Weg aus ihrer wasserlosen Traumwelt. Nachdem Franziska aus der Wüstenstadt erwacht, steht Lomeier, der gekommen ist um die Wasserleitung zu reparieren, auf ihrem Balkon. Die beiden verlieben sich ineinander und küssen sich. Franziska und Lomeier haben bei ihrer Suche nach Liebe nicht nur einander gefunden, sondern auch der Wassermangel könnte behoben zu sein: „In den Wänden arbeitet das Metall der Leitungsrohre – vielleicht ist jetzt im achten,

neunten und zehnten Stock das Wasser wieder da.“⁴⁶ Erst wenn sich die Figuren der Realität stellen und einen real existierenden Weg für ihre Wunscherfüllung suchen, kann auch der Wasserverlust und der damit in Verbindung stehende Liebesverlust behoben werden.

3.2.3.6. Bedeutung der Gegenstände

Im Gegensatz zu Schimmelpfennigs anderen Stücken werden in *Fisch um Fisch* Gegenstände gefunden. Da die Figuren jedoch die Gebrauchsfunktion der gefundenen Gegenstände nicht erkennen können, haben diese Fundstücke keinen Einfluss auf ihr Leben. Sowie die Gegenstände ihre Funktion verlieren, haben auch die Beziehungen und Wünsche der Figuren ihre Bedeutung verloren.

Das Mädchen findet zwar eine Mütze, einen Löffel, einen Schlüssel, eine Nadel und eine Flasche. Da die Figuren ihre Entscheidungsfähigkeit verloren haben, können sie die Gebrauchsfunktion der Gegenstände nicht erkennen. So werden Mütze, Löffel und Schlüssel für den Fischfang benötigt und es bleibt unklar, ob es sich bei dem Löffel wirklich um einen Löffel handelt. Die Figuren stellen fest, dass er aussieht wie ein Löffel, ein winziges kleines Ruder oder eine Trommel. Selbst die Beschaffenheit des löffelartigen Objekts lässt sich nicht konkretisieren. Er könnte aus Eisen, Gold oder Silber sein.

Sowie die Gegenstände ihre Benennbarkeit verlieren, haben auch die Figuren statt eines Namens eine Personbeschreibung, die sich auf eine Geschlechtsbeschreibung und wage Altersumgrenzung reduziert. Der Namensverlust spiegelt den Identitäts- und Beziehungsverlust der Figuren. Immer wieder kommen der alte Mann, der junge Mann und das Mädchen in einer Hütte zusammen. In den Gesprächen zwischen dem alten und dem jungen Mann ist immer wieder die Rede von der Mutter und der Schwester des jungen Manns. Unklar bleibt jedoch, ob das Mädchen die Schwester des jungen Manns und Tochter des alten Manns ist, ob der junge Mann und das Mädchen die Kinder des alten Manns sind und ob die verschollene Mutter des jungen Manns, die Frau des alten Manns und die von ihm vermisste Frau ist. Auch der Mann von Draußen steht allein da. Alles was der Rezipient über diesen Zeitgenossen erfährt ist, dass er von außerhalb kommt, das Mädchen bei der Arbeit kennenlernt und am Ende des Stücks wieder verschwindet. Da die Figuren ihre Rolle in ihrem

⁴⁶ Schimmelpfennig, Roland. „Die arabische Nacht.“ Frankfurt am Main: 2004. S. 337.

sozialen Umfeld nicht definieren, verliert auch der Rezipient den Überblick über die Familienverhältnisse und Zusammengehörigkeiten der Figuren.

Die Figuren benennen weder sich noch ihre Umgebung. Folglich verlieren auch ihre Handlungen an Bedeutung. Da die Figuren nicht sinnvoll handeln können, gelingt es ihnen auch nicht ihre Ziele zu verwirklichen. Der junge Mann versucht mit Mütze, Schuh, Schlüssel, Löffel, Stuhl und Streichhölzern 10 Fische zu fangen. Am Abend kommt er statt mit 10 Fischen nur mit einem Fisch in die Hütte. Nicht einmal bei diesem ist ihm das Fangen gelungen: der Fisch ist nämlich zu ihm gekommen. Der alte Mann möchte, dass die Kinder ihn nicht verlassen und eine Frau zurückkommt. Da der alte Mann nicht bereit ist die Hütte zu verlassen, hat er keinen Einfluss auf die Verwirklichung dieser Wünsche. Das Mädchen, wiederum, ist auf der Suche nach einem Freund. Sie glaubt, dass sie keinen Freund finden kann, weil alle Männer immer nach Dingen fragen, die sie nicht hat. Als jedoch am Ende des Stücks der Mann von Draußen, ihrer Einladung folgend, auf Besuch kommt und fragt, ob sie eine Nadel gefunden hätte, sagt sie ihm nicht, dass sie gerade eine Nadel gefunden hatte. Der Mann von Draußen bietet dem jungen Mann und dem Mädchen auch seine Hilfe beim Fischteilen an. Die beiden gehen jedoch nicht auf dieses Angebot ein.

Da die Figuren nicht riskieren Entscheidungen zu fällen, verlieren nicht nur die gefundenen Gegenstände ihren Gebrauchszweck, sondern auch ihre Handlungen werden sinnlos. In weiterer Konsequenz rücken damit auch ihre Wünsche in ungreifbare Sphären. Auf Kosten der Entscheidungsunfähigkeit bleiben nicht nur die Fundstücke, sondern auch deren Finder in der Bedeutungslosigkeit stecken.

3.2.3.7. Konsumgüter

Im Gegensatz zu *Fisch um Fisch* wo Gegenstände gefunden aber nicht identifiziert werden, können Joseph und Ruby aus *Angebot und Nachfrage* die Gegenstände zwar erkennen, aber nicht konsumieren. Der Verlust von Gegenständen in *Angebot und Nachfrage* spiegelt Joseph und Rubys Ausgrenzung aus der Konsumwelt.

Joseph und Ruby leben in einer Welt außerhalb des Konsums. Ihr Kaufhausbesuch dient nicht zum Einkauf sondern „um eins zu werden mit der Welt“⁴⁷. Joseph hat eine Farbenallergie bekommen. Mit Ausnahme von Ocker reagiert sein Körper bei der

⁴⁷ Schimmelpfennig, Roland. „Angebot und Nachfrage.“ Carstensen, Uwe B. (Hg.) und Stefanie von Lieven (Hg.). *Die Frau von früher*. Frankfurt am Main: Fischer, 2004. S. 490.

Berührung von jeder anderen Farbe mit einem Ausschlag: „Ein juckendes, mitunter auch nässendes Ekzem.“⁴⁸ Er kann Ruby nicht einmal eine Sardinendose kaufen, da er die Verpackung nicht angreifen kann.

Auch Ruby zieht es vor die Kaufhausgüter zu beobachten. Sie kauft fast nie etwas, da man die meisten Dinge woanders günstiger bekommt. Rubys Wertvorstellungen stimmen nicht mit den Gesetzen des Materialismus überein. Sie kann weder besondere Freude am Einkaufen finden noch Geschäfte mit zahlungskräftigen Instanzen machen. Ruby versucht eine Jury von ihrer Darstellung eines Seehunds zu überzeugen. Da ihre künstlerische Darstellung von der Einmaligkeit des gegenwärtigen Moments lebt und nicht reproduzierbar ist, konnte sie jedoch keine Unterstützung für die Verwirklichung dieses Kunstprojekts bekommen.

Joseph und Ruby haben weder konsumierbare Ware anzubieten noch eine Nachfrage nach Konsumgütern. Folglich haben sie nicht nur jeglichen Zugang zu materiellen Gegenständen verloren, sondern auch die Verbindung zu den Entscheidungsträgern dieses Systems. Ruby kann sich weder telefonisch noch persönlich mit den entscheidenden Instanzen in Verbindung setzen. Auch Joseph beklagt sich darüber, dass niemand mit ihnen spricht.

Dieser inhaltliche Dialogverlust zeigt sich auch auf formaler Ebene. Mit Ausnahme von ein paar Dialogen zwischen den beiden Protagonisten, sprechen Joseph und Ruby in erster Linie in Monologen. Sie begeben sich im Kaufhaus auf eine Phantasiereise bei der sie einen Drachen besiegen und sprechen ihre Wahrnehmungen und Gedanken aus. Joseph sagt: „Seit dem Ausbruch dieser Krankheit befinde ich mich faktisch mit der Welt im Krieg“⁴⁹ und begründet ihren Außenseiterstatus damit, dass sie die Konsumwelt daran erinnern, dass etwas in an ihrem System nicht in Ordnung ist.

Somit zeigt Joseph und Rubys konsumbefreites Leben, dass der Verlust von Gegenständen eine Bereicherung sein kann. Statt zu konsumieren sprechen Joseph und Ruby aus, was sie denken und sehen und kommen auf diese Weise zu einem gegenwärtigen und bewussten Erleben. Sie unterwerfen sich nicht herrschenden Verhaltensnormen, sondern suchen stattdessen eine alternative Lebensweise, die ihnen ermöglicht unsichtbare sinnliche Werte, wie Freundschaft und Gelassenheit, zu erleben.

⁴⁸ Schimmelpfennig, Roland. „Angebot und Nachfrage.“ Frankfurt am Main: 2004. S. 472.

⁴⁹ Schimmelpfennig, Roland. „Angebot und Nachfrage.“ Frankfurt am Main: 2004. S. 472.

3.2.4. Verlust von Körperräumen

In Schimmelpfennigs Stücken rücken oft Medienbilder in den Vordergrund. Da die Figuren versuchen einem virtuellen Bild zu entsprechen, können sie sich nicht mit ihrem Körper identifizieren. Im Streben nach ihrem Idealbild entwickeln die Figuren körperbezogene Neurosen und verlieren so den Zugang zu ihren eigentlichen Bedürfnissen. Je näher die Figuren an ihr körperliches Ideal herankommen, desto mehr entfernen sie sich von ihren Mitmenschen und ihren Zielen.

3.2.4.1. Verlust von Körperteilen

Die „1.Frau“ in Ipanema wäre gerne jemand anderes. Sie glaubt, dass sie ohne den Verlust ihres Beins eine Berühmtheit wie Neil Armstrong oder Wyatt Earp sein könnte. Da sie sich nur mit dem beschäftigt, wie ihr Leben ohne den Verlust ihres Beins wäre, verliert auch ihr restlicher Körper seine Bedeutung. Sie möchte jeden Teil ihres unberührten Körpers abschneiden.

Somit hat „1.Frau“ nicht nur ihr Bein, sondern auch ihre Handlungsfähigkeit verloren. Sie möchte gerne berührt werden ohne jemanden dafür bezahlen zu müssen. Da sich die „1.Frau“ an ein Publikum wendet, das ihre Sprache nicht versteht und nach ihrer übersetzten Ansprache die Bühne verlässt, vertut sie sich die Chance ihre Wünsche zu verwirklichen. Somit ist das Problem der „1.Frau“ nicht ihr fehlendes Bein, sondern ihre fehlende Selbstakzeptanz.

3.2.4.2. Verkleidung

Während die „1.Frau“ noch ihre Wünsche artikulieren kann, sind Sabine und Angelika aus *Push Up 1-3* zu beschäftigt mit ihrer Verkleidung, um sich mit ihren eigentlichen Bedürfnissen auseinandersetzen zu können. Die Selbstentfremdung der beiden Powerfrauen zeigt sich in ihrer abnormen Beziehung zu ihrer Kleidung. Statt sich mit ihren Wünschen auseinanderzusetzen, rückt ihre Kleidung ins Zentrum ihres Lebens. Sabine hat ihre Wohnung unter dem Aspekt ihrer Kleidung und dem Vorhandensein von Einbauschränken ausgesucht. Die Konzernchefin Angelika kauft sich regelmäßig eine „neue Garderobe“, da ihr diese Einkäufe ein „Gefühl von Sicherheit“⁵⁰ geben.

⁵⁰ Schimmelpfennig, Roland. „Push Up 1-3.“ Carstensen, Uwe B. (Hg.) und Stefanie von Lieven (Hg.). *Die Frau von früher*. Frankfurt am Main: Fischer, 2004. S. 356.

Die Sinnlosigkeit dieses Kleiderzwangs zeigt sich bereits bei der Auswahl ihrer Kleidungsstücke. Angelika weiß meistens schon beim Einkauf, dass sie das erworbene Kleidungsstück nie tragen wird, kauft sich Kleider, für die sie sich zu dick fühlt und nach spätestens 2 Monaten landet ihre neue Kleidung im Container vom Roten Kreuz. Obwohl Sabine die Farbe blau nicht besonders mag, kauft sie nur blaue Kleidungsstücke. Sabine quält sich jeden Morgen durch eine zweieinhalbstündige Anziehtortur, bei der sie mehrmals die komplette Kleidung wechselt bis sie sich in höchster Zeitnot für eines ihrer unscheinbaren, blauen Kostüme entscheiden muss und erschrocken feststellt, dass sie hässlich aussieht. Sowie die Frauen sich weder mit ihrer Kleidung noch mit ihrem Körper anfreunden können, gelingt es ihnen auch nicht, sich mit ihrem Leben zu identifizieren. Während die beiden Frauen ihre Freizeit mit Kleidungswechseln und Einkaufsexzessen verbringen, täuschen sie sich gegenseitig ein erfülltes Sexualleben vor. Die Karrierefrauen verkleiden sich im Umgang mit ihren Mitmenschen statt zu versuchen ihre Wünsche zu verwirklichen. So unterstellt Angelika Sabine eine Affäre mit Kramer, statt ihren Mann zur Rede zu stellen. Auf diese Weise schadet sie nicht nur ihrer Firma durch den Verlust einer hochqualifizierten Arbeitskraft, sondern auch ihrem Privatleben. Angelika kann ihr eigentliches Problem – die Tatsache, dass ihr Mann nicht mehr mit ihr schläft - nicht ändern, sondern nur verschlimmern. Da Sabine vorgibt eine Affäre mit Kramer zu haben, wird Angelika sogar fälschlicherweise in ihrem Irrglauben bestätigt. Sabine wiederum hat durch ihre Scheinaffäre ihren Job verloren und nichts an ihrem nichtexistenten Liebesleben geändert. Somit verhüllen die Frauen mit ihrer Kleidung nicht nur ihren Körper, sondern vielmehr ihre inneren Wünsche.

3.2.4.3. Verformung zu einem virtuellen Körper

Die „1.Frau“ aus *Ipanema* sowie die Karrierefrauen, Sabine und Angelika, aus *Push Up 1-3* können sich nicht mit ihrem Körper identifizieren, da sie dem auf Sexualität und Attraktivität basierenden weiblichen Medienbild nicht entsprechen. Während sich diese Frauen mit einem unerreichbaren Bild vergleichen, leben Hans und Frank bereits in einer virtuellen Welt. Die Workaholics arbeiten nicht nur als Programmierer, sondern auch ihr Privatleben steht ganz im Zeichen dieser virtuellen Welt. Statt ihre Freizeit mit Freunden und Verwandten zu verbringen, mutieren ihre Wohnungen zu virtuellen Räumen. Während im Fernseher Tour des France Mitschnitte laufen

strampelt sich der 60jährige Hans am Hometrainer ab, um auf diese Weise am Rennen teilzunehmen. Frank verbringt seine freien Stunden im Internet auf der Suche nach einer Frau, die er auf einer Pornoseite gesehen hat.

Die Sinnlosigkeit dieser virtuellen Ersatzwelten zeigt sich in ihren unterschiedlichen Neurosen. Da die Männer ihre seelischen Bedürfnisse verdrängen, verlieren sie die Kontrolle über ihren Körper. Frank wird immer dicker, da er seinen seelischen Hunger nach zwischenmenschlicher Nähe, mit kalorienreicher Kost stillt. Im Unterschied dazu wird Hans immer dünner, da er sich mit einem strikten Diätplan und exzessivem Sport für seine ersehnte Beförderung fit hält. Die Sinnlosigkeit von Hans Arbeitseinsatz zeigt sich in seinen verdrängten Existenzängsten, die sich in einer Zwangsneurose ausdrücken. Da Hans mit der drohenden Gefahr einer Frühpensionierung überfordert ist, stellt er sich neue Aufgaben, die er erfolgreich lösen kann. Bei nächtlichen Kontrollgängen begibt er sich auf die Suche nach brennenden Lichtern und offenen Türen. Letztendlich bringt ihn dieses neurotische Verhalten nicht weiter. Da Hans seine Karriere zu seiner Lebensmaxime machte, könnte es leicht sein dass er der anonyme Selbstmörder ist, der sich kurz nach seiner Entlassung in Kramers Unternehmen erhängt hatte.

3.2.4.4. Körperliche Konservierung

In den *Zwiefachen* treiben die Hexenmeister Vandermaster und Tara das Streben nach körperlicher Perfektion an die Spitze. Mit Hilfe der Lenzbüchse ist es dem Hexenpaar zwar gelungen ihre Jugend zu konservieren, andererseits verlieren sie damit jedoch auch ihre Wandelbarkeit und das Interesse für einander. Sie streiten sich ununterbrochen und beklagen sich darüber, dass sie sich nicht mehr in ihre „ewig jungen Gesichter sehen können, die in Schönheit verblühen und nicht altern.“⁵¹ Interessanterweise haben die Zaubermeister mit ihrer Wandelbarkeit auch ihre Tanzfähigkeit verloren. Ein Mensch, der sich nicht mehr verändern kann, ist auch nicht in der Lage auf einen Tanzpartner und den von der Musik vorgegebenen Rhythmus einzugehen. Erst als die Lenzbüchse geöffnet wird, können Vandermaster und Tara wieder tanzen und ihr wahres Alter kommt zum Vorschein. Da Vandermaster und Tara mit ihrer Unverwandelbarkeit nicht glücklich werden, zeigt sich, dass das Geschenk der ewigen Jugend eine Büchse der Pandora ist. Erst

⁵¹ Schimmelpfennig, Roland. „Die Zwiefachen.“ Carstensen, Uwe B. (Hg.) und Stefanie von Lieven (Hg.). *Die Frau von früher*. Frankfurt am Main: Fischer, 2004. S. 175.

als ihr wahres Alter ans Licht kommt, kann sich auch ihre innere Schönheit entfalten. Ihre Verehrer, Eva und Moss, finden Gefallen an ihren Tanzleistungen, Falten, grauen Haaren und ihrer Selbstsicherheit im Umgang mit dem Alter. Gerade in diesem Stück zeigt sich, dass Zufriedenheit auf einem gelassenen Umgang mit sich und seiner Umgebung beruht und dass sich Schönheit durch die individuelle Ausstrahlung ausdrückt. Somit ist jegliches Streben nach Perfektion durch exzessiven Körperkult zum Scheitern verurteilt.

Je mehr die Figuren dem medial propagierten Idealbild entsprechen, desto mehr verlieren sie den Zugang zu ihren Bedürfnissen und ihren Mitmenschen. So können die Hexenmeister erst einen Tanzpartner finden und auf ihre Mitmenschen eingehen, als ihr wahres Alter zum Vorschein kommt. Während die „1. Frau“ ihren Wunsch nach Berührung noch aussprechen kann, sind Sabine und Angelika schon nur mehr damit beschäftigt etwas darzustellen, was sie nicht sind. Ihre Verstellung entfernt sie von der Erfüllung ihrer Wünsche und ihren Mitmenschen. Frank und Hans verfolgen nur mehr einen unerreichbaren, virtuellen Traum und scheitern deshalb an ihrem realen Dasein.

3.3. Zeitverluste

Schimmelpfennig nimmt oft schon im Titel seiner Stücke direkten Bezug zur Zeitebene (*Die Frau von früher*, MEZ, *Vor langer Zeit im Mai*, *Vorher/ Nachher*, *Vor langer Zeit im Mai*). Die zentrale Rolle der Zeit und dessen Verschwinden im Werk von Schimmelpfennig, zeigt sich durch das in unterschiedlicher Weise auftauchende Motiv des zeitlichen Verlusts. Zum einen kommt es zu einem Gegenwartsverlust, da die Figuren nicht mehr in der Lage sind ihre Bedürfnisse zu erkennen und sinnvoll in den Verlauf ihres Lebens einzugreifen. Des Weiteren kommt es zu einem Verlust von Zukunft, da die Vergangenheit kurzen Prozess mit der Gegenwart macht. Viele Figuren können den Verlust ihrer Vergangenheit nicht verkraften und bleiben deshalb in einem zeitlosen Loch stecken. Da die Vergangenheit nur in der subjektiven Wahrnehmung der Gegenwart stattfindet, verlaufen sich andere Stücke in den unterschiedlichen Möglichkeitsformen der Vergangenheit. Auf diese Weise, wiederum, verliert die Zeit als bestimmbare Realität ihre Berechtigung. Diese unterschiedlichen inhaltlichen Zeitverluste kommen durch unterschiedliche chronologische Strukturierungen auf der formalen Ebene zum Ausdruck.

3.3.1. Verlust von Gegenwart

In der *ewigen Maria* und in *Hier und Jetzt* verläuft auf der Oberfläche alles im Interesse der Figuren. Folglich bleiben auch die zeitliche Chronologie und der Dialog erhalten. Erst bei genauerer Betrachtung lässt sich erkennen, dass weder die Hochzeit im *Hier und Jetzt* noch das Leben der wohlbehüteten Maria in der *ewigen Maria* inhaltlich mit dem übereinstimmen, was sich unter der Oberfläche abspielt. Da die Figuren ihre Handlungsfähigkeit verloren haben, haben sie auch die Möglichkeit auf ein bewusstes gegenwärtiges Leben verloren. Oberflächlich befinden sich die Figuren zwar in der Gegenwart, geistig sind sie jedoch in der Vergangenheit und Zukunft stecken geblieben.

3.3.1.1. „Die ewige Maria“

In der *ewigen Maria* bestimmen familiäre Zwänge das Leben des Brautpaares. Maria möchte ihren Verlobten Karl möglichst bald heiraten und dessen Elternhaus verlassen. Marias Schwiegervater beschließt, dass die Trauung erst stattfinden kann, wenn sein Sohn einen schon lange verschwundenen Jungen findet. Aber auch nach

der verzögerten Hochzeit kann das Brautpaar nicht gemeinsam ein neues Heim suchen, da sich das dominante Familienoberhaupt weigert ihnen die versprochene Auszahlung zu geben.

Da Maria ihre Wünsche nicht wichtig nimmt, ist sie auch nicht imstande aktiv für ihre Bedürfnisse eintreten. Karl rastet aus als Maria vorschlägt nach der Hochzeit einen Friseursalon zu suchen. Obwohl Maria ursprünglich sehr interessiert daran war in einem Friseursalon zu arbeiten, meint sie nach Karls Trennungsdrohung, dass sie diesen Vorschlag nur als den letzten Ausweg gemeint hätte.

Auch in Sachen Ehemann kann Maria keine Entscheidung fällen. Ein Jahr nach Karls Verschwinden, gibt sie dem Werben seines Vaters nach und ist gewillt ihn zu heiraten. Trotzdem schickt sie einen Jungen auf die Suche nach ihrem verschollenen Gatten. Sollte es diesem Jungen bis zur Hochzeit gelingen Karl zurückzubringen, würde Maria Karls Frau bleiben und seinen Vater doch nicht heiraten. Auch hier zeigt sich Marias Unfähigkeit über ihr gegenwärtiges Dasein zu bestimmen. Statt sich für oder gegen einen der beiden Männer zu entscheiden oder sich selbst auf die Suche nach ihrem Gatten zu machen, macht sie ihr Leben vom Sucherfolg eines stummen Jungen abhängig.

Sowie Maria oberflächlich betrachtet handelt, bei genauerer Untersuchung jedoch ihre Umgebung für sich handeln und entscheiden lässt, ist auch der Dialog nur oberflächlich als duales Gespräch vorhanden. Marias Sprechversuche werden nicht nur ignoriert und unterbrochen, sondern sie lässt sich auch bevormunden. Der Schwiegervater bestimmt den Hochzeitstermin und ihr Verlobter Karl darf über ihr gemeinsames Leben nach der Trauung bestimmen.

Die fehlende Kommunikation in Marias Leben erzeugt eine Atmosphäre von Angst und Misstrauen. Da Karl sich nicht von seiner Frau verabschiedet und diese seine Briefe nicht erhält, kann sich Maria den Grund für Karls Verschwinden nicht erklären. Maria, wiederum, schickt einen stummen Jungen auf die Suche nach Karl. Der gefundene Gatte fühlt sich von dem bewaffneten Jungen bedroht und tötet ihn. Karl möchte zwar seine zurückgebliebene Frau abholen und mit ihr ein gemeinsames Leben beginnen, Maria verliert jedoch das Interesse an dieser Ehe, weil sie ihren zum Mörder gewordenen Mann nicht mehr vertrauen kann.

Marias Alltag ist bestimmt von der Sehnsucht nach einer idealisierten Vergangenheit und der Angst vor einer ungewissen Zukunft. Wie im Titel bereits angekündigt ist Maria zum Stillstand verdammt. Sie ist die „ewige Maria“. Da Maria nicht

eigenständig entscheidet und ihre Bedürfnisse nicht wahrnimmt, richten sich ihr Handeln und Denken nach den Wünschen ihrer Umgebung. Folglich kann sich Maria nicht weiterentwickeln und in der Gegenwart als eigenständige Person leben. Eine Figur, die in der Passivität eines oberflächlichen Funktionierens stecken bleibt, ist zu einem Stillstand der geistigen Entwicklung verdammt und bleibt in einem zeitlosen Loch der Bedeutungslosigkeit stecken.

3.3.1.2. „Hier und Jetzt“

Auch in *Hier und Jetzt* haben die Figuren den Zugang zu sich selbst verloren. Die Vergangenheit bestimmt das Handeln und den Dialog der Figuren. Da das Brautpaar in der Vergangenheit stecken geblieben ist, können sie sich ihre gegenwärtigen Wünsche nicht erfüllen.

Auf der Suche nach der „großen Liebe“⁵² beginnt Katja eine Affäre mit Martin und findet heraus, dass sie es „weder mit dem einen, noch mit dem anderen und alleine schon gar nicht [aushält]“⁵³. Da Katja vor sich selbst flüchtet, kann sie ihre Wünsche nicht verwirklichen. Folglich endet sie bei einer Hochzeit, die in keinsten Weise ihren Vorstellungen entspricht. Während die Hochzeitsgäste über ihre Affäre mit dem anwesenden Martin lästern, bedroht sie der gehörnte Ehemann mit einem Revolver. Der Revolverheld wiederum möchte seine geliebte Frau zurückgewinnen. Da er den Betrug seiner Frau nicht verzeihen kann, hilft ihm auch der Ehering nicht dabei die verlorene Liebe wiederzufinden. Statt auf seine Braut einzugehen, wirft er ihr ihre Fehler aus der Vergangenheit vor.

Das Steckenbleiben in der Vergangenheit zeigt sich auch im Dialog. Das zentrale Gesprächsthema der Hochzeitstafel ist wie die Braut ihren Bräutigam betrogen hat. Die Hochzeitsgäste gehen nicht aufeinander ein, sondern wiederholen nur einzelne Details aus der Vergangenheit des Brautpaares und können sich folglich auch nicht weiterentwickeln. Als Georg am Ende der Feier dabei ist „*einen wichtigen Gedanken [über das Hier und Jetzt] zu entwickeln*“⁵⁴, muss er kurz vor der Lösung zur Frage „warum es nicht geklappt hat“⁵⁵ aufgeben. Die Essenz der Gegenwart und eines bewussten Lebens im Hier und Jetzt geht in dem von der Vergangenheit dominierten

⁵² Schimmelpfennig, Roland. „Hier und Jetzt.“ Carstensen, Uwe B. (Hg.) und Stefanie von Lieven (Hg.). *Theater Theater: Aktuelle Stücke 18*. Frankfurt am Main: Fischer, 2008. S. 547.

⁵³ Schimmelpfennig, Roland. „Hier und Jetzt.“ Frankfurt am Main: 2008. S. 567.

⁵⁴ Schimmelpfennig, Roland. „Hier und Jetzt.“ Frankfurt am Main: 2008. S. 557.

⁵⁵ Schimmelpfennig, Roland. „Hier und Jetzt.“ Frankfurt am Main: 2008. S. 557.

Dialog verloren. Die Figuren bleiben in der Vergangenheit stecken, statt die Gegenwart gemeinsam zu erleben.

3.3.2. Verlust von Zukunft

Im Gegensatz zu den Stücken *Die ewigen Maria* und *Hier und Jetzt*, wo die Figuren ihren Werdegang in die Hände ihrer Mitmenschen legen, versuchen die Figuren in *Der Frau von früher* und *Peggy Pickit sieht das Gesicht Gottes* mit Gewalt Einfluss auf ihre Umgebung zu nehmen. Durch die unterschiedlichen Formen des Besitzergreifens entfernen sich die Figuren von ihrer Selbstverwirklichung. Auf diese Weise verlieren nicht nur die Machtergreifer, sondern auch die Unterworfenen ihre Zukunftsperspektive. Grenzüberschreitungen und Zukunftsverlust zeigen sich sowohl auf der chronologischen Ebene als auch im Dialog. Der direkte Handlungsverlauf wird durch den Einschub von kommentierenden Szenen, Vor- und Rückblenden unterbrochen. Des Weiteren reden die Handlungsträger aneinander vorbei und verstummen zunehmend.

3.3.2.1. „Die Frau von früher“

In der *Frau von früher* versuchen die Figuren die Gegenwart ihrer Mitmenschen zu verändern. Durch dieses gewaltsame Eingreifen in die Zeit wird der gegenwärtige Handlungsverlauf unterbrochen. Da die Vergangenheit die Gegenwart determiniert, verliert die Gegenwart ihre Zukunft. Dieser Verlust von Zukunft zeigt sich am deutlichsten im Dialog. Mit dem Verlust von dialogischer Interaktion, verlieren die Figuren auch ihre Entwicklungsmöglichkeit und folglich ihre Zukunftsperspektive. Da die Gesprächspartner nicht aufeinander eingehen, befinden sie sich in unterschiedlichen zeitlichen Ebenen. Statt gegenwärtig miteinander zu interagieren, versuchen die Figuren sich zu kontrollieren und entfernen sich auf diese Weise immer mehr voneinander.

Zu Beginn des Stücks fordert Romy, dass Frank seinen Schwur sie ewig zu lieben einlöst. Obwohl er Anfangs kein Interesse an einer Fortsetzung ihres vor 24 Jahren stattgefundenen Sommerflirts zeigt, ist Romy nicht gewillt den Traum von ihrer großen Liebe aufzugeben. Während Frank am Ende des Stücks seine Familie für

eine unbeschwerte Beziehung mit Romy verlassen möchte, hat diese bereits das Interesse an Frank verloren.

Auch Claudias Beziehung zu Frank basiert auf Forderungen. Statt Frank zu vertrauen unterstellt sie ihm zu großes Interesse an Romy. Während Frank zu Beginn kein Interesse an Romy hat, treibt ihn Claudias Misstrauen immer mehr in die Arme des unwillkommenen Gastes.

Die Figuren sind nicht nur emotional getrennt, sondern kommen auch räumlich und dialogisch nicht aneinander heran. So kommt es, dass Claudia glaubt, ihr Mann habe die unliebsame Konkurrentin in die Flucht getrieben, als dieser in Wahrheit gerade seine Familie für Romy verlassen wollte. Die siegessichere Claudia führt einen Monolog mit dem im Bad duschenden untreuen Gatten.

Auch Tina missdeutet ihre Situation. Während Andi mit Romy schläft und kein Interesse hat seine Exfreundin wiederzusehen, wartet Tina die ganze Nacht auf Andi und erzählt von ihren gemeinsamen Begegnungen. Passend dazu finden Tinas Gespräche nur mehr in ihren Monologen statt. Da die vergangene Beziehung für Tina noch gegenwärtig ist, erzählt Tina diese Erlebnisse auch im Präsens.

Weiters kommt der Dialog durch physische Handlungen zum Stillstand. So werfen Frank und Claudia Romy aus ihrer Wohnung und beenden auf diese Weise das Gespräch. Am radikalsten geht jedoch Romy mit ihren unliebsamen Gesprächspartnern um. Romy erstickt Franks Sohn, schenkt seiner Frau ein entflammbares Geschenk und verlässt Frank, als sie erkennt, dass diesem ihre Beziehung nicht das gleiche wie ihr bedeutet hatte. Da die Vergangenheit kurzen Prozess mit der Gegenwart macht, bleibt am Ende nur eine Regieanweisung, die Franks Versuch sich aus der Wohnung zu befreien beschreibt. Statt mit seiner Familie in ein neues Leben aufzubrechen, ist Frank am Schluss des Stücks in einer zum Verbrennen prädestinierten Wohnung eingesperrt.

Romy vernichtet nicht nur wie die antike Medea Franks Familie, sondern verliert damit auch ihre eigene Zukunftsperspektive. Da Romy ihre Zukunft auf einer idealisierten Vergangenheit aufbaut, muss sie alles zerstören, was diesen Idealen widerspricht. Folglich verliert Romy mit der Erkenntnis, dass ihre große Liebe nie existiert hatte, nicht nur ihre idealisierte Vergangenheit sondern auch ihre Zukunft. Sowie die Figuren gewaltsam in den Dialog und die Handlungsfähigkeit ihrer Mitmenschen eingreifen, wird auch die chronologische Handlungsentwicklung durch Vor- und Rückblenden unterbrochen. Statt gegenwärtig miteinander zu interagieren

beschäftigen sich die Figuren mit Ereignissen aus der Vergangenheit und Zukunft ihrer Gesprächspartner. So möchte Romy mit Frank ihre gemeinsame Vergangenheit noch einmal erleben. Claudia befürchtet, dass Frank noch immer an Romy interessiert ist und ihr mit Romy untreu werden könnte. Während sich die Figuren durch das Eingreifen in den Handlungsverlauf von einander entfernen und ihre Zukunft verlieren, kann der Rezipient durch die Vor- und Rückblenden Erkenntnisse und somit Zukunftsperspektiven erlangen.

Zum einen ermöglichen die Vorblenden eine detailreichere Sicht auf bestimmte Situationen. Während Claudia ihren Mann beim Versuch ihr Romys Besuch zu verheimlichen ertappt und hört, wie sich Romy als Franks „große Liebe“⁵⁶ vorstellt, sieht der Rezipient, wie sich Frank zehn Minuten früher nicht an Romy erinnern konnte und versucht hatte den ihm bedeutungslosen Gast möglichst schnell loszuwerden. Somit zeigt sich, dass Claudias Misstrauen unbegründet und Franks Täuschungsversuch kontraproduktiv waren. Dieser Blick unter die Oberfläche ermöglicht es Vorurteile und dessen Sinnlosigkeit zu entlarven.

Des Weiteren erzeugen die Vor- und Rückblenden Spannung. Auf der einen Seite wird durch ein Unterbrechen der chronologischen Handlung die Spannung für dessen Weiterentwicklung gesteigert. Auf der anderen Seite wecken Vorblenden das Interesse für die zugrundeliegenden Handlungsmotivationen. Im Gegensatz dazu haben die Figuren das Interesse füreinander verloren. In erster Linie wollen die Handlungsträger ihre Idealvorstellungen realisieren, statt sich für die Entwicklung und tatsächlichen Bedürfnisse ihrer Mitmenschen zu interessieren. Statt aufeinander einzugehen versuchen sich die Handlungsträger zu kontrollieren. Auf diese Weise entfernen sich die Figuren immer mehr voneinander.

Im verbissenen Bestreben nach ihrer Selbstverwirklichung verlieren die Figuren die nötige Distanz zu sich selbst und ihren Mitmenschen. Da sie ihre Zukunftsvorstellungen zu ernst nehmen, können sie auf die Bedürfnisse und Schwächen ihrer Mitmenschen nicht eingehen. Gefangen im gegenseitigen Kontrollzwang verlieren die Figuren die Fähigkeit, ihre gegenwärtige Situation als neutrale Beobachter von außen zu betrachten und verlieren so auch ihren distanzierenden Humor.

⁵⁶ Schimmelpfennig, Roland. „Die Frau von früher.“ Carstensen, Uwe B. (Hg.) und Stefanie von Lieven (Hg.). *Die Frau von früher*. Frankfurt am Main: Fischer, 2004. S. 643.

Im Gegensatz dazu kommt die Situationskomik gerade durch die Vor- und Rückblenden verstärkt zum Ausdruck. Gerade die Sinnlosigkeit und der verbissene Eifer mit dem die Figuren erfolglos versuchen Herr über ihre Kontrollverluste zu werden sorgt für humoristische Unterhaltung. Während Franks Täuschungsversuch erst Claudias Misstrauen weckt, wird der vermeintliche Konflikt erst durch Claudias Misstrauen hervorgerufen.

3.3.2.2. „Peggy Pickit sieht das Gesicht Gottes“⁵⁷

Im Gegensatz zur *Frau von früher*, wo die Figuren durch aktives Eingreifen versuchen ihre Mitmenschen zu beeinflussen, haben die beiden Ehepaare in *Peggy Pickit* ihre Handlungsfähigkeit verloren. Statt sich mit ihren gegenwärtigen Konflikten auseinanderzusetzen beschäftigen sich die Figuren mit den Problemen ihrer Mitmenschen. Stellvertretend für ihre eigene Konfliktbewältigung machen sie sich verantwortlich für die Beurteilung ihrer Mitmenschen. Während die chronologische Handlungsentwicklung bei der *Frau von früher* durch Vor- und Rückblenden unterbrochen wird, kommt es bei *Peggy Pickit* durch den Einschub von kommentierenden Szenen zu einem Anhalten des Handlungsverlaufs. Dieser strukturelle Stillstand zeigt sich auch auf inhaltlicher Ebene. Da sich die Figuren nicht mit ihren gegenwärtigen Problemen auseinandersetzen, können sie diese auch nicht lösen und verlieren folglich auch ihre Zukunftsperspektive.

Dieser Verlust von Zukunft zeigt sich auf verschiedenen Ebenen. Zum einen zeigt sich der Zukunftsverlust mit dem Verlust ihrer gemeinsamen Pflege Tochter Annie. Karen und Martin hatten sich in Afrika um die medizinische Versorgung des kranken Findelkinds gekümmert und Liz und Frank hatten die finanzielle Unterstützung übernommen. Als die Einheimischen begannen sich gegenseitig zu verbrennen und es „zu gefährlich“⁵⁸ wurde, sind Karen und Martin zurück in den Westen gekommen. Das Paar konnte ihre Pflege Tochter Annie nicht adoptieren und mitnehmen, weil sie keine Dokumente und folglich auch keinen Pass hatte. Da Annies Überleben von

⁵⁷ Künftig werde ich das Stück *Peggy Pickit sieht das Gesicht Gottes* nur noch mit *Peggy Pickit* angeben.

⁵⁸ Schimmelpfennig, Roland. „Peggy Pickit sieht das Gesicht Gottes.“ Carstensen, Uwe B. (Hg.) und Stefanie von Lieven (Hg.). *Theater Theater: Aktuelle Stücke 21*. Frankfurt am Main: Fischer, 2010. S. 432.

einer regelmäßigen medizinischen Versorgung abhängig ist, ist sie „*faktisch* [...] jetzt schon tot“⁵⁹.

Neben den Schuldgefühlen bezüglich des Verlusts ihrer Pflgetochter, können Karen und Martin auch ihren gegenseitigen Betrug nicht überwinden, bei dem sie sich möglicherweise mit „der Krankheit aller bösen Geister“⁶⁰ infiziert haben. Da die beiden gerade in Afrika Entwicklungshilfe geleistet hatten, ein Großteil der Bevölkerung mit dieser unausgesprochenen Krankheit infiziert ist und eines der wesentlichen Krankheitssymptome eine nicht verheilende Wunde ist, ist anzunehmen, dass es sich bei dieser Krankheit um Aids handelt.

Auch Liz und Franks Beziehung steht unter keinem guten Stern. Während sich Liz um den Haushalt und die Erziehung ihrer Tochter kümmert, ist Frank für das finanzielle Wohlbefinden der Familie verantwortlich. Statt sich zu akzeptieren und ihre Fähigkeiten wahrzunehmen, beschäftigen sich die Ehepartner mit ihren Unzulänglichkeiten. Frank schämt sich für seine Frau, die demonstrativ ihren Mutterstolz auslebt, und Liz stichelt über das fehlende Einfühlungsvermögen ihres Mannes.

Da die Figuren in *Peggy Pickit* ihre gegenwärtigen Probleme verdrängen, können sie diese nicht lösen und verlieren ihre Zukunftsperspektive. Diese fehlende Konfliktbewältigung zeigt sich auf der strukturellen Ebene durch kommentierende Szenen. In den eingeschobenen Kommentaren stellen Karen und Martin fest, dass Liz und Martin „Schwierigkeiten“⁶¹ hatten. Martin glaubt nicht, dass sich Frank für das Kind interessiert und Karen vermutet, dass Frank seine Frau und Tochter peinlich findet.

Auch Liz und Frank beschäftigen sich gerne mit den Problemen ihrer Freunde. Immer wieder beziehen sie sich darauf, wie Frank Karen mit einer Krankenschwester betrogen hat und diese Frank wiederum mit einem Arzt untreu war⁶². Frank betont, dass sie keine Blutuntersuchungen gemacht haben⁶³ und auch Liz findet, dass die beiden nicht gut aussahen und dass Frank so aussehe, „als ob er irgendeine Krankheit hätte.“⁶⁴

⁵⁹ Schimmelpfennig, Roland. „Peggy Pickit.“ Frankfurt am Main: 2010. S. 435.

⁶⁰ Schimmelpfennig, Roland. „Peggy Pickit.“ Frankfurt am Main: 2010. S. 410.

⁶¹ Schimmelpfennig, Roland. „Peggy Pickit.“ Frankfurt am Main: 2010. S. 396.

⁶² Schimmelpfennig, Roland. „Peggy Pickit.“ Frankfurt am Main: 2010. S. 404, 408, 425, 429.

⁶³ Schimmelpfennig, Roland. „Peggy Pickit.“ Frankfurt am Main: 2010. S. 400.

⁶⁴ Schimmelpfennig, Roland. „Peggy Pickit.“ Frankfurt am Main: 2010. S. 401.

Sowie die Kommentare zu einem Anhalten des Handlungsverlaufs führen, befindet sich auch die Entwicklung der Figuren in einem Zustand des Stillstands. Statt sich mit ihrer gegenwärtigen Situation auseinanderzusetzen, untersuchen sie die Probleme ihrer Mitmenschen. Liz wirft ihrem Mann fehlendes Interesse vor und Frank schämt sich für seine Frau. Einerseits können sie sich nicht von einander trennen. Andererseits ist es ihnen jedoch auch nicht möglich sich zu akzeptieren. Statt sich bewusst für oder gegen einander zu entscheiden, bleiben sie in einer unzufriedenstellenden Zwischenlösung stecken.

Auch Karen und Martin beschäftigen sich mit Dingen, die sie nicht beeinflussen können und vertun sich auf diese Weise die Möglichkeit das Beste aus ihrer gegenwärtigen Situation zu machen. So werfen sie sich ihre Untreue vor und beklagen sich über nicht zu wachsende Wunden⁶⁵, statt eine Blutuntersuchung machen zu lassen. Sollte es sich bei der Krankheit aller bösen Geister um Aids handeln, könnte eine Blutuntersuchung ihre gegenwärtige Situation verbessern. Ein negatives Ergebnis würde sie von der Sorge einer potenziellen Infektion befreien. Aber selbst ein positives Ergebnis könnte ihr Leben erleichtern, da der chronische Krankheitsverlauf durch eine gute medizinische Betreuung um viele Jahre hinausgezögert werden kann.

Während die Figuren ihre Zukunftsperspektive verlieren, gewinnt der Rezipient durch eine Konfrontation mit den ungelösten Konflikten weiterführende Erkenntnisse. Da Karen und Martin ausweichend auf die Frage nach ihrer Zeit in Afrika reagieren, wird das Interesse umso mehr dafür geweckt. Auch die kommentierenden Vorblenden lenken die Aufmerksamkeit auf die zugrundeliegenden Ursachen der angedeuteten Konflikte. Mehrmals wird das gegenseitige Ohrfeigen der Frauen kommentierend vorgeblendet. Letztendlich stellt sich heraus, dass diese Eskalation eine Ersatzhandlung für das ungelöste Problem der verlorenen Annie ist. Gerade diese Verdrängungsmaßnahmen und dessen formale Hervorhebung lenken die Aufmerksamkeit auf die fehlende Konfliktbewältigung und die Missstände in der dritten Welt. Die Ehepaare in *Peggy Pickit* scheitern daran zielorientierte Entscheidungen zu treffen. Andererseits lenkt dieses Negativbeispiel die Aufmerksamkeit des Rezipienten auf seine eigene Handlungsmöglichkeit.

⁶⁵ Schimmelpfennig, Roland. „Peggy Pickit.“ Frankfurt am Main: 2010. S. 406, 420, 433.

3.3.3. Verlust von Vergangenheit

Im Zentrum von *Vor langer Zeit im Mai* und *Idomeneus* steht die Vergangenheit. Die Vergangenheit wird in Frage gestellt, untersucht und gesucht. Da die Vergangenheit aus unwiederbringlichen, gewesenen Momenten besteht, führt auch das Verharren in dieser nicht existenten Zeit zu einem Stillstand der Handlungsentwicklung. Im Endloskreislauf der Erinnerungen geht die Zeit als bestimmbarer Bezugspunkt und somit auch die zeitliche Chronologie verloren.

3.3.3.1. „Vor langer Zeit im Mai“

Abgesehen von zwei Sprechern, die sich gegenseitig zur Vergangenheit befragen und einer Besen kehrenden Frau, die über eine vergangene Zweisamkeit vor langer Zeit im Mai singt, stehen die „Einundachtzig Bilder für die Bühne“⁶⁶ in keinem zeitlichen Kontext. Der Verlust von Zeit führt sowohl zum Verlust der Chronologie als auch der Handlungsentwicklung.

Dieser Handlungsverlust drückt sich zum einen durch das Fehlen von Identifikationsfiguren aus. Statt der Aufreihung von individuellen Namen beschränkt sich das Personenverzeichnis auf folgende Auflistung: „Männer mit Fahrrädern, Frauen, Frauen mit Koffern, Frauen mit Besen, Paare.“⁶⁷ Während sich die stummen Darsteller durch Rokokokleider, Besen, Koffer und Fahrräder voneinander abgrenzen, bleibt den sprechenden Figuren nur noch die akustische Geschlechtsunterscheidung. Im Black, auf einer leeren Bühne oder während stumme Figuren auf der Bühne interagieren melden sich immer wieder ein „Er“ und eine „Sie“ zu Wort.

Sowie die Figuren keine Namen haben, hat auch die Handlung ihre Bestimmbarkeit verloren. Während sich die unsichtbaren Sprecher über ein Lied, ihre Befindlichkeit, Beschäftigungen, Freundinnen, sein Fahrrad und ihren Koffer befragen, ereignen sich immer wieder verschiedene stumme Szenen, die sich visuell auf das Gespräch beziehen. Fahrradfahrer kreisen auf der Bühne und fahren auf Wände zu, Frauen mit Koffern stürzen und laufen über die Bühne, Liebespaare und Frauen mit Rokokokleidern treten auf und eine Besen kehrende Frau singt über eine vergangene Zeit im Mai.

⁶⁶ Schimmelpfennig, Roland. „Vor langer Zeit im Mai.“ Carstensen, Uwe B. (Hg.) und Stefanie von Lieven (Hg.). *Die Frau von früher*. Frankfurt am Main: Fischer, 2004. S. 133.

⁶⁷ Schimmelpfennig, Roland. „Vor langer Zeit im Mai.“ Frankfurt am Main: 2004. S. 134.

Da die Sprecher keine Stellung beziehen und sich vorwiegend mit der Vergangenheit ihres Gesprächspartners auseinandersetzen, entbehrt das Gespräch seine Entwicklungsmöglichkeit. Fragen werden mit ausweichenden Antworten und Gegenfragen beantwortet. Mit wiederkehrender Erfolglosigkeit werden immer wieder dieselben unbeantworteten Fragen gestellt.

Sowie im Gespräch immer wieder dieselben Fragen mit leichter Variation aufgegriffen werden, ereignen sich auch dieselben Bilder mit gelegentlichen, kleinen Veränderungen. So wird zum Beispiel aus dem gegen die Wand fahrenden Fahrradfahrer, ein Dreiergespann aus einem auf der Lenkstange sitzenden ehemaligen Fahrradfahrer, einer fahrenden Besenkehrerin und einer Frau im Rokokokleid, die das Fahrrad mit aller Kraft auf die gegenüberliegende Wand zuschiebt.

Die agierenden Figuren verlieren mit den variierenden Szenen ihre individuelle Handlungsfunktion. Sowie das Gespräch Aussagen entbehrt, fehlt auch den Szenen auf Grund der wechselnden Handlungsträger bei wiederkehrenden Bildern eine definierbare Bestimmtheit und folglich auch die Entwicklungsmöglichkeit.

In Anbetracht der vergangenheitslastigen Unterhaltung erscheinen die stummen Szenen wie Erinnerungsbilder. Da Erinnerungen subjektive Wahrnehmungen sind, fehlt ihnen jegliche Fixierbarkeit. Auf der Suche nach klaren Antworten aus der Vergangenheit scheitern die Gesprächspartner in einem endlosen Kreislauf aus wiederkehrenden unkonkreten Szenen. Da die Vergangenheit jegliche Veränderungsmöglichkeit entbehrt, führt ein Verharren in dieser nicht existenten Zeit zu einem Entwicklungsverlust. Erst am Schluss eröffnet sich die Perspektive auf etwas Neues. „Er“ und „Sie“ und die stummen Figuren verabschieden sich. Durch dieses aktive Distanzieren von der Vergangenheit wird der zeitlose Kreislauf beendet.

3.3.3.2. „Idomeneus“

Auch bei *Idomeneus* kommt es zu einem Zeitverlust. In *Vor langer Zeit im Mai* verschwindet die zeitliche Entwicklung, da die Figuren in einer Endlosschleife die Vergangenheit durchleben. Im Gegensatz dazu setzen sich die Erzähler in *Idomeneus* mit den Ereignissen der Vergangenheit auseinander und gewinnen auf diese Weise weiterführende Erkenntnisse. Sie erzählen die Geschichte von Idomeneus Heimkehr nach dem trojanischen Krieg. Die Erzähler sind auf der Suche

nach der zeitlosen Bedeutung hinter den möglichen Ereignissen rund um Idomeneus Ankunft in Kreta. Folglich verliert auch die Zeit als strukturierender Bezugspunkt seine Notwendigkeit.

Der Zeitverlust zeigt sich zum einen bei den Erzählern. Die Erzähler werden eingeteilt in „Eine Gruppe von etwa zehn bis vierzehn Männern und Frauen. Es können auch mehr oder weniger sein.“⁶⁸ Diese Gruppe „befindet sich wie vor einer Opernaufführung an einem Ort, der weder der scharf abgegrenzte Bühnenraum noch der diffuse Boden der Alltagswelt ist. Es ist, als sammle man sich vor der Begegnung vor einer großen, anderen, fremden Welt, und versucht sich zu besinnen.“⁶⁹ Im Verlauf des Stücks gibt Schimmelpfennig keine Zeitangaben. Es bleibt offen, zu welcher Tageszeit und in welchem Jahrhundert das Stück spielt.

Sowie das Stück in keinem Zeitraum angesiedelt ist und die Erzähler keinen Namen haben, fehlt den sprechenden Figuren auch eine individuelle Redezeit. „Der auf vierzehn Personen verteilte Geist des Stücks [ist] auf der Suche nach den Geschichten hinter der Geschichte.“⁷⁰ Statt eines Dialogs wechseln sich die Figuren in unterschiedlich großen Kleingruppen beim Erzählen von Idomeneus Geschichte ab. So melden sich zum Beispiel unter anderen „Der Mann vom Anfang [...] Fünf Enttäuschte [...] Die zwei Alleingelassenen [...] Sechs Frauen und Männer [...] Vier andere [...]und] Sieben“⁷¹ abwechselnd zu Wort. Da es ums Erzählen der Geschichte geht, sind die einzelnen Erzähler austauschbar. Auch der Zeitraum, in dem die Erzählung stattfindet, ist folglich bedeutungslos.

Neben diesem formalen Zeitverlust sind auch die Charaktere der Erzählung mit unterschiedlichen Formen von Zeitverlust konfrontiert. Idomeneus kann seinen drohenden Tod im stürmischen Meer durch ein Opferversprechen verhindern. Während tausende Männer und Frauen im trojanischen Krieg und auf der Heimreise sterben, kommt Idomeneus heil in Kreta an. Dort angekommen muss der Kriegsheld jedoch seinen Sohn opfern, woraufhin Idomeneus von seinem erbosten Volk ebenfalls getötet wird. In weiterer Folge erhängt sich Idomeneus Frau beim Anblick

⁶⁸ Schimmelpfennig, Roland. „Idomeneus.“ Heilker, Peter (Hg.) und Hans-Joachim Ruckhäberle (Hg.). *Programmbuch Idomeneo (Bayrische Staatsoper) und Idomeneus (Bayrisches Staatsschauspiel)*. München: Gotteswinter GmbH, 2008. S. 22.

⁶⁹ Schröder, Rolf. „Kein Stück für alte Männer. Roland Schimmelpfennig: *Idomeneus*.“ Heilker, Peter (Hg.) und Hans-Joachim Ruckhäberle (Hg.). *Programmbuch Idomeneo (Bayrische Staatsoper) und Idomeneus (Bayrisches Staatsschauspiel)*. München: Gotteswinter GmbH, 2008. S. 6.

⁷⁰ Schröder, Rolf. „Kein Stück für alte Männer. Roland Schimmelpfennig: *Idomeneus*.“ München: 2008. S. 6.

⁷¹ Schimmelpfennig, Roland. „Idomeneus.“ München: 2008. S. 24-26.

ihres ermordeten Sohns. In einer anderen Version tötet Idomeneus seinen Sohn nicht. Hierauf versiegen die Brunnen und die Menschen verdursten.

Wie sich bereits in den unterschiedlichen Todesformen der Handlungsträger zeigt, ist nicht nur die Lebenszeit des Volkes in Gefahr, sondern auch die Vergangenheit als objektiv bestimmbare Zeit. Statt einer in sich geschlossenen Geschichte opfert Idomeneus in einer Version seinen Sohn, begeht Selbstmord bei einer anderen Variante, wird getötet in einer weiteren Version und nur vertrieben in einem anderen möglichen Ende. Durch diese alternativen Enden von Idomeneus Ankunft in Kreta verliert die Vergangenheit als faktisch stattgefundene Realität ihre Existenz.

Die Figuren der Erzählung befinden sich in einem „Zeitalter von Aberglaube.“⁷²

Aberglaube ist ein „als irrig angesehener Glaube an die Wirksamkeit übernatürlicher Kräfte in bestimmten Menschen und Dingen.“⁷³ Aberglaube ist fern jeglicher Realität und steht folglich auch unter keinem zeitlichen Bezug. Die Erzähler von *Idomeneus* stellen kommentierend fest:

„EIN MANN:/ Wir stehen/ an der Grenze/ von Aberglaube und Vernunft./ Kann jemand den gewaltsamen Tod eines Menschen/ mit Vernunft erklären?/ Nein./ Das Opfer eines Menschenlebens/ oder vieler Menschenleben,/ ist nichts/ als eine Missgeburt aus Anmaßung und Angst,/ Habgier und Schuld,/ der Glaube daran,/ die Sache, die es fordert,/ das Recht darauf,/ seine angebliche Notwendigkeit/ ein Nichts, ein Wahn,/ der dennoch/ einen Menschen leicht vernichtet,/ nur zu leicht,/ ZWEI MÄNNER, ZWEI FRAUEN:/ und unsicher ist,/ ob wir die Grenze von Aberglaube/ und Vernunft/ je passieren.“⁷⁴

Im Glauben an das rechte Handeln und im Bestreben nach einer gerechten Welt müssen zahlreiche Figuren der Erzählung ihr Leben opfern. Die menschliche Anmaßung, das unausweichliche Schicksal zu überlisten, führt in ein fatales Netz aus „Verletzungen, Angst./ Verpflichtungen, Regeln, Gesetze./ [...] Treue und Anstand/ und Rache und Strafe.“⁷⁵ Neben den tausenden Toten, die im Krieg zur Befreiung der entführten Helena sterben, werden auch zahlreiche Menschen geopfert, um die Götter zu besänftigen. Am Beginn des trojanischen Kriegs steht die Opferung der Iphigenie. Agamemnon tötet seine Tochter, um Wind für die Seefahrt nach Troja zu bekommen. Zur Strafe für diesen Tod ermordet Klytämnestra ihren Mann und Elektra wiederum ihre Mutter. Auch Idomeneus Opferversprechen führt in

⁷² Schimmelpfennig, Roland. „Idomeneus.“ München: 2008. S. 45.

⁷³ Kunkel-Razum, Kathrin (Hg.), Scholze-Stubenrecht, Werner (Hg.) und Matthias Wermke (Hg.). *Duden: Deutsches Universalwörterbuch*. 5. Auflage. Mannheim: Dudenverlag, 2003. S. 77.

⁷⁴ Schimmelpfennig, Roland. „Idomeneus.“ München: 2008. S. 41.

⁷⁵ Schimmelpfennig, Roland. „Idomeneus.“ München: 2008. S. 42.

einen tödlichen Kreislauf. Erst als die Menschen von Kreta „den Zusammenhang erkennen/ und den alten König verbannen,/ [können sie] ein Zeitalter des Aberglaubens beEnden (sic).“⁷⁶ Die Verbannung des Königs als bewusster Akt der Distanzierung von endlosen Vergeltungsmaßnahmen ermöglicht ein neues Zeitalter und somit auch wieder eine auf „Vernunft“ beruhende zeitliche Entwicklung. Auch die Erzähler distanzieren sich von willkürlichen Urteilssprüchen. Sie behaupten nicht im Besitz der unumstößlichen Wahrheit zu sein. Die Erzähler setzen sich mit verschiedenen literarischen Bearbeitungen des Idomeneus-Stoffes auseinander. Während Homers *Odyssee* von Idomeneus glücklicher Heimkehr berichtet, wird der griechische Kriegsheld in Vergils *Aeneis* (29-19 v. Chr.) aus Kreta vertrieben. Der römische Grammatiklehrer Servius (um 400 n. Chr.) wiederum gibt in seinem Vergil-Kommentar zwei mögliche Ausgänge zu Idomeneus Heimkehr. In der einen Version opfert Idomeneus seinen Sohn, wohingegen in der anderen Version die Pest wegen der ausbleibenden Opferung ausbricht und Idomeneus von seinem Volk vertrieben wird. Die Frauen und Männer des Stücks tragen die antiken Fundstücke zu Idomeneus sagemumwobenen Lebenslinien zusammen. Die Erzähler sind im Unklaren darüber, was die eigentliche Idomeneus-Geschichte ist:

„*So war es nicht*, heißt es immer wieder, *so ist es nicht gewesen. Es ist so gewesen*. Wenn dann eine andere Version vorgeschlagen wird, ist nichts entschieden. Beide Geschichten sind in dem Moment, in dem sie erzählt werden, gleich wahr. Die neue ist nicht wahrer als die erste, an die das Stück in der nächsten oder übernächsten Szene auch wieder anschließt. Es korrigiert sich nicht; es probiert nur eine andere Farbe aus.“⁷⁷

Die Männer und Frauen erzählen, untersuchen und kommentieren die unterschiedlichen Möglichkeiten und deren Bedeutung. Sie setzen Idomeneus Menschenopfer mit einer Mißgeburt gleich. Die Anmaßung etwas Fremdes zu besitzen führt auf Grund seiner Schuldhaftigkeit unweigerlich zu neuen Racheakten. Im Unterschied zu Idomeneus, der in diesem Netz aus Vergeltungsmaßnahmen gefangen ist, bleiben die Erzähler unabhängig, da sie ihre Grenzen wahren. Die Vergangenheit existiert in der subjektiven gegenwärtigen Wahrnehmung. Im Anerkennen der unterschiedlichen Möglichkeiten dieser Vergangenheit gelangen die Erzähler zu realen Erkenntnissen und einer zeitlosen Wahrheit.

⁷⁶ Schimmelpfennig, Roland. „Idomeneus.“ München: 2008. S. 45.

⁷⁷ Schröder, Rolf. „Kein Stück für alte Männer. Roland Schimmelpfennig: *Idomeneus*.“ München: 2008. S. 6.

4. „Der goldene Drache“

4.1. Methode der Analyse

Die im ersten Teil untersuchten Verlustformen werden im folgenden Abschnitt an Hand des *Goldenen Drachens* ausführlicher untersucht. Die Thematik des Verlusts im *Goldenen Drachen* wird mittels einer Dramen- und Inszenierungsanalyse untersucht. Zu diesem Zweck beschäftigt sich die Autorin mit der 2009 im Fischerverlag veröffentlichten Textfassung und dem Stückabdruck aus dem Programmheft der im Akademietheater uraufgeführten Inszenierung (Spielzeit 2009/10).

Für ein genaueres Verständnis der im Stück thematisierten asiatischen Einwanderer, hat sich die Autorin einerseits mit Reiseführern über China, Thailand und Vietnam beschäftigt um auf diese Weise ein größeres Verständnis für den kulturellen Hintergrund der Einwanderer zu bekommen. Des Weiteren wurde die gegenwärtige Situation von illegalen Einwanderern in Europa an Hand von Zeitungsartikeln recherchiert (siehe Bibliographie).

Die Analyse der Autorin beschäftigt sich weiters mit Sekundärliteratur über den Dramatiker Schimmelpfennig und veröffentlichten Interviews, die mit Schimmelpfennig, Philipp Hauß und Falk Rockstroh geführt wurden (siehe Bibliographie).

Die Inszenierungsanalyse basiert auf dem Besuch von 13 Aufführungen des von Schimmelpfennig inszenierten *Goldenen Drachens* im Akademietheater in den Spielzeiten 2009/10 und 2010/11 und dem Burgtheater DVD-Mitschnitt der Generalprobe dieser Inszenierung (siehe Ende des Kapitels).

Für das Kapitel bezüglich der Rezeption des *Goldenen Drachens* hat die Autorin die Pressemappe (Stand Februar 2011) des Burgtheaters zur Inszenierung des *Goldenen Drachens* untersucht. Um einen Überblick über die Publikumsauslastung, Vorstellungszahlen, Gastspiele und Auszeichnungen der Inszenierung zu bekommen, wurde der Burgtheater Geschäftsbericht 2009/2010 analysiert.⁷⁸

DVD-Mitschnitt der Generalprobe (interne Videoaufzeichnung des Burgtheaters):

Der goldene Drache. Regie: Roland Schimmelpfennig. Autor: Roland Schimmelpfennig. Wien: Akademietheater, 2009. Fassung: DVD. Burgtheater, 4.9.2009. 105'.

⁷⁸Der Burgtheater Geschäftsbericht für die Spielzeit 2010/11 ist derzeit noch nicht abgeschlossen und kann deshalb nicht in die Recherche einbezogen werden.

Von der Autorin besuchte Aufführungen:

Samstag, 5.9.2009
Dienstag, 15.9.2009
Samstag, 10.10.2009
Mittwoch, 14.11.2009
Donnerstag, 17.12.2009
Dienstag, 29.12.2009
Donnerstag, 18.2.2010

Montag, 28.6.2010
Donnerstag, 9.9.2010
Freitag, 24.9.2010
Dienstag, 5.4.2011
Mittwoch, 13.4.2011
Dienstag, 7.6.2011

4.2. Verlust im „goldenen Drachen“

Im Migrantendrama *Der goldenen Drachen* werden verschiedene Geschichten mit einer Parallelmontage verbunden. Das „Thai-Vietnam-China-Schnellrestaurant“ ist der Verbindungspunkt zwischen den verschiedenen Geschichten. Auf der Suche nach seiner verschollenen Schwester ist ein junger Chinese im asiatischen Restaurant DER GOLDENE DRACHE gelandet. Paralysiert von unerträglichen Zahnschmerzen muss der junge Chinese sein Unterfangen unterbrechen. „Der Asiate mit Zahnschmerzen“ hat keine Papiere. Folglich kann er sich nicht im Krankenhaus behandeln lassen. Um den durch Zahnschmerzen arbeitsunfähigen Chinesen wieder einsatzfähig zu machen, ziehen die asiatischen Köche den entzündeten Zahn mit Hilfe einer Rohrzange. Hierauf verblutet der Junge an seiner offenen Zahnlücke.

Auch die Bewohner der angrenzenden Wohnungen sind mit unlösbaren Problemen konfrontiert. Während eine der beiden Flugbegleiterinnen die Bedeutung hinter dem in ihrer Thai-Suppe gefundenen kariösen Zahns entschlüsseln möchte, würde die andere Stewardess gerne mit ihrem Freund, dem attraktiven Piloten, Rollen tauschen. In einer weiteren Wohnung über dem goldenen Drachen geht die Ehe zwischen dem Mann mit dem gestreiften Hemd und der Frau in dem Kleid wegen der Affäre der Frau in die Brüche. Im Unterschied dazu verzweifelt das junge Paar in der Dachwohnung des Gebäudes an der unbeabsichtigten Schwangerschaft der jungen Frau. Ein paar Wohnungen weiter unten ist der Großvater der schwangeren Frau besessen vom Wunsch wieder jung zu sein.

Überfordert von ihren Alltagssorgen reagieren sich die frustrierten Männer an der zur Sexsklavin degradierten Grille ab, die vermutlich die vermisste Schwester des Chinesen ist. Letztendlich kann der Lebensmittelhändler Hans nur mehr weinend feststellen, dass „das arme Ding [...] vollkommen kaputtgemacht“⁷⁹ ist.

⁷⁹ Schimmelpfennig, Roland. „Der goldene Drache.“ Carstensen, Uwe B. (Hg.) und Stefanie von Lieven (Hg.). *Theater Theater: Aktuelle Stücke 19*. Frankfurt am Main: Fischer, 2009. S. 598.

4.2.1. Raumverluste

Der *goldene Drache* ist durchzogen von unterschiedlichen räumlichen Verlusten, die den Heimatverlust der Figuren spiegeln. Die verschiedenen Spielstätten haben einen Geschäftscharakter. Es sind Räume des vorübergehenden Aufenthalts. Dieser räumliche Verlust zeigt sich auch in der Flüchtigkeit der Beziehungen. Im Vordergrund stehen Tauschgeschäfte. Neben der fehlenden emotionalen Interaktion der Handlungsträger, kommt es auch zu unterschiedlichen körperlichen Verlustformen. Durch das Verschwinden der rationalen Körperlichkeit entstehen Phantasieräume, die die Aufmerksamkeit auf verdrängte emotionale Räume lenken. Der rationale und abstrakte räumliche Verlust kommt sowohl auf der inhaltlichen, als auch auf der formalen Ebene durch diverse Verfremdungseffekte zum Ausdruck. Auch bei der Inszenierung des Flüchtlingsdramas greift Schimmelpfennig diverse Verfremdungseffekte auf. Statt der Illusionsdramatik einer Guckkastenbühne wird die Maschinerie des Theaters aufgedeckt.

4.2.1.1. Räume des vorübergehenden Aufenthalts

Die Schauplätze des *goldenen Drachens* entbehren heimische Gemütlichkeit. Ein Großteil der Szenen spielt im Thai-China-Vietnam Restaurant DER GOLDENE DRACHE. Der Kioskbesitzer Hans lebt seinen Geschäftssinn nicht nur in seinem Lebensmittelladen aus, sondern hat auch ein Zimmer seiner Wohnung zu einem Puff gemacht, in dem er eine illegale Asiatin an diverse Freier vermietet. Neben diesen Geschäftsräumen sind auch die übrigen Schauplätze von Flüchtigkeit geprägt. Das Bleiberecht der zur Sexsklavin verdammt Grille ist vom Wohlwollen ihrer Geschäftspartner abhängig. Die Ameisen erpressen die Grille damit, „dass sie froh sein soll, dass sie ein Dach über dem Kopf hat. Sie sagen, dass die Grille froh sein soll, dass die Ameisen sie nicht wegschicken.“⁸⁰ Auch der junge Chinese mit Zahnschmerzen ist räumlich eingeschränkt. Da er keine Papiere hat, kann er keinen Zahnarzt aufsuchen und verblutet nach einer improvisierten Notoperation in der Küche des GOLDENEN DRACHENS. Hierauf wird die illegale Leiche bei einem nächtlichen Spaziergang im Fluss entsorgt und gelangt übers Meer nach China. Des Weiteren sind auch die Besuchstätten Räume des vorübergehenden Aufenthalts. So ist die Enkeltochter zu Gast bei ihrem Großvater. Sie unterhalten sich

⁸⁰ Schimmelpfennig, Roland. „Der goldene Drache.“ Frankfurt am Main: 2009. S. 573.

am Balkon – ein weiterer Raum des kurzweiligen Aufenthalts. Während der Pilot auf Besuch bei seiner Freundin Eva ist, sind nicht einmal die Bewohner dieser Wohnung häufig zu Hause. Da Eva und ihre Mitbewohnerin Inga Stewardessen sind, verbringen die beiden den Großteil ihres Lebens in der Luft.

Selbst die Wohnung des Ehepaars ist von Aufbruchsstimmung geprägt. Der Mann mit dem gestreiften Hemd flüchtet vor der Auseinandersetzung mit seiner untreuen Frau in den Lebensmittelladen und Alkoholsuff, wohingegen seine Frau ein paar Sachen gepackt hat um aus der Wohnung auszuziehen. Die Wohnung des jungen Paares unter dem Dach scheint auch keine dauerhafte Bleibe zu sein. Verzweifelt beanstandet der werdende Vater, dass die Wohnung nicht groß genug für Nachwuchs ist.

Nicht nur „die kleine Wohnung unter dem Dach“⁸¹ ist „zu klein für drei“⁸², sondern auch die anderen Räume sind physisch nicht für einen dauerhaften Aufenthalt geeignet. Immer wieder betonen die Erzähler, wie klein die Räume sind. Im GOLDENEN DRACHEN gibt es nur eine „winzige Küche“,⁸³ die „ein paar gekachelte Quadratmeter [groß ist], vielleicht vier oder fünf“⁸⁴. Wie von Platzangst gehetzt beschreibt der Mann die Räumlichkeiten der Küche „es ist eng, sehr eng, kein Platz, und die asiatischen Köche arbeiten hier trotzdem zu fünft.“⁸⁵ Der „[kleine] Lebensmittelladen“⁸⁶ neben dem GOLDENEN DRACHEN ist auch nicht für klaustrophobische Besucher geeignet: „Es ist in dem Geschäft so eng, man kann sich in dem Laden kaum bewegen.“⁸⁷ Auch in Hans Wohnung herrscht Platzmangel: „Die Wohnung des Lebensmittelhändlers ist keine Wohnung, sondern eher eine Art Warenlager, sie ist bis unter die Decke vollgestopft mit Vorräten.“⁸⁸ Erstaunt stellt der Mann mit dem gestreiften Hemd fest: „Da muss man ja einen Tunnel graben, um da durch zu kommen.“⁸⁹ Selbst der Grille bleibt nur ein kleines Zimmer im Bau der Ameise.

Der fehlende Raum und die Flüchtigkeit der Aufenthaltsstätten kommen auch auf formaler Ebene zum Ausdruck. Statt Regieanweisungen, die die räumlichen

⁸¹ Schimmelpfennig, Roland. „Der goldene Drache.“ Frankfurt am Main: 2009. S. 560.

⁸² Schimmelpfennig, Roland. „Der goldene Drache.“ Frankfurt am Main: 2009. S. 564.

⁸³ Schimmelpfennig, Roland. „Der goldene Drache.“ Frankfurt am Main: 2009. S. 559.

⁸⁴ Schimmelpfennig, Roland. „Der goldene Drache.“ Frankfurt am Main: 2009. S. 569-570.

⁸⁵ Schimmelpfennig, Roland. „Der goldene Drache.“ Frankfurt am Main: 2009. S. 562.

⁸⁶ Schimmelpfennig, Roland. „Der goldene Drache.“ Frankfurt am Main: 2009. S. 570.

⁸⁷ Schimmelpfennig, Roland. „Der goldene Drache.“ Frankfurt am Main: 2009. S. 571.

⁸⁸ Schimmelpfennig, Roland. „Der goldene Drache.“ Frankfurt am Main: 2009. S. 588.

⁸⁹ Schimmelpfennig, Roland. „Der goldene Drache.“ Frankfurt am Main: 2009. S. 588.

Gegebenheiten festlegen, wird der Raum durch die Erzähler definiert. Zu Beginn der Szene gibt es meistens eine kurze Raumangabe: „In der Küche des Thai-China-Vietnam-Restaurants“⁹⁰, „In der Küche einer Vier-Zimmer-Wohnung“⁹¹, „Oben, in der kleinen Wohnung unter dem Dach.“⁹² Im Verlauf der Szene werden diese Räume oft noch detaillierter beschrieben. So unterbricht zum Beispiel „der Mann“ kurz den Handlungsverlauf um die Küche zu beschreiben:

„Alles eng, ein paar gekachelte Quadratmeter, vielleicht vier oder fünf, die Gaskocher und die Friteuse, die Arbeitsflächen, die Kühlschränke, nebenan noch ein kleiner Raum für die Vorräte, eine Uhr an der Wand, und ein Kalender mit Bildern von Vietnam“⁹³

Weiters ist der fehlende Raum im Bühnenbild zu finden. Johannes Schütz Bühnenbild beschränkt sich auf einen leicht erhöhten, weißen Boden und eine weiße Rückwand. Abgesehen von 5 Stühlen, einem Gong und ein paar Requisiten, die zu Beginn des Stücks am hinteren Ende der Bühne aufgereiht sind, ist die Bühne ein leerer Raum. Die im Stück thematisierten unterschiedlichen Räume bekommen erst durch die Schauspieler Gestalt. So wird zum Beispiel Tisch Nummer 11 des GOLDENEN DRACHENS durch zwei Stewardessen, die auf ihren Rollkoffern sitzen und aus 2 asiatischen Porzellanschüsseln essen sichtbar. Auch die Wohnung des Lebensmittelhändlers Hans gewinnt erst durch die Beschreibung der „jungen Frau“ Plastizität:

„Die Wohnung ist dunkel, als ob die Scheiben zugeklebt wären, aber die Scheiben sind nicht zugeklebt, es stehen nur überall Regale vor den Fenstern, und die Regale sind voll mit Zeug, Regale und Schränke, alles voller Vorräte, Nudeln, Reis, Zucker, Salz. Und zwischen all den Regalen und Schränken stehen zwei Sofas, in einer Ecke des Raums brennt eine einzelne Leselampe.“⁹⁴

Letztendlich sind die verschiedenen Räume der 48 Szenen nur in der Phantasie der Darsteller und Rezipienten sichtbar und existieren nur für den flüchtigen Moment ihrer szenischen Fiktion.

Auch die räumliche Enge kommt auf vielfältige Weise zum Ausdruck. Während die Darsteller die winzige Küche des GOLDENEN DRACHENS beschreiben, stehen sie zusammengedrängt im Eck an der Rampe - abwechselnd auf der linken und rechten Bühnenseite. Des Weiteren befinden sich in Schimmelpfennigs Inszenierung immer

⁹⁰ Schimmelpfennig, Roland. „Der goldene Drache.“ Frankfurt am Main: 2009. S. 564.

⁹¹ Schimmelpfennig, Roland. „Der goldene Drache.“ Frankfurt am Main: 2009. S. 566.

⁹² Schimmelpfennig, Roland. „Der goldene Drache.“ Frankfurt am Main: 2009. S. 568.

⁹³ Schimmelpfennig, Roland. „Der goldene Drache.“ Frankfurt am Main: 2009. S. 569-570.

⁹⁴ Schimmelpfennig, Roland. „Der goldene Drache.“ Frankfurt am Main: 2009. S. 591.

alle Schauspieler auf der Bühne. Selbst wenn die Darsteller in der Fiktion des Stücks nicht räumlich anwesend sind, verlassen sie trotzdem nicht die Bühne. So unterhält sich zum Beispiel die Enkeltochter mit ihrem Großvater am Balkon bzw. an der Bühnenrampe, während die übrigen 3 Schauspieler im hinteren Ende der Bühne auf Stühlen sitzen und mit unterschiedlichem Interesse das Geschehen beobachten. Die Gegenstände auf der Bühne erzeugen ebenfalls räumliche Enge. Sowie die Figuren im Verlauf des Stücks immer mehr ihre Aufenthaltsorte verlieren, okkupieren die Requisiten, Stühle und Kostümteile zunehmend den leeren Raum. Zu Beginn des Stücks sind 5 Stühle, ein Gong und ein paar Requisiten und Kostümteile am hinteren Ende der Bühne ordentlich aufgereiht. Zusätzlich stehen ein paar Requisiten auf der linken und rechten Bühnenseite neben dem erhöhten, weißen Boden. Am Ende des Stücks ist von dieser sterilen Ordnung wenig übrig: zwei Paar Plateausandalen, zwei gestreifte Hemde, Weinglas, Werkzeugkoffer, Aluteller, Rollkoffer, Porzellangeschirr, Schnapsflasche, Bierdosen, Küchenpapierreste, 2 Stühle, Handtasche, Papiersack, Theaterblutfläschchen und Theaterblut verteilen sich über den leeren Raum.

4.2.1.2. Verlust von Körperräumen

Sowie die Bühne immer mehr von materiellen Gegenständen belebt wird, werden die Körper mit Konsumgütern gleichgesetzt. Die Figuren verlieren auf verschiedenen Ebenen ihre Körperlichkeit und übertragen das Stück auf diese Weise ins Phantastische. Hinter dem Verlust von Körperräumen, verbergen sich psychologische Abgründe, die erst durch einen Blick unter das oberflächliche Konsumieren sichtbar werden. Schimmelpfennigs Verfremdungseffekte provozieren eine neue Sichtweise auf scheinbar unverrückbare gesellschaftliche Machtsysteme und eine kritische Auseinandersetzung mit diesen hierarchischen Strukturen.

4.2.1.2.1. Die Grille und die Ameise

Die Versachlichung des Körpers zeigt sich am Deutlichsten im Zusammenspiel zwischen der Grille und den Ameisen. Schimmelpfennig greift im *goldenen Drachen* die Tierfabel von der Grille und der Ameise auf. In Aesops „Die Ameise und die Grille“ und Jean de la Fontaines „Die Grille und die Ameise“ bittet eine Grille eine Ameise vergeblich um Essen. Ausgehend von dieser Tierparabel bittet auch im *goldenen Drachen* die Grille die Ameise um Essen. Im Gegensatz zur Vorlage hat

die geschäftstüchtige Ameise bei Schimmelpfennig die Idee, die hungrige Grille an andere Ameisen zu vermieten. Während die Ameisen die Ameise für ihr Schäferstündchen mit der Grille bezahlen, bekommt die Grille nur gelegentlich von den Ameisen etwas zu essen.

Im Verlauf der Handlung verwischen die Grenzen zwischen Tier und Mensch immer weiter. Es wird immer deutlicher, dass es sich bei den Fabelwesen um Menschen handelt. Zuerst werden den Fabelwesen nur menschliche Handlungen zugewiesen: die Grille muss ihre Tanz- und Putzfähigkeiten unter Beweis stellen. Die Ameisen „stehen auf ihren Akzent, soweit die Grille überhaupt die Sprache der Ameisen kann. Die Wörter, die für die Ameisen am wichtigsten sind, haben sie der Grille schon beigebracht. Für die Ameisen ist die Grille eine geile Schlampe. [...] Sie ficken sie durch.“⁹⁵

Später bekommen auch die Räume immer mehr menschlichen Charakter. Gegen Ende des Stücks stellt sich heraus, dass der Bau der Ameise die Wohnung des Lebensmittelhändlers Hans ist. Die Grille bewohnt ein kleines Zimmer dieser Wohnung. Das Zimmer hat einen Stuhl, einen Tisch und ein Bett.

Nach und nach lüftet sich auch, welche Figuren des Stücks sich hinter den Fabelwesen verbergen. Der Lebensmittelhändler Hans ist die Ameise, die die Grille an andere Ameisen vermietet. Die anderen Ameisen sind die restlichen männlichen Hausbewohner: Die „fickenden“ Ameisen sind der junge Mann, der Großvater und der Mann mit dem gestreiften Hemd. Die Grille, wiederum, ist „eine junge Asiatin, [die mit ihren] dünnen Armen und Beinen [...] wie ein chinesischer Grashüpfer [aussieht].“⁹⁶ Des Weiteren wird angedeutet, dass die Grille die verschollene Schwester des jungen Chinesen aus dem GOLDENEN DRACHEN sein könnte. Als der „Asiate mit Zahnschmerzen“ nach seinem Tod seine Familie in China trifft, sagt er, dass er „immer das Gefühl [hatte], sie ist ganz in der Nähe.“⁹⁷ Er mutmaßt, dass sie vielleicht jemand aufgenommen hat und dass sie vielleicht irgendwo tanzt oder putzt oder irgendetwas anderes für ihr Geld tun muss.⁹⁸

Die Vermenschlichung der Fabelwesen bringt die Abgründe der menschlichen Psyche zum Ausdruck: Die Ameisen sagen der Grille, „dass die Grille froh sein soll, dass sie ein Dach über dem Kopf hat. Sie sagen, dass die Grille froh sein soll, dass

⁹⁵ Schimmelpfennig, Roland. „Der goldene Drache.“ Frankfurt am Main: 2009. S. 573.

⁹⁶ Schimmelpfennig, Roland. „Der goldene Drache.“ Frankfurt am Main: 2009. S. 595.

⁹⁷ Schimmelpfennig, Roland. „Der goldene Drache.“ Frankfurt am Main: 2009. S. 597.

⁹⁸ Schimmelpfennig, Roland. „Der goldene Drache.“ Frankfurt am Main: 2009. S. 597.

die Ameisen sie nicht wegschicken. Zurück. Zurück in den Schnee.“⁹⁹ Da die Grille vom Wohlwollen der Ameisen abhängig ist, können diese mit ihr machen, was sie wollen. Während die Grille anfangs noch Essensreste wie zum Beispiel „Teile von toten Fliegen“¹⁰⁰ für ihre Dienste bekommt, nützen die Ameisen im weiteren Verlauf des Stücks ihre Abhängigkeit immer mehr aus. Der alte Mann reißt der Grille einen Fühler aus. Der junge Mann behandelt die Grille nicht wie eine Grille, „sondern wie ein Ding, für das man bezahlen kann und bei dem es einem egal ist, ob es kaputt geht.“¹⁰¹ Und der Mann in dem gestreiften Hemd misshandelt die Grille so lange, bis „das arme Ding [...] vollkommen kaputt“¹⁰² ist.

Während die hungernde Grille alles macht, um was zu essen zu kriegen¹⁰³, ist das Essen für die Ameise im Überfluss vorhanden. Nicht nur in Hans Lebensmittelladen gibt es von Lebensmitteln über Zeitschriften bis hin zu Haushaltsartikeln „alles was man braucht“¹⁰⁴, sondern auch seine Wohnung ist zu einem „Warenlager“ mutiert: „sie ist bis unter die Decke vollgestopft mit Vorräten. Reis, Nudeln, H-Milch, Salz, Zucker, überall, alles ist voll davon. Getrockneter Fisch, Würste.“¹⁰⁵ Da der Essenmarkt im Land der Ameise gesättigt ist, hat sich der geschäftstüchtige Hans mit der Grille eine lukrativere Einnahmequelle verschafft.

Bei genauerer Betrachtung spiegelt Schimmelpfennigs Parabel von der Grille und der Ameise die ungerechte Ressourcenverteilung zwischen Entwicklungsländern und westlichen Industriestaaten und die Konsum orientierte Ausbeutung der Dritte Welt Länder. Allein in der Europäischen Union landen 25 Prozent aller privaten Lebensmittel im Müll:

„Pro Jahr werfen die EU-Bürger laut einem nun von der EU-Kommission veröffentlichten Bericht allein in ihren Haushalten 38 Millionen Tonnen Lebensmittel weg. [...] Wird diese jährliche Menge hochgerechnet, könnten mit den Essensabfällen aus allen EU-Haushalten nicht weniger als 206 Millionen Menschen ein Jahr lang ernährt werden. Dies würde das Hungerproblem der Welt – es gibt derzeit etwa 850 Millionen Unterernährte – nicht lösen, aber stark lindern.“¹⁰⁶

⁹⁹ Schimmelpfennig, Roland. „Der goldene Drache.“ Frankfurt am Main: 2009. S. 573.

¹⁰⁰ Schimmelpfennig, Roland. „Der goldene Drache.“ Frankfurt am Main: 2009. S. 573.

¹⁰¹ Schimmelpfennig, Roland. „Der goldene Drache.“ Frankfurt am Main: 2009. S. 586.

¹⁰² Schimmelpfennig, Roland. „Der goldene Drache.“ Frankfurt am Main: 2009. S. 598.

¹⁰³ Schimmelpfennig, Roland. „Der goldene Drache.“ Frankfurt am Main: 2009. S. 577.

¹⁰⁴ Schimmelpfennig, Roland. „Der goldene Drache.“ Frankfurt am Main: 2009. S. 570.

¹⁰⁵ Schimmelpfennig, Roland. „Der goldene Drache.“ Frankfurt am Main: 2009. S. 588.

¹⁰⁶ Böhm, Wolfgang. „Trotz Höchstpreisen landet ein Viertel des Essens im Müll: Studie Österreichs Haushalte werfen pro Jahr 784.570 Tonnen Essen weg – vieles noch originalverpackt.“ *Die Presse* (9.4.2011), S.1.

Somit könnte fast jeder vierte Hunger leidende Mensch auf der Welt von den europäischen Essensresten satt werden.

4.2.1.2.2. Zahnverlust

Auch hinter dem verlorenen Zahn offenbaren sich gesellschaftliche Machtstrukturen. Sowohl die Tierparabel als auch der verlorene Zahn spiegelt das Dasein der illegalen Einwanderer. Mit dem Versprechen ein Vermögen zu verdienen, bringen chinesische Schlepperorganisationen jährlich tausende Asiaten nach Europa und Amerika:

„Zwischen 10.000 und 15.000 Euro kostet es im Schnitt, um von China nach Europa geschleppt zu werden, sagt Tatzgern (Anm.: Oberst Gerald Tatzgern, Chef der Schlepperbekämpfung im österreichischen Bundeskriminalamt) [...] So sie ihr Ziel erreichen, müssen die Geschleppten die Kosten der Reise abarbeiten - meist jahrelang, in Chinarestaurants, als Straßenhändler oder als Handwerker.“¹⁰⁷

So wurde zum Beispiel im August 2009 bei einer Großrazzia in 180 China-Restaurants in Deutschland eine chinesische Schleußerbande gefunden, die über zehn Jahre mehr als 1000 Chinesen als Spezialköche nach Deutschland schleuste und dort als billige Arbeitskräfte ausbeutete. Die ausreisewilligen Chinesen mussten nach der Einreise ihre Pässe abgeben und für einen Stundenlohn von drei Euro 80 bis 90 Stunden in der Woche schuften.¹⁰⁸

Sowie das Bleiberecht von der Grille abhängig vom Wohlwollen ihrer Freier ist, ist auch der junge Chinese ohne Rechtsschutz seinen Arbeitgebern ausgeliefert. Die verschiedenen Absurditäten rund um einen gezogenen Zahn enthüllen bei genauerer Betrachtung die versteckt existierende Ausbeutung illegaler Einwanderer und die gesellschaftliche Verdrängung dieser Problematik. *Der goldene Drache* beginnt mit einem wegen unerträglichen Zahnschmerzen brüllenden jungen Koch. Die Zahnschmerzen des jungen Asiaten haben bereits kurz nach seiner Abreise aus China begonnen und sind seitdem immer schlimmer geworden. Der faulende Zahn steht für den Heimatverlust und die damit in Verbindung stehende Rechtlosigkeit des

¹⁰⁷ Fink, Anna Giulia und Florian Skrabal. „Die Spur des Drachen: Immer mehr Chinesen kommen nach Österreich, viele davon wollen viel Geld verdienen und unauffällig bleiben. Besuch in einer Parallelwelt.“ *Datum* (5/10).

¹⁰⁸ [N.N.] „Menschenhandel: Großrazzia in 180 China-Restaurants.“ *Focus* (17.8.2009) und [N.N.] „Chinesische Schleußerbanden: Razzien in 180 China-Restaurants.“ *Süddeutsche Zeitung* (17.8.2009).

illegalen Einwanderers. Da der „Asiate mit Zahnschmerzen“ weder Papiere noch Geld hat, kann er keinen Zahnarzt besuchen. Statt einer medizinischen Behandlung wird der Zahn - trotz des protestierenden Chinesen - kurzerhand mit einer Rohrzange gezogen.

Der Schauspieler Philipp Hauß sagt in einem Interview: „Der gezogene Zahn ist eine Metapher für Heimweh.“¹⁰⁹ In der Zahnlücke kommt der wahre Grund für die Schmerzen des Asiaten ans Licht. Im blutenden Loch steht die gesamte Verwandtschaft des Kochs und möchte wissen, ob er gut angekommen ist und warum er sich nicht meldet. Wie im sprichwörtlichen Sinn wird dem Asiaten mit dem gezogenen Zahn auch jede Hoffnung genommen, je wieder seine Familie lebend zu sehen. Umgangssprachlich tut einem toten Menschen auch kein Zahn mehr weh.¹¹⁰ Passend dazu verblutet der Asiate mit dem Ende seiner Zahnschmerzen innerhalb kürzester Zeit an seiner unstillbaren Wunde. Die Absurdität an einer Zahnlücke zu verbluten spiegelt die Mittellosigkeit des Asiaten, der sich erst als Skelett die Heimreise leisten kann.

Auch die scheinbar absurde Faszination der Stewardess Inga für den faulen Zahn enthüllt einen verdrängten gesellschaftlichen Missstand. Sowie sie die asiatischen Speisen essen, wird auch der faule Zahn konsumiert. Inga steckt den schwer kariösen Zahn in ihren Mund. Sie möchte den Schmerz, den dieser Zahn ausgelöst hat, nachempfinden. Statt die Ursachen für den faulen Zahn in der Suppe – und damit die Missstände im System – zu suchen, spuckt sie den Zahn nach kurzem Interesse „wie einen Kirschkern“¹¹¹ in den Fluss. Sowie der Zahn verschwindet „als ob er nie da gewesen wäre“¹¹², wird auch der tote Asiate, der „weiß wie eine Kirschblüte“ ist, im Fluss entsorgt.

¹⁰⁹ Kaindl-Hönig, Christina. „Die Brutalität des Banalen: Der deutsche Erfolgsdramatiker Roland Schimmelpfennig inszeniert am Wiener Akademietheater die Uraufführung seines Stücks *Der goldene Drache*.“ *Bühne* (9/09), S. 20.

¹¹⁰ Kunkel-Razum, Kathrin (Hg.), Scholze-Stubenrecht, Werner (Hg.) und Matthias Wermke (Hg.). *Duden: Deutsches Universalwörterbuch*. 5. Auflage. Mannheim: Dudenverlag, 2003. S. 1840.

¹¹¹ Schimmelpfennig, Roland. „Der goldene Drache.“ Frankfurt am Main: 2009. S. 599.

¹¹² Schimmelpfennig, Roland. „Der goldene Drache.“ Frankfurt am Main: 2009. S. 599.

4.2.1.2.3. Identitätsverlust

Eine weitere Form des Verlusts von Körperräumen ist der Identitätsverlust der Figuren. Dies zeigt sich zum einen durch den Nationalitätsverlust der Figuren. Des Weiteren kommt es auf verschiedenen Ebenen zu einer Typisierung der Darsteller. Die meisten Figuren haben an Stelle eines Namens eine typisierende Rollenbeschreibung. Neben einem ständigen Wechsel zwischen Erzählung und Dialog, spielen die Schauspieler verschiedene Rollen, die eine größtmögliche Gegenbesetzung zu ihrer tatsächlichen Physiognomie darstellen. Die Typisierung der Figuren kommt sowohl im Schauspielstil als auch im Kostüm zum Ausdruck. Diese verschiedenen Verfremdungseffekte verhindern eine konsumierende Theaterrezeption und ermöglichen eine neue Sichtweise auf globale Systeme.

4.2.1.2.3.1. Nationalitätsverlust

Die Nationalität der Figuren wirft zahlreiche Fragen auf. Erst bei genauerer Betrachtung lassen sich hinter dem Verwirrspiel rund um die Herkunft der Handlungsträger konsumorientierte Machtsysteme erkennen. Zum einen zeigt sich der Nationalitätsverlust im nicht genau bestimmbareren Handlungsort. Der Schauplatz des Geschehens und die Nationalität der einheimischen Handlungsträger lassen sich nur durch Vermutungen und Andeutungen einschränken. Die Uraufführung des Stücks fand im Wiener Akademietheater statt und zielt somit auf deutschsprachige Rezipienten. Die einheimischen Lebensmittellieferanten sind die einzigen Figuren des Stücks, die einen Namen haben. Interessanterweise scheinen auch diese Namen aus dem deutschsprachigen Raum zu kommen. In den Wohnungen, die an den GOLDENEN DRACHEN angrenzen, hausen unter anderem die Stewardessen Eva und Inga, die im Flugzeug das Essen austragen und der Lebensmittelhändler Hans. Laut Programmzettel des Akademietheaters ist das Thai-China-Vietnam-Schnellrestaurant DER GOLDENE DRACHE „irgendwo in Europa“ gelegen. Des Weiteren lassen die Heimreise des toten Asiaten und die Flugroute der Stewardessen auf eine europäischen Handlungsort schließen. Der achtzehnstündige Heimflug der Stewardessen startet in Santiago de Chile, „das fast am südlichen Ende der Welt“¹¹³ ist. Sie sind über die Anden geflogen und hatten einen Zwischenstopp in Buenos

¹¹³ Schimmelpfennig, Roland. „Der goldene Drache.“ Frankfurt am Main: 2009. S. 577.

Aires. Von Südamerika sind die Flugbegleiterinnen über den Atlantik nach Afrika gereist. Entlang der Westküste von Afrika sind sie über Angola, Gabun, Liberia und Sierra Leone geflogen und auf der Höhe von Gambia, Senegal und Mauretaniens waren sie noch auf zehn Kilometer Höhe.¹¹⁴

Die Heimreise des toten Chinesen startet von einem Fluss, der in die Nordsee mündet, vorbei an Norwegen, Finnland und Russland, ins arktische Meer und führt von dort über das Behring Meer nach China. Da der Rhein einer der wenigen großen Flüsse ist, der in die Nordsee mündet, könnte es leicht sein, dass *Der goldene Drache* in Deutschland spielt.

Nicht nur der Handlungsort und die Nationalität der einheimischen Figuren lassen sich nicht auf ein europäisches Land einordnen, sondern auch die Nationalität der Grille und des asiatischen Restaurants werfen Fragen auf. Der Mann in dem gestreiften Hemd findet zwar, dass die Grille „wie ein chinesischer Grashüpfer“¹¹⁵ aussieht und es wird angedeutet, dass die junge Asiatin die Schwester des jungen Chinesen mit Zahnschmerzen sein könnte.¹¹⁶ Da es sich bei diesen Informationen jedoch nur um Vermutungen handelt, ist die tatsächliche Herkunft der Asiatin nicht bestimmbar.

Das asiatische Restaurant DER GOLDENE DRACHE lässt sich nur auf ein Konglomerat aus China, Vietnam und Thailand eingrenzen. Die Erzähler nennen das Restaurant abwechselnd „China-Thai-Vietnam“ und „Thai-China-Vietnam“ Restaurant. Sowie sich die Erzähler nicht auf eine Reihenfolge festlegen, sind auch die dargestellten Nationalitäten widersprüchlich und austauschbar.

Im kleinen Raum für die Vorräte hängt „ein Kalender mit Bildern von Vietnam, vom vietnamesischen Großhändler“¹¹⁷. Die konsumierten Speisen wiederum lassen sich sowohl auf Vietnam als auch auf Thailand zuordnen. Neben den Nummern B6 und B3, die beide als „vietnamesische Spezialität“ bezeichnet werden, stehen des Weiteren die Nummer 6 die „Thai-Suppe“¹¹⁸, die Nummer 74 das Entenfleisch nach „Bangkok-Art“¹¹⁹ und die Nummer 41, das „Thai-Chicken“¹²⁰ zur Auswahl. Zusätzlich

¹¹⁴ Schimmelpfennig, Roland. „Der goldene Drache.“ Frankfurt am Main: 2009. S. 578.

¹¹⁵ Schimmelpfennig, Roland. „Der goldene Drache.“ Frankfurt am Main: 2009. S. 595.

¹¹⁶ Schimmelpfennig, Roland. „Der goldene Drache.“ Frankfurt am Main: 2009. S. 597.

¹¹⁷ Schimmelpfennig, Roland. „Der goldene Drache.“ Frankfurt am Main: 2009. S. 570.

¹¹⁸ Schimmelpfennig, Roland. „Der goldene Drache.“ Frankfurt am Main: 2009. S. 564.

¹¹⁹ Schimmelpfennig, Roland. „Der goldene Drache.“ Frankfurt am Main: 2009. S. 569.

¹²⁰ Schimmelpfennig, Roland. „Der goldene Drache.“ Frankfurt am Main: 2009. S. 584.

gibt es in einigen Gerichten vietnamesische Pilze, vietnamesisches Basilikum, Thai-Basilikum und Thai-Ingwer.

Obwohl die konsumierten Speisen keine chinesischen Zutaten vorweisen, hängt an der Wand im Speisesaal ein chinesischer Teppich, auf dem ein goldener Drache zu sehen ist. Andererseits meint der tote Chinese, dass er sich diesen Teppich immer mal genauer ansehen wollte, „weil es solche Teppiche bei ihm zuhause gar nicht gibt.“¹²¹

„In der Küche arbeiten angeblich nur Vietnamesen.“¹²² Letztendlich zeigt sich jedoch, dass zumindest ein Teil der Köche aus China stammt. Während der junge Asiate mit Zahnschmerzen „in Qingdao am Gelben Meer [geboren und aufgewachsen ist]“¹²³, kam die asiatische Köchin „am nördlichen Rand des chinesischen Hochlands“¹²⁴ zur Welt. Bei den anderen Angestellten bleibt die genaue Herkunft offen. Die 26 jährige Kellnerin kommt „vom Golf von Tongking“¹²⁵. Somit könnte sie sowohl aus China, als auch aus Vietnam kommen. Der dünne Asiate war zwar noch nie in Vietnam.¹²⁶ Sein Herkunftsland wird jedoch nicht genauer definiert. Im Gegensatz dazu gibt es zu den beiden anderen Köchen keine Herkunftsangaben.

Das Verwirrspiel rund um die Nationalität der asiatischen Köche spiegelt die Realität zahlreicher asiatischer Restaurants. Laut dem ÖIF-Dossier n°10 vom Mai 2010 ist die wichtigste Wirtschaftsbranche der einheimischen chinesischen Migranten die Gastronomie mit 1168 Betrieben. Auf Grund der Marktsättigung haben viele Betreiber der traditionellen chinesischen Küche ihr Angebot auf pan-asiatische Spezialitäten erweitert. Somit sind zahlreiche japanische, vietnamesische und thailändische Restaurants oft in chinesischer Hand.¹²⁷ Das multikulturelle Interesse der Konsumenten beschränkt sich auf einer vielfältigen und möglichst abwechslungsreichen, exotischen Küche. Die Arbeitsbedingungen der Einwanderer, die Gründe für deren Migration und die existenziellen Lebensumstände in deren Heimatland spielen dabei keine Rolle.

¹²¹ Schimmelpfennig, Roland. „Der goldene Drache.“ Frankfurt am Main: 2009. S. 593.

¹²² Schimmelpfennig, Roland. „Der goldene Drache.“ Frankfurt am Main: 2009. S. 560.

¹²³ Schimmelpfennig, Roland. „Der goldene Drache.“ Haag, Amely Joana (Redaktion). *Programmheft „Der goldene Drache“*. Wien: Burgtheater, 2009. Szene 13. Bzw. laut Stückabdruck in *Theater Theater: Aktuelle Stücke 19*. Frankfurt am Main: 2009. S. 569.: „geboren und aufgewachsen am Gelben Fluss“

¹²⁴ Schimmelpfennig, Roland. „Der goldene Drache.“ Frankfurt am Main: 2009. 576.

¹²⁵ Schimmelpfennig, Roland. „Der goldene Drache.“ Frankfurt am Main: 2009. S. 576.

¹²⁶ Schimmelpfennig, Roland. „Der goldene Drache.“ Frankfurt am Main: 2009. S. 570.

¹²⁷ Zhao, Mingnan. „ÖIF-Dossier n°10: Die chinesische Community in Österreich.“ (Mai 2010) *Österreichischer Integrationsfond*. (Zugriff: 03.03.2011).

Die Restaurantbesucher bezweifeln zwar die vietnamesische Herkunft der asiatischen Köche. Das Rätsel versuchen sie jedoch nicht zu entschlüsseln. So meint der Großvater: „In der Küche arbeiten angeblich nur Vietnamesen. Aber ob das stimmt?.“¹²⁸ „Der Mann“, in der Rolle der Stewardess Inga, beschreibt Ingas nächtliche Begegnung mit den Köchen folgendermaßen: „Da kommen ihr die Chinesen entgegen, oder sind es Vietnamesen, die ganze Familie, falls die überhaupt eine Familie sind, die aus dem GOLDENEN DRACHEN.“¹²⁹ Der Stewardess fällt weder auf, dass der junge Asiate und die Kellnerin fehlen, noch macht sie sich am Ende der Begegnung Gedanken über die Nationalität der Köche. Sie kommt zu dem Schluss: „Die Chinesen sind verschwunden.“¹³⁰ Die Stewardess Eva, wiederum, beklagt sich bei ihrem Freund über den faulen Zahn in der Suppe „unten beim Chinesen“¹³¹. Während Inga und der Großvater die Herkunftsfrage der Asiaten offen lassen, steht die hygienische Frechheit bereits nur mehr in Verbindung mit China.

Das mangelnde Interesse der Restaurantbesucher als Ausdruck egozentrischen Konsumverhalten findet seinen Höhepunkt im absurden Zahnschmecken der blonden Flugbegleiterin. Statt sich über den kariösen Zahn in der Suppe zu ekeln, steckt Inga kurioserweise den faulen Zahn in den Mund. Sie möchte den ehemaligen Schmerz des Inhabers nachempfinden.

Wie hinter jedem Witz, verbirgt sich auch hinter dem scheinbar irrsinnigen Verhalten der Flugbegleiterin ein Körnchen gesellschaftlicher Wahrheit. Die Figuren konsumieren ausländische Speisen und Grillen. Der faule Zahn im System wird gekostet und wieder ausgespuckt. Sowie der faule Zahn verschwindet, als ob er nie dagewesen wäre, wird der illegale Chinese im Fluss entsorgt und die kleine Asiatin als bedeutungslose Grille zu einem Kaufobjekt reduziert und kaputtgemacht.

Während die Restaurantbesucher des Stücks sich nur oberflächlich für die Identität der ausländischen Köche interessieren, wecken die unterschwelligen Andeutungen bezüglich der Nationalitäten und dessen fehlende Bestimmbarkeit das Interesse des Rezipienten. In der Realität des Stücks lässt sich China, Vietnam und Thailand problemlos in einem Topf vermischen. Gerade diese fehlende Abgrenzung provoziert die Neugier des Rezipienten für die Unterschiede der drei asiatischen Länder. Auf

¹²⁸ Schimmelpfennig, Roland. „Der goldene Drache.“ Frankfurt am Main: 2009. S. 560.

¹²⁹ Schimmelpfennig, Roland. „Der goldene Drache.“ Frankfurt am Main: 2009. S. 598.

¹³⁰ Schimmelpfennig, Roland. „Der goldene Drache.“ Frankfurt am Main: 2009. S. 599.

¹³¹ Schimmelpfennig, Roland. „Der goldene Drache.“ Frankfurt am Main: 2009. S. 588.

der Spurensuche nach der Herkunft der Asiaten, den Gründen für ihre Migration, den Lebensumständen in deren Heimat und den Lebensbedingungen der illegalen Einwanderer bleiben viele Fragen offen. Auch der Handlungsort - das Restaurant DER GOLDENE DRACHE und die angrenzenden Wohnungen - lässt sich nur bei einer aufmerksamen Rezeption grob auf Europa eingrenzen. Das eigentliche Land des Geschehens bleibt offen.

Die fehlende Klarheit bezüglich der Nationalitäten weckt einerseits das interkulturelle Interesse des Theaterbesuchers. Andererseits führen die ins leere laufenden Indizien zur Frage nach den möglichen Gründen für Schimmelpfennigs Verweigerung, sich trotz fortlaufender Andeutungen auf Nationalitäten festzulegen.

Der goldene Drache beschränkt sich nicht auf Europa und Asien. Vielmehr geht es um Weltoffenheit. Im Fordergrund stehen nicht einzelne Nationalitäten, sondern globale Machtsysteme. An Stelle eines oberflächlichen Konsumierens rücken die Frage nach der Bedeutung des faulen Zahns, wer sich hinter den Ameisen und der Grille verbirgt und die Suche nach der eigenen Rolle in diesem Fabelsystem. Somit stellt *Der goldene Drache* herrschende Systeme in Frage und schafft ein Bewusstsein für den faulen Zahn in unserer globalen Suppe. Im Zentrum des *goldenen Drachens* steht die Globalisierungsproblematik, die durch das Zusammenspiel von Ameisen und Grillen bzw. inländischen Konsumenten und ausländischen Produzenten zum Ausdruck kommt. Während der faule Zahn der Globalisierung im Alltag gerne in Vergessenheit gerät, bietet *Der goldene Drache* dem aufmerksamen Theaterbesucher die Möglichkeit, diesen genauer unter die Lupe zu nehmen.

4.2.1.2.3.2. Typisierung der Darsteller

Der inhaltliche Identitätsverlust kommt auf formaler Ebene durch eine Typisierung der Darsteller zum Ausdruck. Die inhaltliche Komik, die durch die illegale Prostitution und Misshandlung einer Grille, das absurde Verbluten an einer Zahnlücke und die neurotische Empathie für einen schwer kariösen Zahn entsteht, findet durch die Typisierung der Darsteller eine gelungene formale Übersetzung.

Zum einen wechseln die Figuren laufend zwischen Rollenidentifikation und distanzierendem Erzählen. Immer wieder unterbrechen die Schauspieler die szenische Handlung, um Beobachtungen, Gedanken, Gefühle und Regieanweisungen auszusprechen. In Szene 4 zum Beispiel wechselt die junge Frau

zwischen direkter und indirekter Rede, spricht Regieanweisungen aus und wird durch eine zusätzliche Regieanweisung sogar dazu aufgefordert diese auszuführen:

„DIE JUNGE FRAU: Der Mann in dem gestreiften Hemd:/ Vielleicht Ende dreißig, hat schon etwas zuviel getrunken. Er sitzt allein in seiner Wohnung am Küchentisch. Der Blick auf den Tisch, auf den Kühlschrank. Seine Freundin hat ihn verlassen, oder überlegt ihn zu verlassen, und jetzt hofft er, dass sie zurückkommt. Er sagt: Ich wünschte mir, sie hätte ihn nie kennengelernt./ Wenn sie ihn nicht kennengelernt hätte - / Ein bisschen grob. Etwas verzweifelt./ Wenn sie ihn nicht kennengelernt hätte - / Eine plötzliche Geste. Dabei gieße ich mir etwas Bier über die Hose. / *Sie verschüttet etwas Bier.*“¹³²

Die inhaltliche Not der Figuren gewinnt durch das distanzierende Aussprechen ihrer Sprachlosigkeit eine befreiende Komik. So wird der Konflikt rund um eine ungewollte Schwangerschaft durch wiederholt ausgesprochene Pausen ins Absurde getrieben:

„Gerade war noch alles gut – alles gut, gerade eben – und jetzt – wie sollen wir denn – du bist doch viel zu -/ Kurze Pause./ Und das Geld – wovon sollen wir das -/ Kurze Pause./ Die Wohnung ist zu klein für drei – und du wolltest doch im Herbst – du hattest doch vor, auf die/ Kurze Pause./ Eine vollkommene Katastrophe.“¹³³

Diese sprachliche Verfremdung gewinnt durch unterschiedliche Gegenbesetzungen einen zusätzlichen Unterhaltungsfaktor. Im Ö1 Interview beschreibt Schimmelpfennig die Rollenaufteilung seines Stücks folgendermaßen:

„Die 15 Rollen im Stück werden von fünf Schauspielern gespielt. Jeder spielt im Grunde das größtmögliche Gegenteil von sich selbst: Die Männer spielen die Frauen, die Frauen die Männer, die Alten die Jungen, die Jungen die Alten. Dadurch entsteht ein Zugang, der den Blick auf diese uns so fernen Figuren möglich macht.“¹³⁴

So spielen Europäer Asiaten, junge Schauspieler leiden als in die Jahre gekommene Figuren an ihrem körperlichen Verfall, während ältere Darsteller mit den Herausforderungen der Jugend kämpfen. Während der Mann in dem gestreiften Hemd von einer jungen Frau gespielt wird, die nicht nur sagt, dass sie sich Bier über die Hose schüttet, sondern dies auch tut, ist der junge Mann, der sich über die Schwangerschaft seiner Freundin alteriert, in Wahrheit ein Mann über sechzig. Zusätzlich wird die Identifikation mit den dargestellten Figuren durch kontinuierliche Rollenwechsel untermauert. Die fünf Schauspieler wechseln mehrmals zwischen ihren drei bis vier Rollen. So spielt der junge Mann zum Beispiel den Großvater, die Grille, einen Asiaten und eine asiatische Kellnerin. Weiters stehen im

¹³² Schimmelpfennig, Roland. „Der goldene Drache.“ Frankfurt am Main: 2009. S. 562-563.

¹³³ Schimmelpfennig, Roland. „Der goldene Drache.“ Frankfurt am Main: 2009. S. 563-564.

¹³⁴ *Der goldene Drache als Migrationsmetapher.* Textfassung: Petra Schaner. Ö1, 4.9.2009. 2'57.

Personenverzeichnis an Stelle von Namen simplifizierende Personenbeschreibungen. Die 5 Darsteller des Stücks sind, wie sich auch in Schimmelpfennigs Uraufführungsbesetzung zeigt: eine junger Mann, eine Frau über sechzig, eine junge Frau, ein Mann über sechzig und ein Mann. Die unterschiedlichen Rollen der Darsteller beschränken sich ebenfalls auf ein typisierendes Merkmal. So gibt es unter anderem den Mann mit dem gestreiften Hemd, die Frau in dem Kleid, die Ameise, den Großvater und die zweite Flugbegleiterin.

Als weiterer Verfremdungseffekt sorgt das Personenverzeichnis mit Widersprüchlichkeiten für offene Fragen. Zum Beispiel spielt die Frau über sechzig den Lebensmittelhändler und die Ameise. Im Inhaltsverzeichnis werden diese beiden Figuren als zwei Rollen angegeben. Im Verlauf des Stücks stellt sich jedoch heraus, dass der Lebensmittelhändler auch die Ameise ist. Gegen Ende des Stücks zeigt sich zwar, dass die Grille eigentlich eine junge Asiatin ist. Im Unterschied zu den übrigen weiblichen Figuren, deren Geschlecht auch im Personenverzeichnis vermerkt ist, wird die junge Asiatin nur als „Asiate“ angegeben. In der Wahrnehmung ihrer Spielpartner existiert die Grille nur als Tier und Ding. Auch im politischen System ihres Exillandes ist die Grille als versteckt gehaltene illegale Einwanderin nicht präsent. Folglich ist die junge Asiatin im Personenregister nur als geschlechtsneutraler Asiate zu finden.

Sowie sich die Grille und die Ameise erst im Verlauf des Stücks als Asiatin und Lebensmittelhändler entpuppen, treten auch die Namen der Figuren erst während des Stücks in Erscheinung. Weiters haben nur drei der 17 aufgelisteten Rollen einen Namen. Bei genauerer Betrachtung zeigt sich, dass die Namen als typisierende Charakterisierung fungieren. Interessanterweise haben nur die einheimischen Figuren, dessen Beruf darin besteht Lebensmittel zu liefern, einen Namen. Während das Vorhandensein von Lebensmitteln eine Grundvoraussetzung für das menschliche Überleben ist, werden diese Figuren dem wörtlichen Sinn ihres Berufsbildes nicht gerecht. Der Lebensmittelhändler Hans zwingt die Grille zur Prostitution. Statt die hungernde Asiatin mit Essen zu versorgen, verkauft er die mittellose Grille als lukratives Produkt an skrupellose Freier, die sie entsprechend ihrer Vermarktung bis zur Arbeitsunfähigkeit kaputtmachen. Auch die beiden Flugbegleiterinnen, Inga und Eva, die beruflich dafür verantwortlich sind Reisende mit Essen zu versorgen und deren Sicherheit zu gewährleisten, können nicht zum

Überleben der eingereisten Asiaten beitragen. Die Stewardessen stoßen zwar auf einen faulen Zahn in der Suppe. Sie unternehmen jedoch nichts, um die Ursachen für den hygienischen Fauxpas zu ermitteln. Während Eva angewidert das Restaurant verlässt, untersucht Inga zwar mit sensationslüsterner Faszination den pathologischen Fund. Andererseits spukt sie ihn kurz darauf wie einen bedeutungslosen Kirschkern – einen biologischen Essensrest – in den Fluss des Vergessens. Im Gegensatz zu den Stewardessen, die ihrem ungewöhnlichen Fundstück keine langfristige Bedeutung beimessen, suchen die asiatischen Köche den vermissten Zahn, da sie glauben, dass dieser die unstillbar, blutende Wunde stopfen könnte.

In der Realität eines Stücks, in dem Menschen an einer offenen Zahnlücke verbluten und Verwandte kontaktieren können, ist auch die Annahme, eine blutende Wunde mit Hilfe eines fehlenden Zahns stopfen zu können, nicht vollkommen abwegig. Gerade die Aufdecken der korrupten Machenschaften im Zusammenhang mit illegalen Einwanderern, sowie ein aktives Einschreiten für ihre Menschenrechte, könnte wesentlich zur globalen Gerechtigkeit beitragen und von lebensrettender Bedeutung sein.

So wie die Handlungsweise der namentlich erwähnten Figuren im Widerspruch zu ihrem Beruf steht, wird auch die assoziative Bedeutung ihres Namens durch ihre entgegengesetzte Verhaltensweise ins Absurde getrieben. Während die biblische Eva Adam dazu verführt die Frucht der Erkenntnis zu kosten, versteht die Flugbegleiterin Eva weder die Abgründe, die sich hinter dem faulen Zahn verbergen, noch ist sie ihrem männlichen Partner gewachsen. Eva wäre gerne „der attraktiv gebliebene Pilot, der über alle Grenzen hinweg jedes Land dieser Erde angefliegen hat.“¹³⁵ Statt globale Erkenntnis zu erlangen, fristet Eva ein einfältiges Dasein als „die hübsche Flugbegleiterin, die ihr Leben vorläufig damit verbringt, in einer dröhnenden Röhre 33.000 Fuß über dem Meeresspiegel das Essen auszutragen.“¹³⁶ Auch Inga ist weit davon entfernt der assoziativen Bedeutung ihres Namens gerecht zu werden. Biologisch betrachtet ist „Inga“ eine Gattung von Pflanzen aus der Unterfamilie der Mimosengewächse, die auch schamhafte Sinnpflanzen genannt werden. Im Sinne der Mimose steht Inga für einen empfindlichen Menschen. Von Ingas empfindsamer Seite kommt jedoch nichts ans Licht. Die blonde Flugbegleiterin

¹³⁵ Schimmelpfennig, Roland. „Der goldene Drache.“ Frankfurt am Main: 2009. S. 592-593.

¹³⁶ Schimmelpfennig, Roland. „Der goldene Drache.“ Frankfurt am Main: 2009. S. 593.

merkt weder, dass der junge Asiate aus dem GOLDENEN DRACHEN beim nächtlichen Spaziergang fehlt, noch hat sie Hemmungen einen kariösen Zahn in den Mund zu stecken.

Weiters steht der Name Inga im Bezug zum Pseudonym Inga Lindström, das die Schriftstellerin Christiane Sadlo für ihre in Schweden angesiedelten Romanzen und Familiengeschichten benützt. Im Unterschied dazu ist Inga als Stewardess ständig unterwegs. Sie hat kein gemütliches häusliches Dasein mit Familie und Romanzen und kann auch ihren Mitmenschen nicht dazu verhelfen.

Am deutlichsten zeigt sich der Widerspruch zwischen namentlichen Schein und tatsächlichen Sein beim Lebensmittler Hans. Während der grimmischer Namensvetter vom Glück erfüllt ist, kann der Lebensmittelhändler nicht zur Ruhe kommen und sich schon gar nicht mit seinem Schicksal abfinden. In der Annahme vom Glück gesegnet zu sein, freut sich Hans im Glück über jedes noch so verlustreiche Geschäft bis er am Ende vollkommen mittellos - und damit auch frei von jeder Last – sich wie der glücklichste Mensch unter der Sonne fühlt. Im Gegensatz dazu ist der Lebensmittelhändler Hans ausschließlich an materiellem Gewinn interessiert. Folglich ist der skrupellose Geschäftsmann komplett überfordert durch den Verlust der Grille - einer Einnahmequelle, die ihm rechtlich nicht einmal zusteht.

Auch Schimmelpfennigs Inszenierung spart nicht mit Verfremdungseffekten. Anstelle von Tontechnikern, die von der Hinterbühne aus agieren, sorgen die Schauspieler auf offener Bühne für die musikalische Untermalung des Abends. Während des Einlasses erzeugt die Musik aus einem Radio, das sichtbar an der hinteren Bühnenwand steht, eine asiatische Atmosphäre. Unmittelbar vor Beginn des Stücks dreht einer der Schauspieler das kleine Radio ab. Die musikalische Geräuschkulisse des restlichen Theaterabends beschränkt sich auf Klangschalen, die die Schauspieler bespielen, wenn sie im Hintergrund die szenische Handlung beobachten.

Ein weiterer Verfremdungseffekt ist die demonstrative Bespielung der Requisiten. Auf diese Weise wird die Maschinerie des Theaters aufgedeckt und die Fiktion der dargestellten Handlung widerlegt. Während der Schauplatz des Geschehens ein leerer Raum ist, kommt es auf der Bühne zu einer Requisitenschlacht. Ganz im Sinne eines Splatterfilms fließt reichlich Blut. Mehrmals trinkt Christiane von Poelnitz aus einem Fläschchen mit Theaterblut, um anschließend das Blut einer unstillbaren

Wunde dramatisch ausspucken zu können. Auch die kaputte Grille wird demonstrativ mit reichlich Theaterblut aus einer Plastikflasche begossen. Der junge Mann, der als Großvater der Grille – und somit einer seiner anderen Rollen – einen Fühler ausreißt, stellt diesen Akt der Misshandlung dar, indem er mit seinem Stock das Holz der Sitzfläche eines Stuhls zerbricht. Selbst das Skelett des heimgekehrten Chinesen tritt in Erscheinung. Während der tote Asiate nach Jahren der Trennung endlich wieder zu seiner vermissten Familie heimkehren kann, umarmt von Poelnitz ein Skelett und erzählt von seiner Vergangenheit.

Auch die Kostüme untermalen die Typisierung der dargestellten Rollen. Mit einzelnen, charakterisierenden Kleidungsstücken können die Schauspieler mühelos von einer Rolle in die nächste schlüpfen. So genügt bei Johann Adam Oest und Falk Rockstroh, die jeweils mit einem Rollkoffer zur Rampe stolzieren, das Umbinden eines gelb-orangen Halstuchs um kostümtechnisch die Illusion von 2 Flugbegleiterinnen zu erzeugen. Barbara Petritsch trägt als asiatische Köchin Crocs, schwarze Leggings, ein weißes T-shirt und eine blaue Schürze. Als Lebensmittelhändler Hans zieht sie zusätzlich einen braunen Mantel an und setzt eine Hornbrille auf. Anstelle von Mantel, Hornbrille, Schürze und Crocs, trägt Petritsch als Enkeltochter einfach ein pinkfarbenes Bandeaukleid und Plateusandalen, die es sogar in zweifacher Ausstattung auf der Bühne gibt – zur Vereinfachung der auf offener Bühne stattfindenden Umzüge. Philipp Hauß hat zur Freude des Publikums als Grille rot lackierte Fußnägel, ein Rosentattoo auf der Brust und ein weißes Nachthemd an. Für die Rolle des asiatischen Kochs und der Kellnerin, zieht Hauß zusätzlich ein weißes T-shirt, eine blaue Schürze und Turnschuhe an. Mit Strickweste und Stock wechselt Hauß vom Asiaten zum Großvater.

Das Kostüm bedient nicht nur Klischees, sondern steht teilweise auch im Widerspruch zur Fiktion des Stücks. Während von Poelnitz als „der Mann mit dem gestreiften Hemd“ dieses gestreifte Hemd auch trägt, hält Rockstroh als „die Frau in dem Kleid“ nur ein rotes Kleid vor ihren Körper. Vom wörtlichen Sinn ihrer Namen müsste eigentlich ihre Kostümtrageweise genau umgekehrt sein. Komischer wirkt es natürlich, wenn Rockstroh behauptet mit einem roten Kleid bekleidet zu sein, ohne dies tatsächlich anzuziehen. Die tiefere Bedeutung hinter der unterschiedlichen Bezugnahme zwischen Träger und Kleidungsstück liegt in der widersprüchlichen Beziehung der beiden Figuren zu ihrem jeweiligen Kostümteil. Die Frau zieht das

Kleid an, um ihrem Mann eine Freude zu machen. Es steht für ihre gemeinsame Vergangenheit. Sowie ihr Versuch die zerrüttete Beziehung mit dem Tragen des roten Kleids zu retten scheitert, behauptet die Frau zwar, das sie ein Kleid trägt, in Wahrheit gehört dieses Erinnerungsstück ihrer Zweisamkeit nur mehr der Vergangenheit an. Im Unterschied dazu hasst der Mann sein gestreiftes Hemd. Er muss es bei der Arbeit tragen. Somit spiegelt das gestreifte Hemd die unerträgliche Gegenwart und Zukunft des betrogenen Manns. Das Hemd hat nichts mit seinen Wunschvorstellungen zu tun, sondern steht ausschließlich für seine einengende, zugeknöpfte Realität.

Sowie das Kostüm mit plakativen Mitteln Typen darstellt, bedienen sich auch die Schauspieler zahlreicher Klischees bei ihrer Rollengestaltung. Die Schauspieler verkörpern ihre diversen Rollen als Typen, um die unterschiedlichen Figuren trotz Gegenbesetzungen und ständiger Rollenwechsel sichtbar zu machen. Um das verfremdete Spiel noch deutlicher hervorzuheben, kehren die Schauspieler immer wieder zu ihrer eigentlichen Rolle, den erzählenden Frauen und Männern, zurück. Während sich die Darsteller mit den Erzählern, die das Geschehen beschreiben, identifizieren, agieren sie als handelnden Figuren wie kommentierte Zitate. So wechselt Petritsch, die Frau über sechzig, von der direkten Rede des Lebensmittelhändlers zum Erzähler, der anschließend als gespielter Lebensmittelhändler seine bereits ausgesprochene Regieanweisung ausführt: „Hör zu, Junge, dafür bezahlst du, du kannst doch nicht einfach, das bezahlst du mir, das arme Ding./ Der Lebensmittelhändler weint./ *Die Frau über sechzig weint.*“¹³⁷ Aufs Stichwort pünktlich beginnt Petritsch mit unerträglicher Länge und Intensität zu weinen und beendet ihren gespielten Anfall genauso abrupt wie er begonnenen hatte. Der große, muskulöse Hauß krümmt sich zum winzigen Großvater zusammen, der nicht aufhören kann zu zittern, und spielt in einer anderen Szene eine zierliche Grille, die schüchtern von einem Bein aufs andere zappelt. Auch bei der Darstellung der Asiaten bedienen sich die Schauspieler zahlreicher Klischees. Die strengen, zielorientierten Köche werden im Zusammenspiel mit den einfältigen Stewardessen zu unterwürfig grinsenden Asiaten, deren Augen ein merkwürdiges Desinteresse ausstrahlen.

¹³⁷ Schimmelpfennig, Roland. „Der goldene Drache.“ Frankfurt am Main: 2009. S. 598.

Der Bruch zwischen Rollenidentifikation und distanzierender Verfremdung zeigt sich weiters, wenn die auf der Bühne anwesenden Darsteller nicht unmittelbar am szenischen Geschehen beteiligt sind. In den Szenen, in denen nur ein Teil der Darsteller an der Bühnenrampe interagiert, beobachten die restlichen Schauspieler mit unterschiedlichem Interesse das Spiel ihrer Kollegen. Gerade in diesen Momenten stellt sich die Frage, wo die Grenze zwischen der Privatperson und der dargestellten Rolle gezogen wird. Bei genauerer Betrachtung zeigt sich, dass gerade dieser fließende Übergang authentisch die Paradoxie des Schauspielers darstellt. Bei jeder Rollengestaltung balanciert der Schauspieler zwischen Selbstenthüllung und der Darstellung einer imaginierten Rolle, dessen Verkörperung wiederum ausschließlich auf seinem individuellen Erfahrungsschatz beruht. Somit steht am Höhepunkt der Verfremdung die in sich geschlossene Widersprüchlichkeit der multiplen Persönlichkeit. Nicht nur die Schauspieler verkörpern in jeder Rolle Teile ihrer Persönlichkeit, sondern auch jeder Rezipient kann in den dargestellten Figuren einen Teil von sich selbst finden und somit auch seine persönliche Rolle im globalen Makrokosmos.

Sowie sich hinter den Verfremdungseffekten die Maschinerie des Theaters verbirgt, bringt diese abstrakte Darstellungsform auch andere Wirklichkeiten ans Licht. Über die Brille der absurden Komik werden Alltagssituationen verfremdet dargestellt. Dies sorgt nicht nur für Unterhaltung, sondern schürt auch das Interesse für die zugrundeliegende Bedeutung hinter dem Klamauk und schafft die nötige Distanz, um sein gegenwärtiges Dasein von außen betrachten zu können. In der verfremdet dargestellten Welt kann der Rezipient in die Rolle des vorurteilsfreien, kritischen Beobachters treten.

Folglich liegt die Essenz des *goldenen Drachens* in der Absurdität der Verfremdung. Die Komik, die durch Schimmelpfennigs abstrakte Darstellungsweise entsteht, sorgt für die notwendige Auflockerung um die grausame Realität, die sich hinter der verfremdet dargestellten Situation verbirgt, aufnehmen zu können. Die Verfremdung ermöglicht weiters Distanz und neue Wahrnehmungsmöglichkeiten. Auf der Suche nach der Bedeutung hinter der Abstraktion werden herrschende Systeme in Frage gestellt.

4.2.2. Zeitverluste

Die konsumorientierte Handlungsweise kommt auch auf der zeitlichen Ebene zum Ausdruck. An Stelle eines gegenwärtigen Interagierens tritt gewinnorientiertes Konsumieren. Die Figuren wünschen sich in eine andere Zeit und verlieren auf diese Weise den Bezug zur Gegenwart. Gefangen in Ersatzhandlungen verliert das gegenwärtige Leben der Handlungsträger an Bedeutung. Der geistige und körperliche Zeitverlust der Figuren kommt in weiterer Hinsicht durch verschiedene Formen des Dialogverlusts zum Ausdruck.

Sowie der Handlungsort nicht genau festgelegt wird, ist auch die Handlung nicht auf ein bestimmtes Jahrzehnt konkretisiert. Ausgehend von der Tatsache, dass es in den 1940er Jahren die ersten China-Restaurants in Europa gab und dass sich diese Restaurants erst in jüngster Vergangenheit auf Grund der Marktsättigung zu pan-asiatischen Restaurants erweitert haben,¹³⁸ ist anzunehmen, dass das Stück in der Gegenwart angesiedelt ist. Weiters sprechen die zeitgenössischen Kostüme wie zum Beispiel die Crocs, das pinkfarbene trägerlose Kleid und die schwarze Leggings für eine heutige Inszenierung. Andererseits ist das Kostümbild abhängig von der jeweiligen Inszenierung. Somit könnte *Der goldene Drache* sowohl vor zehn, zwanzig Jahren als auch in Zukunft als gegenwärtig interpretiert werden.

Weiters zeigt sich der Zeitverlust bei dem jungen Chinesen mit Zahnschmerzen und der Grille, der jungen Asiatin. Im Verlauf des Stücks verlieren beide Figuren ihr Zeitempfinden. Die zum Skelett gewordene Leiche des Chinesen kann nicht mehr abschätzen wie lange sie für ihre Heimreise gebraucht hat. Sie fragt sich: „Wie lange war ich denn unterwegs? Wochen? Monate? Oder Jahre? Es war eine lange Reise. Es war eine sehr lange Reise. Es können Jahre gewesen sein, die ich unterwegs war.“¹³⁹ Auch die Grille verliert mit dem Verlust ihres Körpers, den der

geschäftstüchtige Hans an zahlungswillige Freier verkauft, das Gefühl für die Zeit:

„Die Grille wartet im dunklen Bau der Ameise darauf, dass der Winter vorüber geht. Sie wartet und wartet, aber sie hat das Gefühl für die Zeit verloren, seitdem sie die Sonne nicht mehr sehen kann, kann sie nicht sagen, wie lange sie schon hier ist. Manchmal denkt sie: vielleicht ist der Winter längst vorbei. Vielleicht ist draußen längst wieder Sommer.“¹⁴⁰

¹³⁸ Zhao, Mingnan. „ÖIF-Dossier n°10: Die chinesische Community in Österreich.“ (Mai 2010) *Österreichischer Integrationsfond*. (Zugriff: 03.03.2011).

¹³⁹ Schimmelpfennig, Roland. „Der goldene Drache.“ Frankfurt am Main: 2009. S. 596.

¹⁴⁰ Schimmelpfennig, Roland. „Der goldene Drache.“ Frankfurt am Main: 2009. S. 584.

Weiters spiegeln die Jahreszeiten die fehlenden Ressourcen und den Zeitverlust der beiden illegalen Einwanderer. Während das Stück im Spätsommer¹⁴¹ spielt, befinden sich die beiden Asiaten symbolisch betrachtet im Winter. „Im Sommer steht die Sonne am höchsten, und dies ist die Zeit des Wachsens und des Reifens [...] Seine Tiere waren [in der klassischen Mythologie] der goldene Löwe und der Drache.“¹⁴² Der Titel gebende Drache steht für „gute Gesundheit, Wohlstand [und für] ein langes Leben.“¹⁴³ Im Gegensatz dazu ist der Winter „eine «tote» Zeit“¹⁴⁴ und somit eine Jahreszeit in der nichts wächst.

Der junge Chinese arbeitet zwar im GOLDENEN DRACHEN - von diesem Glück verheißendem Namen bekommt er jedoch nicht viel zu spüren. „[Der Chinese] hat kein Geld. Und er hat keine Papiere.“¹⁴⁵ Ununterbrochen werden die asiatischen Köche mit Essensbestellungen bombardiert, Essen wird zubereitet und serviert. Obwohl der Asiate von Essen umringt ist, ändert das nichts an seinem Überleben. Er verblutet „in Windeseile“¹⁴⁶ an einer Zahnlücke. Der tote Chinese, der „weiß wie eine Kirschblüte“¹⁴⁷ ist, tritt vom Fluss übers Meer seine Heimreise nach China an, wo es Teppiche mit goldenen Drachen gar nicht gibt.¹⁴⁸ Passend dazu ist der Kirschbaum „ein Emblem für China und Japan. Seine Blüten symbolisieren die Vergänglichkeit der Jugend, die genau wie die Blütezeit nur von kurzer Dauer ist.“¹⁴⁹

Auch die Grille bezahlt die Suche nach einer besseren Zukunft mit ihrer Jugend. Die Grille kommt aus dem Winter, sie hat nichts mehr zu essen und möchte deshalb im Bau der Ameise auf den Sommer warten. Die Wohnung des Lebensmittelhändlers ist zwar wie ein Warenlager mit Vorräten gefüllt, die Grille bekommt jedoch nur „Teile von toten Fliegen“¹⁵⁰ zu essen. Die Grille ist umgeben von den Schätzen des Sommers und führt trotzdem ein Dasein wie im fruchtlosen Winter. Weder das Licht der Straßenlaternen noch die Sonne kann die dunkle Wohnung aufhellen, da sogar vor den Fenstern Regale stehen, die mit Vorräten gefüllt sind. Sowie die Sonne für

¹⁴¹ Schimmelpfennig, Roland. „Der goldene Drache.“ Frankfurt am Main: 2009. S. 560.

¹⁴² Bruce-Mitford, Miranda (Hg.). *Zeichen und Symbole: Ihre Geschichte und Bedeutung*. London: Dorling Kindersley, 2008. S. 40.

¹⁴³ Bruce-Mitford, Miranda (Hg.). *Zeichen und Symbole*. London: 2008. S. 79.

¹⁴⁴ Bruce-Mitford, Miranda (Hg.). *Zeichen und Symbole*. London: 2008. S. 41.

¹⁴⁵ Schimmelpfennig, Roland. „Der goldene Drache.“ Frankfurt am Main: 2009. S. 562.

¹⁴⁶ Schimmelpfennig, Roland. „Der goldene Drache.“ Frankfurt am Main: 2009. S. 593.

¹⁴⁷ Schimmelpfennig, Roland. „Der goldene Drache.“ Frankfurt am Main: 2009. S. 591.

¹⁴⁸ Schimmelpfennig, Roland. „Der goldene Drache.“ Frankfurt am Main: 2009. S. 593.

¹⁴⁹ Bruce-Mitford, Miranda (Hg.). *Zeichen und Symbole*. London: 2008. S. 95.

¹⁵⁰ Schimmelpfennig, Roland. „Der goldene Drache.“ Frankfurt am Main: 2009. S. 573.

„Lebenskraft, Leidenschaft und Jugend“¹⁵¹ steht, verliert auch die junge Asiatin mit der Gefangenschaft im finsternen Bau der Ameise ihre Jugend. Unter der Androhung „zurück in den Schnee“¹⁵² geschickt zu werden, wird sie zu Tode geprügelt. Während in dem europäischen Land, in dem das Stück spielt, gerade Sommer ist und Essen im Überfluss vorhanden ist, kommen die asiatische Einwanderer aus dem Winter. Die Grille, die Asyl aus der kalten Jahreszeit sucht, hat Hunger und auch der tote Chinese wird bei seiner Ankunft in China von Hunger geplagt. Obwohl das Stück im Spätsommer spielt, ist von der Fruchtbarkeit dieser Jahreszeit nicht viel zu spüren. An Stelle von frischen Lebensmitteln hortet der Hans Haltbarprodukte in seiner Wohnung. In der Küche des Ehepaars sind nur sterile Küchenutensilien zu finden: ein „silberner Kühlschrank“¹⁵³, „Flaschenöffner, Pfeffermühle, Pfanne, die Gläser, die Stehlampe, die Salatschüssel.“¹⁵⁴ Während beim Großvater ein leeres Weinglas und zwei leere Aluteller vom GOLDENEN DRACHEN stehen, werden die am Fließband produzierten Speisen dieses Restaurants im schlimmsten Fall sogar mit einem faulen Zahn gewürzt. Das Stück spielt am Abend und bei Nacht. Somit muss der europäische Industriestaat an Stelle von wärmender Sommersonne mit künstlichem Licht beleuchtet werden. Weiters sind die Abend- und Nachtstunden keine besonders produktive Tageszeit. Sowie die Nacht die Zeit ist, in der man sich in andere Sphären träumt, wünschen sich auch die Figuren des Stücks in eine andere Zeit. Mit Ersatzhandlungen versuchen sie dieses unmögliche Unterfangen zu verwirklichen und verlieren so den Bezug zur Gegenwart und ihre Fähigkeit, sprachlich miteinander zu interagieren. Die Stewardessen können ihre Wünsche weder aussprechen noch verwirklichen. Wie vereinbart gehen die beiden Stewardessen nach ihrem 18 stündigen Flug gemeinsam essen:

„Es war keine sehr gute Idee, nach einem so langen Flug noch miteinander essen zu gehen, was hat man sich da noch zu sagen, besser sie wären gleich in ihre Wohnung gegangen, aber so war es ausgemacht und irgendwie ist es dabei geblieben.“¹⁵⁵

¹⁵¹ Bruce-Mitford, Miranda (Hg.). *Zeichen und Symbole*. London: 2008. S. 16.

¹⁵² Schimmelpfennig, Roland. „Der goldene Drache.“ Frankfurt am Main: 2009. S. 573.

¹⁵³ Schimmelpfennig, Roland. „Der goldene Drache.“ Frankfurt am Main: 2009. S. 566.

¹⁵⁴ Schimmelpfennig, Roland. „Der goldene Drache.“ Frankfurt am Main: 2009. S. 574.

¹⁵⁵ Schimmelpfennig, Roland. „Der goldene Drache.“ Frankfurt am Main: 2009. S. 578.

Die beiden sind müde. Abgesehen von einem kurzen Gespräch über Belanglosigkeiten, schweigen sie sich einfach an.

Evas Beziehung mit dem Barbiefucker ist ebenfalls sehr wortkarg. Als Eva beginnt, dem Piloten von dem faulen Zahn in der Suppe vorzujammern, schlägt dieser vor ins Bett zu gehen. Die beiden haben sich nicht nur wenig zu sagen, sondern insgeheim wünscht sich die braunhaarige Flugbegleiterin nichts sehnlicher als mit ihrem Freund Rollen zu tauschen. Anstelle der „hübschen Flugbegleiterin, die ihr Leben vorläufig damit verbringt, in einer dröhnenden Röhre 33000 Fuß über dem Meeresspiegel das Essen auszutragen“¹⁵⁶ wäre sie gerne „der attraktiv gebliebene Pilot, der über alle Grenzen hinweg jedes Land dieser Erde angefliegen hat.“¹⁵⁷

Auch sonst ist das Leben der Flugbegleiterinnen von Sprachlosigkeit und Sinnlosigkeit gekennzeichnet. Die beiden Damen entdecken einen faulen Zahn im defekten System. Die Flugbegleiterinnen sind zwar nicht unmittelbar am korrupten System beteiligt. Letztendlich machen sie sich durch ihre Handlungsunfähigkeit mitverantwortlich an den herrschenden Missständen. Sie sind die perfekten Mitläufer, da sie nicht versuchen, die zugrunde liegenden Ursachen für den gefundenen Missstand aufzudecken.

Die Frau in dem Kleid scheitert ebenfalls an der Verwirklichung ihrer Wünsche. In der Annahme, dass das mit dem anderen Mann viel größer war als alles was sie mit ihrem Mann je erlebt hatte,¹⁵⁸ betrügt die Frau in dem Kleid ihren Mann. Später wünscht sie sich, dass der Mann in dem gestreiften Hemd und sie so tun könnten, als sei nichts passiert. Sowie die Frau das rote Kleid nicht mehr tragen kann, haben auch die beiden den Zugang zueinander verloren. Während der Mann in dem gestreiften Hemd zu Beginn des Stücks alleine in der Küche sitzt und sich wünscht, dass seine Frau zurück kommt, lässt er diese nach der Aussprache allein in der Küche sitzen.

Selbst die Gespräche zwischen den beiden sind von Sprachverlusten gezeichnet. Die Frau in dem Kleid kann ihre Gedanken nicht zu Ende sprechen. Sie bricht immer wieder mitten im Satz ab, um nach einer kurzen Pause wieder erfolglos zu stammeln: „Wie gefällt dir mein Kleid, das Kleid das du mir - /Kurze Pause./ Ich dachte, ich ziehe es noch einmal an, ich wollte – warum können wir nicht – vielleicht gehen wir unten was essen, einfach so, wir tun einfach so, als sei nie was passiert./ Kurze

¹⁵⁶ Schimmelpfennig, Roland. „Der goldene Drache.“ Frankfurt am Main: 2009. S. 592.

¹⁵⁷ Schimmelpfennig, Roland. „Der goldene Drache.“ Frankfurt am Main: 2009. S. 592-593.

¹⁵⁸ Schimmelpfennig, Roland. „Der goldene Drache.“ Frankfurt am Main: 2009. S. 575.

Pause./ Wie sollen wir - / Kurze Pause./ willst du alles wieder haben, die Ohringe, den Schmuck - / Kurze Pause./ Den Ring? Willst du den Ring zurück?“¹⁵⁹

Der Mann mit dem gestreiften Hemd straft seine Frau nicht nur mit Schweigen, sondern auch das, was er sagt, hat nichts mit dem zu tun, was seine Frau wissen möchte. So beantwortet er die Frage, ob er den Schmuck und den Ring wieder haben möchte mit der Feststellung, dass sie atemberaubend aussieht.

Auch der schwangeren Enkeltochter fehlen die Worte. Zu Beginn des Stücks „wollte sie ihrem Großvater eigentlich etwas Besonderes sagen, etwas sehr Besonderes, aber sie sagt es doch nicht, denn der Großvater scheint abwesend, in Gedanken oder in Sorge.“¹⁶⁰ Später versucht sie ihren Freund mit dem Kauf von Kindersachen dabei zu helfen sich über die Schwangerschaft, die er „eine absolute Katastrophe“¹⁶¹ bezeichnet, zu freuen. Und am Ende des Stücks kann sie sich nur mehr bei ihrem Großvater über die Schwangerschaft beklagen: „Ich bekomme ein Kind, aber ich will es nicht haben. Ich wünschte alles wäre so wie früher.“¹⁶² Das ungeborene Baby wird zu einer konsumierbaren Projektionsfläche, dessen Liebe mit Spielzeug gekauft werden kann und das als finanzielle Belastung wieder verstoßen wird.

Sowie der zum Ding versachlichte Nachwuchs beliebig her- und weggewünscht wird, wird auch die mittellose Asiatin zu einer Grille reduziert. Als kaufbares Objekt muss sie für die unerfüllten Wünsche ihrer Mitmenschen gerade stehen. Da sie den Großvater nicht wieder jung machen kann, reißt dieser ihr zur Strafe einen Fühler aus. Der junge Mann, wiederum, reagiert seinen Frust über die ungewollte Schwangerschaft an der Grille ab. Er leistet es sich „die Grille nicht wie eine Grille [zu behandeln], sondern wie ein Ding, für das man bezahlen kann und bei dem es einem egal ist, ob es kaputt geht. Wahrscheinlich behandelte er die Grille so, wie er am liebsten seine schwangere Frau behandelt hätte.“¹⁶³ Der Mann mit dem gestreiften Hemd wünscht sich, dass seine Frau wieder zurück kommt und dass sie ihn nie betrogen hätte. Statt den Versöhnungsversuch seiner Frau anzunehmen, betrinkt er sich und vollendet im Suff das Werk seiner Vorgänger. Er macht die Grille vollkommen kaputt.

¹⁵⁹ Schimmelpfennig, Roland. „Der goldene Drache.“ Frankfurt am Main: 2009. S. 566-567.

¹⁶⁰ Schimmelpfennig, Roland. „Der goldene Drache.“ Frankfurt am Main: 2009. S. 560.

¹⁶¹ Schimmelpfennig, Roland. „Der goldene Drache.“ Frankfurt am Main: 2009. S. 563.

¹⁶² Schimmelpfennig, Roland. „Der goldene Drache.“ Frankfurt am Main: 2009. S. 589.

¹⁶³ Schimmelpfennig, Roland. „Der goldene Drache.“ Frankfurt am Main: 2009. S. 586.

Da die Freier ihre Vergangenheit wiederbeleben wollen, können sie nur nach phantastischen Lösungen suchen. Der Großvater kann seiner Enkeltochter nicht sagen, dass er gerne wieder jung wäre. Der junge Mann kann im Gespräch mit seiner Freundin keinen Ausweg aus der ungewollten Schwangerschaft finden und der Mann in dem gestreiften Hemd flüchtet vor der Versöhnung mit seiner Frau. Da es den Männern im realen Leben die Sprache verschlägt, können sie ihre unerfüllbaren Wünsche nur mehr im Monolog einer Grille erzählen. Statt ihrem gegenwärtigen Dasein einen Sinn zu geben, versuchen sie sich mit einer Grille für die Frustrationen ihrer Vergangenheit zu entschädigen. Wörtlich übersetzt ist eine Grille ein „sehr sonderbarer, schrulliger Gedanke.“¹⁶⁴ Auch die Idee seine Probleme durch die Bestrafung einer unschuldigen Asiatin zu lösen, ist fern jeder Logik. Letztendlich haben die drei Männer ihr Leben nicht lebenswerter, sondern sich an den Misshandlungen und Tod ihres Opfers schuldig gemacht.

Auch Hans kann seinem Leben keinen Sinn geben. Der Lebensmittelhändler macht seine Zufriedenheit von gewinnorientierten Geschäften abhängig. Um sich für alle Eventualitäten abzusichern, hat er seine Wohnung zu einem Warenlager gemacht und zusätzlich sein Verkaufsrepertoire mit einer zur Prostitution genötigten Asiatin erweitert. Seine Mitmenschen werden zu Verkaufsgütern oder Geschäftspartnern. Gespräche dienen ausschließlich zur Abwicklung von Geschäften. Folglich führt die Zerstörung seines ertragreichsten Verkaufsgutes – die Prostitution einer illegalen Einwanderin – zu seiner sprachlosen Verzweiflung. Überfordert von diesem unwiederbringlichen Verlust heult er wie ein Schlosshund.

Die Unfähigkeit der Machthaber, ihr Handeln beim Namen zu nennen, zeigt sich am deutlichsten am Beispiel der Grille. Statt die Misshandlungen der Asiatin und den illegalen Menschenhandel zu benennen, füttern Ameisen eine Grille mit Teilen von toten Fliegen, reißen einer Grille einen Fühler aus und machen ein konsumierbares Kaufobjekt kaputt. Während die Einheimischen ihre Sprache aus emotionalen Gründen verlieren, verhindern diverse physische Barrieren die Kommunikation der Asiaten.

Die hungernde Asiatin hat keine Aufenthaltsgenehmigung. Folglich kann sie nur auf illegale Weise ihren Lebensunterhalt verdienen: „Die [kleine Asiatin] macht alles. Um

¹⁶⁴ Kunkel-Razum, Kathrin (Hg.), Scholze-Stubenrecht, Werner (Hg.) und Matthias Wermke (Hg.). *Duden: Deutsches Universalwörterbuch*. 5. Auflage. Mannheim: Dudenverlag, 2003. S. 678.

was zu essen zu kriegen, macht die alles.“¹⁶⁵ Da das Bleiberecht und das körperliche Überleben der Asiatin vom Wohlwollen ihrer Mitmenschen abhängen, muss sie ihr Handeln nach den Interessen ihrer Mitmenschen richten. Die Frau über sechzig in der Rolle der Erzählerin bezweifelt, ob die Grille überhaupt die Sprache der Ameisen kann. Letztendlich ist es fraglich, ob die Asiatin ohne sprachliche Barriere ihre Wünsche aussprechen könnte. Immerhin können die Einheimischen sie jederzeit „zurück in den Schnee schicken“¹⁶⁶.

Auch die Asiaten im GOLDENEN DRACHEN sind sprachlich eingeschränkt. Zum einen unterbrechen fortlaufend Essensbestellungen jedes Gespräch. Weiters sind die Flüchtlinge räumlich von ihren Verwandten getrennt. Der kleine Chinese hat kein Geld. Folglich kann er nur auf phantastische Weise mit seiner Familie in Kontakt treten. Parallel zum körperlichen Verfall wird auch das Gespräch mit seiner Verwandtschaft möglich. Nach der gewaltsamen Entfernung des abgestorbenen Zahns steht plötzlich die vermisste Verwandtschaft in der offenen Wunde. Der Dialog zwischen dem Asiaten und seinen Angehörigen erinnert an ein Telefongespräch. Anbetrachts des großen Blutverlusts des Chinesen könnte dieses utopische Telefonat auch nur eine Deliriumsphantasie sein. Die ersehnte Heimkehr kann sich der Chinese erst als Leiche leisten. Die asiatischen Köche entsorgen den verbluteten Chinesen im Fluss. Somit führt die kostenlose Heimreise des Chinesen vom Fluss, der auch symbolisch „für das Vergehen der Zeit“¹⁶⁷ steht, über das Meer, das „mit dem Tod und dem Übernatürlichen in Verbindung [steht]“¹⁶⁸ nach China. Passend dazu kann das heimgekehrte Skelett nur mehr im Monolog die imaginierten Fragen seiner Verwandten beantworten. Ein Dialog steht bereits außerhalb der formalen Möglichkeiten.

Neben den inhaltlichen Dialogverlusten gibt es auch formale Zeit- und Sprachverluste. Vergangene Ereignisse werden durch Rückblenden dargestellt und geben dadurch einem Gespräch, das in der Realität der dargestellten Handlung nicht mehr existiert, einen Raum. Auf diese Weise kommt die verlorene Zeit noch deutlicher ans Licht. So erinnert sich die Frau in dem Kleid an die Aussprache mit ihrem Mann. Im Dialog mit dem Mann mit dem gestreiften Hemd lässt sie diesen vergangenen Streit nochmals auf der Bühne stattfinden. Die Frau in dem Kleid hat

¹⁶⁵ Schimmelpfennig, Roland. „Der goldene Drache.“ Frankfurt am Main: 2009. S. 577.

¹⁶⁶ Schimmelpfennig, Roland. „Der goldene Drache.“ Frankfurt am Main: 2009. S. 573.

¹⁶⁷ Bruce-Mitford, Miranda (Hg.). *Zeichen und Symbole*. London: 2008. S. 33.

¹⁶⁸ Bruce-Mitford, Miranda (Hg.). *Zeichen und Symbole*. London: 2008. S. 32.

nicht nur ihren Mann verloren, sondern muss diesen Verlust zusätzlich in der Erinnerung durchleben.

Auch die Stewardessen befinden sich während ihres Restaurantbesuchs im GOLDENEN DRACHEN gedanklich noch im Flugzeug. Noch einmal zeigt Inga ihrer Kollegin das mit Leuten vollgestopfte Boot. Während Eva das Boot nicht sehen kann und es auch physisch unmöglich ist ein Boot aus 10 km Entfernung zu sehen, kann die Tatsache, dass ständig unzählige Bootsflüchtlinge aus existenziellen Gründen ihre Heimat verlassen nicht weggeleugnet werden. Der eigentliche Zeitverlust besteht darin, dass Inga und Eva das Boot zwar wahrnehmen, diesem jedoch keine Bedeutung beimessen können.

In der Gegenwart schweigen sich die Stewardessen an oder unterhalten sich über Belanglosigkeiten wie Friseure und Rollkoffer. Passend zu ihrer Bedeutungslosigkeit ereignen sich diese Unterhaltungen dialogisch nicht mehr auf der Bühne, sondern werden von Erzählern in gekürzter Form wiedergegeben. Ein Großteil der Handlung kommt szenisch nicht mehr zum Ausdruck, sondern wird zusammengefasst von den Erzählern wiedergegeben. So wie die Misshandlungen der Asiatin nur unter der Verharmlosung einer Tierfabel von den Erzählern zur Sprache gebracht werden, ereignen sich diese auch nur heimlich hinter den vier Wänden des Lebensmittelhändlers.

Die Erzähler stellen die Einmaligkeit des gegenwärtigen Augenblicks in Frage. Immer wieder unterbrechen sich die Figuren um eine stattfindende Pause auszusprechen. Die Erzähler nehmen bereits in ihren Situationsbeschreibungen und Kommentaren die anschließend stattfindenden Handlungen und Sätze der Figuren vorweg. Auf diese Weise wird die Aufmerksamkeit von den Handlungen und dem Gesagten zu den darunterliegenden Bedeutungen gelenkt. Der Handlungsfluss wird unterbrochen, um dem Rezipienten die Zeit zu geben unter den oberflächlich stattfindenden Ereignissen die Ursachen für die herrschenden Missstände zu suchen. Im Vordergrund steht nicht ein bestimmtes Land zu einer bestimmten Zeit, sondern die universal gültige zeitlose Bedeutung des Stücks. Es geht um die Mechanismen von globalen Machtsystemen und deren unmenschliche Auswüchse.

Schimmelpfennig sagt in einem Interview über den *goldenen Drachen*:

„Mir ging es nie um Dokumentation. Das können Film und Fernsehen besser. Mir ging es um die Verdichtung. Der «Drache» arbeitet mit dem einfachen Mittel der Ansage und der Verstellung und des «Vorspielens», aber das Ziel des Stücks ist nicht Distanz, sondern das Gegenteil: Nähe. Identifikation. Es geht darum, dass das Publikum den Figuren so nah wie nur irgend möglich kommt. Was wäre, wenn ich

jemand anderes sein könnte; was ist, wenn ich nicht mehr sein will was ich bin?
Wenn ich mir etwas wünschen könnte – das steht über dem ganzen Stück. Formal bewegt sich das Stück in einem Mikrokosmos: Jeder hängt mit dem anderen zusammen, die einen sind die Kunden der anderen; man lebt letztendlich voneinander – gemeinsam unter einem Dach.“¹⁶⁹

Schimmelpfennig setzt im *goldenen Drachen* westliche Lebensträume im Bezug zu den existenziellen Lebensumständen der illegalen Einwanderer. Während die einheimischen Hausbewohner an ihren verpassten Chancen verzweifeln und nach Reichtum und Macht streben, kämpfen Asiaten ums nackte Überleben. Die in Verbindung gesetzten unterschiedlichen Schicksale fordern dazu auf, seine Wünsche zu hinterfragen und in Beziehung zur restlichen Welt zu setzen.

¹⁶⁹ Wille, Franz. „Das Stück des Jahres: Eine aufregende Zeit um für das Theater zu schreiben.“ *TheaterHeute* (Jahrbuch 2010). S.114.

4.3. Rezeption des „goldenen Drachens“

Die Uraufführung des *Goldenen Drachens* wurde vom Großteil der Kritiker mit Lobeshymnen gepriesen. Selbst die wenigen unzufriedenen Journalisten konnten nicht umhin, der Aufführung etwas Positives abzugewinnen. So meint Thomas Gabler von der Krone:

„Das fünfköpfige, virtuos agierende Burgtheaterensemble [...] macht das Ganze sehenswert, denn nicht immer erklärte sich Schimmelpfennigs jüngster Wurf, nicht immer überzeugt das politisch Angedachte, nicht immer erschüttert das Gesehene. All das tat der Premierenstimmung keinen Abbruch: Sie endete in langem Jubel!“¹⁷⁰

Und Renate Wagner macht der Abend zwar „anfangs Spaß“, nach 30 Minuten beginnt sie auf die Uhr zu schauen und kommt zu dem Schluss: „Was *Der goldene Drache* sagen will, versteckt er kunstvoll, und was er sagt, ist einfach ein Stück Virtuosen-Kabarett, das man schon vergessen hat, wenn man aus dem Theater geht.“¹⁷¹

Somit beruht die negative Kritik auf fehlendem Verständnis für die thematische Bedeutung des Theaterabends. Im Gegensatz dazu fanden die meisten Theaterkritiker nicht nur die schauspielerischen Leistungen „kongenial“, sondern konnten dem „Bravourstück“¹⁷² auch einen tieferen Sinn abgewinnen. So meint Wolfgang Höbel: „Mit märchenhafter Leichtigkeit schildert *Der goldene Drache* die Auswüchse des globalen Geld- und Menschentransfers“¹⁷³. Patric Blaser fasst den Abend folgendermaßen zusammen: „*Der goldene Drache* ist ein ebenso komisches wie bedrückendes Stück über den Gefühlsautismus unserer Welt, wo sich die Lebensdramen in der unmittelbaren Nachbarschaft ereignen, ohne dass wir jemals davon Notiz nähmen.“¹⁷⁴ Während die Uraufführung C. Hirschmann „keine Sekunde kalt [ließ]“¹⁷⁵, findet auch Norbert Mayer nur Worte des Lobes: „Roland Schimmelpfennig übt mit leichter Hand harte Kritik an der Gesellschaft: die

¹⁷⁰ Gabler, Thomas. „Kleines Leben mit verflixtem Zahn.“ *Krone* (7.9.2009), S.29.

¹⁷¹ Wagner, Renate. „DER GOLDENE DRACHE von Roland Schimmelpfennig.“ *Der neue Merkur* (7.9.2010) <http://www.der-neue-merkur.eu> Zugriff: 7.9.2010.

¹⁷² Klinger, Eva Maria. Auf beherzten Klassiker folgt Zeitgenosstheater.“ *Mannheimer Morgen*. (7.9.2010) www.morgenweb.de/nachrichten/kultur/20090907_srv0000004716068.html Zugriff: 7.9.2009.

¹⁷³ Höbel, Wolfgang. „Rausch der Nüchternheit.“ *Der Spiegel* (18/2010), S.143.

¹⁷⁴ Blaser, Patric. „Eine Parabel über die Gleichgültigkeit.“ *Die Furche* (10.9.2009).

¹⁷⁵ Hirschmann, C. „Jubel für Akademietheater-Start: *Der goldene Drache* begeisterte Publikum.“ *Österreich* (7.9.2009).

Uraufführung von *Der goldene Drache* wurde zu recht bejubelt [...] Das Publikum [...] war am Samstag entzückt, mehrmals gar.“¹⁷⁶

In den 13 Vorstellungen, die ich seit der Premiere besucht habe, konnte ich jedes Mal beobachten, wie die Theaterbesucher vom Sog der Vorstellung in Bann gezogen wurden und den Abend mit ungewöhnlich langem Applaus und zahlreichen Bravorufen bejubelten.

Der Publikumserfolg des Migrationsdramas zeigt sich auch in den Verkaufszahlen. Das Stück steht bereits seit zwei Jahren auf dem Spielplan. In der Spielzeit 2009/2010 hatte *Der goldene Drache* eine Sitzplatzauslastung von 93,9% und war mit 35 Vorstellungen die meistgespielte Produktion des Burgtheaters. Die restlichen Akademietheaterproduktionen hatten im Schnitt 12 Vorstellungen. Weiters hatte *Der goldene Drache* mit 15.481 Zuschauern in der Spielzeit 2009/2010 fast dreimal so viele Zuschauer wie die durchschnittliche Akademietheaterproduktion (5.361).¹⁷⁷

Neben den überdurchschnittlichen hohen Publikumszahlen, wurde Schimmelpfennigs Inszenierung bisher zu fünf Gastspielen eingeladen (Thalia Theater, Mühlheimer Theatertage, Berliner Theatertreffen 2010, Walterhaus in Bozen und Theater am Kirchenplatz in Schaan, Lichtenstein).

Der goldene Drache wurde von der Zeitschrift *Theaterheute* zum „Stück des Jahres 2010“ gewählt. Zusätzlich wurde Roland Schimmelpfennig für das Stück *Der goldene Drache* mit dem Mühlheimer Dramatikerpreis ausgezeichnet und Johann Adam Oest gewann 2010 den Nestroy als bester Nebendarsteller für seine Rolle „der Mann über sechzig“. Schimmelpfennigs Inszenierung war in den Kategorien „Beste Regie“ und „Beste Schauspielerin“ (Christiane von Poelnitz) für den Nestroy 2010 nominiert. Weiters wurde Schimmelpfennig 2010 mit dem Else Lasker-Schüler-Dramatikerpreis für sein dramatisches Gesamtwerk ausgezeichnet.

¹⁷⁶ Mayer, Norbert. „Ein böses Märchen aus der Küche.“ *Die Presse* (7.9.2009). S. 31.

¹⁷⁷ Hartmann, Matthias(Hg.) und Silvia Stantejsky. *Geschäftsbericht Burgtheater 2009/2010*. Wien: Burgtheater, 2010. S. 109-115.

5. Resümee

Verlust und die damit in Verbindung stehenden Veränderungen sind ein zentraler Bestandteil des menschlichen Lebens. Folglich spielt die Thematik des Verlierens auch in der Kunst eine wichtige Rolle. Während in der herkömmlichen Dramatik Verlust meist nur auf der Beziehungsebene der Figuren behandelt wird, rücken in Schimmelpfennigs Werk unterschiedliche Verlustformen sowohl auf der inhaltlichen als auch auf der formalen Ebene in den Vordergrund.

Auf der inhaltlichen Ebene dienen die sichtbaren Verluste zur Enthüllung von verdrängten Verlusten. Letztendlich basiert der dramatische Konflikt nicht auf den oberflächlich thematisierten Verlusten, unter denen die Figuren leiden, sondern auf den verdrängten Missständen, die sich hinter diesen Verlusten verbergen.

Schimmelpfennigs Figuren scheitern oft an der Verwirklichung ihrer Ziele, da sie mit neurotischen Ersatzhandlungen vor dem eigentlichen Problem in ihrem Leben flüchten: der Anonymität und Flüchtigkeit der modernen Gesellschaft, die von Leistungsdruck, Konsumzwang, utopischen Schönheitsidealen und der Ausbeutung der 3. Welt bestimmt wird. Während Schimmelpfennigs Figuren daran scheitern Herr über ihre Verluste zu werden, gewinnt der Rezipient durch diese Negativbeispiele weiterführende Erkenntnisse.

Schimmelpfennig bringt die Thematik des Verlierens durch verschiedene Verfremdungseffekte zum Ausdruck. Die Figuren verlieren Gegenstände, ihre Identität, ihren Namen und oft verschwindet der Dialog als vorherrschendes dramatisches Ausdrucksmittel. Weiters tauchen immer wieder phantastische und absurde Elemente auf, wie zum Beispiel außerirdische Glasfresser, eine Farbenallergie oder der an einer Zahnlücke verblutende Asiate. Zum einen wecken diese Verfremdungseffekte das Interesse des Rezipienten für die zugrundeliegende Bedeutung hinter dem Klamauk. Andererseits sorgt Schimmelpfennigs kindlich-naiver Humor für die nötige Auflockerung um die menschlichen Abgründe, die sich hinter den vielen Lachern verbergen aufnehmen zu können. Im Wechselspiel zwischen Lachen und Grauen kreiert Schimmelpfennig einen Raum, der ein Bewusstsein für herrschende Missstände schafft, ohne dabei sein Publikum mit gehobenem Zeigefinger zu bevormunden.

Durch die absurde Darstellung von gesellschaftlichen Konflikten schaffen Schimmelpfennigs Stücke die nötige Distanz, um in die Rolle eines vorurteilsfreien Beobachters treten zu können. Der Rezipient kann vermeintlich unverrückbare

Gegebenheiten aus einer neuen Perspektive betrachten und mit Phantasie
alternative Möglichkeiten zu vorherrschenden Denk- und Verhaltensmustern suchen.

6. Abstract

In Schimmelpfennigs Werk rücken unterschiedliche Verlustformen sowohl auf der inhaltlichen als auch auf der formalen Ebene in den Vordergrund. Schimmelpfennig bringt die Thematik des Verlierens durch verschiedene Verfremdungseffekte zum Ausdruck. Immer wieder tauchen phantastische und absurde Elemente auf. Die Figuren verlieren Gegenstände, ihre Identität, ihren Namen und oft verschwindet der Dialog als vorherrschendes dramatisches Ausdrucksmittel. Die sichtbaren Verluste dienen zur Enthüllung von verdrängten Verlusten. Letztendlich basiert der dramatische Konflikt nicht auf den oberflächlich thematisierten Verlusten, unter denen die Figuren leiden, sondern auf den verdrängten Missständen, die sich hinter diesen Verlusten verbergen. Schimmelpfennigs Figuren scheitern oft an der Verwirklichung ihrer Ziele, da sie mit neurotischen Ersatzhandlungen vor dem eigentlichen Problem in ihrem Leben flüchten. Während Schimmelpfennigs Figuren daran scheitern Herr über ihre Verluste zu werden, gewinnt der Rezipient durch diese Negativbeispiele weiterführende Erkenntnisse. Der Rezipient kann vermeintlich unverrückbare Gegebenheiten aus einer neuen Perspektive betrachten und mit Phantasie alternative Möglichkeiten zu vorherrschenden Denk- und Verhaltensmustern suchen.

7. Bibliographie

Blaser, Patric. „Eine Parabel über die Gleichgültigkeit: Der Burgtheater-Eröffnungsreigen mit zwei Uraufführungen: Das Akademietheater zeigt *Der goldene Drache* von Roland Schimmelpfennig, im Kasino ist *Life and Times* des Nature Theater of Oklahoma zu sehen.“ *Die Furche* (10.9.2009).

Beck, Andreas. (Hg.). *Programmheft. Die Frau von früher*. Wien: Burgtheater, 2004. S.56-79.

Beck, Andreas. „Theater braucht keine Romantik. Ein Gespräch mit Roland Schimmelpfennig über das Schreiben, seine Stücke und *Die Frau von früher*.“ Beck, Andreas (Hg.). *Programmheft. Die Frau von früher*. Wien: Burgtheater, 2004. S.56-79.

Böhm, Wolfgang. „Trotz Höchstpreisen landet ein Viertel des Essens im Müll: Studie Österreichs Haushalte werfen pro Jahr 784.570 Tonnen Essen weg – vieles noch originalverpackt.“ *Die Presse* (9.4.2011), S.1.

Bruce-Mitford, Miranda (Hg.). *Zeichen und Symbole: Ihre Geschichte und Bedeutung*. London: Dorling Kindersley, 2008.

Carstensen, Uwe B. und Frederike Emmerling. „Theater ist immer Eskalation. Ein Gespräch mit Roland Schimmelpfennig“ Carstensen, Uwe B. (Hg.) und Stefanie von Lieven (Hg.). *Trilogie der Tiere*. Frankfurt am Main: Fischer, 2007. S.229-243.

Carstensen, Uwe B. (Hg.) und Stefanie von Lieven (Hg.). *Theater Theater: Aktuelle Stücke 15*. Frankfurt am Main: Fischer, 2005.

Carstensen, Uwe B. (Hg.) und Stefanie von Lieven (Hg.). *Theater Theater: Aktuelle Stücke 18*. Frankfurt am Main: Fischer, 2008.

Carstensen, Uwe B. (Hg.) und Stefanie von Lieven (Hg.). *Theater Theater: Aktuelle Stücke 19*. Frankfurt am Main: Fischer, 2009.

Carstensen, Uwe B. (Hg.) und Stefanie von Lieven (Hg.). *Theater Theater: Aktuelle Stücke 21*. Frankfurt am Main: Fischer, 2010.

Del Corte, Justine und Roland Schimmelpfennig. „Canto minor.“ Carstensen, Uwe B. (Hg.) und Stefanie von Lieven (Hg.). *Theater Theater: Aktuelle Stücke 15*. Frankfurt am Main: Fischer, 2005. S. 199-245.

Der goldene Drache. Regie: Roland Schimmelpfennig. Autor: Roland Schimmelpfennig. Wien: Akademietheater, 2009. Fassung: DVD. Burgtheater, 4.9.2009. 105’.

Der goldene Drache als Migrationsmetapher. Textfassung: Petra Schaner. Ö1, 4.9.2009. 2’57.

Fink, Anna Giulia und Florian Skrabal. „Die Spur des Drachen: Immer mehr Chinesen kommen nach Österreich, viele davon wollen viel Geld verdienen und unauffällig bleiben. Besuch in einer Parallelwelt.“ *Datum* (5/10).

Gabler, Thomas. „Kleines Leben mit verflixtem Zahn: Akademietheater: Uraufführung von R. Schimmelpfennigs *Der goldene Drache*.“ *Krone* (7.9.2009), S.29.

Glocksins, Bernhard. „Im Wald, da sind die Träumer. Anmerkungen zum Stück.“ Glocksins, Bernhard (Hg.). *Programmheft. Aus den Städten in die Wälder, aus den Wäldern in die Städte*. Mainz: Staatstheater Mainz, 1998. S.5.

Glocksins, Bernhard (Hg.). *Programmheft. Aus den Städten in die Wälder, aus den Wäldern in die Städte*. Mainz: Staatstheater Mainz, 1998.

Grönemeyer, Claudia. „Das Vergnügen, sich verwirren zu lassen. Ein Gespräch mit Roland Schimmelpfennig.“ Grönemeyer, Claudia (Hg.) *Programmheft. Fisch um Fisch*. Mainz: Staatstheater Mainz, 1999. S. 5-10.

Grönemeyer, Claudia(Hg.) *Programmheft. Fisch um Fisch*. Mainz: Staatstheater Mainz, 1999.

Haag, Amely Joana (Hg.). *Programmheft. Der goldene Drache*. Wien: Burgtheater, 2009.

Haag, Amely Joana. (Hg.) *Programmheft. Peggy Pickit sieht das Gesicht Gottes*. Wien, Burgtheater, 2010.

Hartmann, Matthias (Hg.) und Silvia Stantejsky. *Geschäftsbericht Burgtheater 2009/2010*. Wien: Burgtheater, 2010.

Heilker, Peter (Hg.) und Hans-Joachim Ruckhäberle (Hg.). *Programmbuch Idomeneo (Bayrische Staatsoper) und Idomeneus (Bayrisches Staatsschauspiel)*. München: Gotteswinter GmbH, 2008.

Hirschmann, C. „Jubel für Akademietheater-Start: *Der goldene Drache* begeisterte Publikum.“ *Österreich* (7.9.2009).

Höbel, Wolfgang. „Rausch der Nüchternheit: Beim Berliner Theatertreffen erzählen die meisten Aufführungen von den Opfern des Bankencrashes und der Wirtschaftskrise – in schönen Bildern, aber mit kühler Distanz.“ *Der Spiegel* (18/2010), S.142-143.

Huber, Sebastian. „Sich selber auf den Kopf gucken. Ein Gespräch mit Roland Schimmelpfennig.“ Huber Sebastian (Hg.). *Programmzettel. Die Arabische Nacht*. Stuttgart: Staatstheater Stuttgart, 2001.

Kaindl-Hönig, Christina. „Die Brutalität des Banalen: Der deutsche Erfolgsdramatiker Roland Schimmelpfennig inszeniert am Wiener Akademietheater die Uraufführung seines Stücks *Der goldene Drache*.“ *Bühne* (9/09), S. 20-21.

Klinger, Eva Maria. „Auf beherzten Klassiker folgt Zeitgenosstheater: Schauspiel: Matthias Hartmanns *Faust*-Inszenierung und Roland Schimmelpfennigs *Der goldene Drache* beschenken Wien einen furiosen Spielstart.“ *Mannheimer Morgen*. www.morgenweb.de/nachrichten/kultur/20090907_srv0000004716068.html Zugriff: 7.9.2009.

Koberg, Roland (Hg.), Stegemann, Bernd (Hg.) und Henrike Thomsen (Hg.). *Autoren am Deutschen Theater*. Berlin: Henschel Verlag: 2006.

Kunkel-Razum, Kathrin (Hg.), Scholze-Stubenrecht, Werner (Hg.) und Matthias Wermke (Hg.). *Duden: Deutsches Universalwörterbuch*. 5. Auflage. Mannheim: Dudenverlag, 2003.

Laudenbach, Peter. „Roland Schimmelpfennig über *Peggy Pickit*. Dramatiker Roland Schimmelpfennig über sein Stück *Peggy Pickit sieht das Gesicht Gottes*, das Martin Kusej jetzt am Deutschen Theater inszeniert.“ <http://www.tip-berlin.de/kultur-und-freizeit-theater-und-bühne/roland-schimmelpfennig-uber-peggy-pickit> (Zugriff:27.4.2011)

Lux, Joachim. „Die Maus lebt ewig. Über die theologischen Faxen des Roland Schimmelpfennig.“ Lux, Joachim (Hg.) *Programmheft. Ende und Anfang*. Wien: Burgtheater, 2006. S.81-90.

Lux, Joachim (Hg.) *Programmheft. Ende und Anfang*. Wien: Burgtheater, 2006.

Mayer, Norbert. „Ein böses Märchen aus der Küche: Akademietheater: Roland Schimmelpfennig übt mit leichter Hand harte Kritik an der Gesellschaft: Die Uraufführung von *Der goldene Drache* wurde zu Recht bejubelt.“ *Die Presse* (7.9.2009).

Michalzik, Peter. „Die erste Begegnung mit der Welt von Roland Schimmelpfennig.“ Lux, Joachim (Hg.) *Programmheft. Ende und Anfang*. Wien: Burgtheater, 2006. S.95-104.

Michalzik, Peter. „Wo spielt der Krieg? Zu den neuen Stücken von Falk Richter und Roland Schimmelpfennig, *Sieben Sekunden/ In God We Trust* und *Für eine bessere Welt*.“ Ubenauf, Malte (Hg.). *Programmheft. Für eine bessere Welt und Sieben Sekunden/ In God We Trust*. Zürich: Schauspielhaus Zürich, 2003. S.1-5.

Reese, Oliver. „Kein Tag wie jeder andere. Gespräch mit Roland Schimmelpfennig.“ Reese, Oliver (Hg.). *Programmheft. Auf der Greifswalderstraße*. Berlin: Deutsches Theater, 2006. S.8-15.

Reese, Oliver (Hg.). *Programmheft. Auf der Greifswalderstraße*. Berlin: Deutsches Theater, 2006.

Schimmelpfennig, Roland. *Calypso*. Carstensen, Uwe B. (Hg.) und Stefanie von Lieven (Hg.). Frankfurt am Main: Fischer, 2007.

Schimmelpfennig, Roland. „Der goldene Drache.“ Carstensen, Uwe B. (Hg.) und Stefanie von Lieven (Hg.). *Theater Theater: Aktuelle Stücke 19*. Frankfurt am Main: Fischer, 2009. S. 557-599.

Schimmelpfennig, Roland. „Der goldene Drache.“ Haag, Amely Joana (Hg.). *Programmheft. Der goldene Drache*. Wien: Burgtheater, 2009.

Schimmelpfennig, Roland. *Die Frau von früher*. Carstensen, Uwe B. (Hg.) und Stefanie von Lieven (Hg.). Frankfurt am Main: Fischer, 2004.

Schimmelpfennig, Roland. „Hier und Jetzt.“ Carstensen, Uwe B. (Hg.) und Stefanie von Lieven (Hg.). *Theater Theater: Aktuelle Stücke 18*. Frankfurt am Main: Fischer, 2008. S. 519-578.

Schimmelpfennig, Roland. „Peggy Pickit sieht das Gesicht Gottes.“ Carstensen, Uwe B. (Hg.) und Stefanie von Lieven (Hg.). *Theater Theater: Aktuelle Stücke 21*. Frankfurt am Main: Fischer, 2010. S. 389-439.

Schimmelpfennig, Roland. *Trilogie der Tiere*. Carstensen, Uwe B. (Hg.) und Stefanie von Lieven (Hg.). Frankfurt am Main: Fischer, 2007.

Schimmelpfennig, Roland. „Über das Thema der Africa Trilogy.“ Haag, Amely Joana. (Hg.) *Programmheft. Peggy Pickit sieht das Gesicht Gottes*. Wien, Burgtheater, 2010.

Schröder, Rolf. „Kein Stück für alte Männer. Roland Schimmelpfennig: *Idomeneus*.“ Heilker, Peter (Hg.) und Hans-Joachim Ruckhäberle (Hg.). *Programmbuch Idomeneo (Bayrische Staatsoper) und Idomeneus (Bayrisches Staatsschauspiel)*. München: Gotteswinter GmbH, 2008. S. 6-11.

Petsch, Barbara. „Das Ende der alten Komödie: Roland Schimmelpfennigs *Die Frau von früher*, Uraufführung im Akademietheater: interessantes Stück, zu künstlich inszeniert.“ *Die Presse* (14.9.2004), S. 31.

Sedlmayr, Ulrike. *Theater im Medienzeitalter. Eine Untersuchung der Intermedialität und experimentellen Dramaturgie in Roland Schimmelpfennigs Werk*. Wien: Dipl.-Arb., 2007.

Thomsen, Henrike. „Das romantische Kaninchen. Was den Dramatiker mit dem Mythos und mit Botho Strauß verbindet.“ Koberg, Roland (Hg.), Stegemann, Bernd (Hg.) und Henrike Thomsen (Hg.). *Autoren am Deutschen Theater*. Berlin: Henschel Verlag: 2006. S. 33-41.

Töller, Melitta. *Vergleichende Analyse von Roland Schimmelpfennigs Dramen „Vorher/Nachher“ und „Push Up 1-3“*. Norderstedt: Studienarbeit, 2003.

Von Bockum Dolffs, Albrecht Simons (Hg.). *Programmheft. Alice im Wunderland*. Linz: Landestheater Linz, 2003.

Von Bockum Dolffs, Albrecht Simons (Hg.). *Programmheft. Vorher/Nachher*. Linz: Landestheater Linz, 2004.

Von Bockum Dolffs, Albrecht Simons. „Was sucht man, wenn man alles hat? Über die Lüge, Lethargie und eine Erinnerung Namens Liebe.“ Von Bockum Dolffs, Albrecht Simons (Hg.). *Programmheft. Vorher/Nachher*. Linz: Landestheater Linz, 2004. S. 4-6.

Von Bockum Dolffs, Albrecht Simons. „Wer bin ich ohne mich? Auf der Suche nach der verlorenen Zeit, oder warum Alice die Schwester von Madame Bovary ist.“ Von Bockum Dolffs, Albrecht Simons (Hg.). *Programmheft. Alice im Wunderland*. Linz: Landestheater Linz, 2003. S. 4-6.

Wagner, Renate. „DER GOLDENE DRACHE von Roland Schimmelpfennig.“ *Der neue Merkur*. <http://www.der-neue-merkur.eu> (Zugriff: 7.9.2010).

Wille, Franz. „Das Stück des Jahres: Eine aufregende Zeit um für das Theater zu schreiben.“ *TheaterHeute* (Jahrbuch 2010). S.114.

Zhao, Mingnan. „ÖIF-Dossier n°10: Die chinesische Community in Österreich.“ (Mai 2010) *Österreichischer Integrationsfond*. (Zugriff: 03.03.2011).

Zobl, Susanne. „Auf der Suche nach dem Ich: *Alice im Wunderland*. Roland Schimmelpfennig bearbeitet für die Linzer Kammerspiele Lewis Carrolls Märchen neu.“ *Bühne* (10/03), S. 68.

Zobl, Susanne. „Der Wille zum Aufstieg: *Push Up* 1-3. Roland Schimmelpfennigs weltweit erfolgreiches Karrieredrama wird im U3-Studio des Volkstheaters gezeigt.“ *Bühne* (03/02), S. 32.

[N.N.] „Menschenhandel: Großrazzia in 180 China-Restaurants.“ *Focus* (17.8.2009)

[N.N.] „Chinesische Schleußerbanden: Razzien in 180 China-Restaurants.“ *Süddeutsche* (17.8.2009).

8. Anhang

Daten zur Inszenierung des „goldenen Drachens“

Der goldene Drache von Roland Schimmelpfennig

Uraufführung am 5.9.2009

Akademietheater, Wien

Aufführungsdauer ca. 1h 45min, keine Pause

Ein junger Mann
(Der Großvater, ein Asiate,
die Kellnerin, die Grille)

Philipp Hauß

Eine Frau über sechzig
(Die Enkeltochter, eine Asiatin,
die Ameise, der Lebensmittelhändler)

Barbara Petrisch

Eine junge Frau
(Der Mann mit dem gestreiften
Hemd, ein Asiate mit Zahnschmerzen,
der Barbiefucker)

Christiane von Poelnitz

Ein Mann über sechzig
(Ein junger Mann, ein Asiate,
die zweite Flugbegleiterin)

Johann Adam Oest

Ein Mann
(Die Frau in dem Kleid, ein Asiate,
die erste Flugbegleiterin)

Falk Rockstroh

Regie Roland Schimmelpfennig

Bühne und Kostüm Johannes Schütz

Licht Felix Dreyer

Dramaturgie Amely Joana Haag

Lebenslauf

Persönliche Daten

Name: Sophia Aichinger
Geburtsdatum: 1.7.1984
Geburtsort: Klagenfurt, Österreich

Ausbildung

2009 - 2010	Theaterjahr im Burgtheater (Schauspiel und Regie)
WS 2007	Leistungsstipendium an der University of Illinois (Department of Theatre)
2004-2011	Universität Wien, Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaften
2003 – 2004	Medizinische Universität Wien, Humanmedizin
2003	Graduation „American International School Vienna“
2003	International Baccalaureate in Mathematik, Geschichte, Englisch und Französisch
2003	Österreichische Matura
1999 – 2003	„American International School Vienna“
1997 – 1999	Bundesgymnasium Wien XIX, Gymnasiumstraße
1995 – 1997	„Deutsche Schule London“, G.B.
1994 – 1995	Volksschule Arzl, Innsbruck, Österreich
1993 – 1994	Volksschule West, Klagenfurt, Österreich
1990 – 1993	„The Children’s School“, San Diego, U.S.A

Berufserfahrung

Regieassistent:

2006/07	“Landestheater NÖ” (<i>Woyzeck</i> , Regie: Johannes Gleim)
2006/07	“Landestheater NÖ” (<i>Kabale und Liebe</i> , Regie: Oliver Haffner)

Regiehospitant:

2005/06	“Theater in der Josefstadt” (<i>Bunbury</i> , Regie: Hans Hollmann)
2005/06	“Landestheater NÖ” (<i>Drei Schwestern</i> , Regie: Oliver Haffner)
2004/05	“Theater in der Josefstadt” (<i>Amphitryon</i> , Regie: Janusz Kica)
2004	“Festspiele Perchtoldsdorf” (<i>Kasimir und Karoline</i> , Regie: Janusz Kica)

Schauspiel

- 2010/11** „Burgtheater“ (*Rasmus, Pontus und der Schwertschlucker*, Rolle: Schulkind, Regie: Annette Raffalt, Spielstätte: Akademietheater)
- 2010/11** „International Theatre Vienna“ (*A Christmas Carol*, Rolle: Fan, Mrs. Fred Tiny Tim, Regie: Kieran Brown)
- 2009/10** „Burgtheater“ (*Parzival*, Rolle: Sigune, Regie: Peter Raffalt, Spielstätte: Vestibül)
- 2009/10** „Burgtheater“ (*Der Zauberer von Oz*, Rolle: Porzellanmädchen, Regie: Annette Raffalt, Spielstätte: Burgtheater)
- 2008/09** „International Theatre Vienna“ (*A Christmas Carol*, Rolle: Mrs. Fred, Fan, Tiny Tim, Regie: Jack Babb)
- 2007/08** „Armory Free Theatre, Illinois“ (*M. Butterfly*, Rolle: Helga, Regie: Ya-Han Tsui)
- 2007/08** „Armory Free Theatre“ (*Little Ghosts Need Microphones*, Rolle: Guardian angle, Regie: Amy Lippman)

Rundfunk:

- 2009** Ferialpraktikum Ö3 (Talk-Redaktion)
- 2008/09** Sendungen bei Radio U-Ton (ö1campus)