



**Kommunikation zwischen Scheitern und Gelingen.
Sprachliche Selbstreflexion hybrider Identitäten in
Dramen Marianna Salzmanns**

Filippo Smerilli, Wuppertal

ISSN 1470 – 9570

Kommunikation zwischen Scheitern und Gelingen. Sprachliche Selbstreflexion hybrider Identitäten in Dramen Marianna Salzmanns

Filippo Smerilli, Wuppertal

Marianna Salzmanns Dramen *Weißbrotmusik* und *Muttersprache Mameloschn* stellen inhaltlich geradezu idealtypische Beispiele (post-)migrantischen Theaters dar: Die meisten der darin vorkommenden Hauptfiguren sind geprägt durch Migrationsgeschichten und aus diesen resultierenden hybriden Identitäten. Weiterhin stellen die Texte damit verbundene Situationen der Diskriminierung ebenso wie der Selbstbehauptung und deren Reflexion dar. Die Theaterstücke kennzeichnet jedoch zudem das häufige Vorkommen von sprachlichen Kommunikationshandlungen, die zu scheitern scheinen, weil sie ohne Adressat*innen¹ oder ohne Interaktion zwischen Adressant*innen und Adressat*innen bleiben oder in Bühnensituationen stattfinden, die sie unrealistisch wirken lassen. These des folgenden Aufsatzes ist, dass die durch eines oder mehrere dieser Merkmale gekennzeichneten monologartigen Kommunikationshandlungen dennoch gelingen, betrachtet man sie unter dem Blickwinkel einer Funktion, die sie für die sprachliche Selbstreflexion der Figuren und damit für die Entwicklung ihrer Persönlichkeit und Identität erfüllen.

1 ‚Postmigrantisches‘ Theater und hybride Identitäten

Andreas Engelhart (2013: 14) beschreibt in einer neueren Arbeit zum Gegenwartstheater dessen postmigrantische Spielart folgendermaßen: „Postmigrantischem Theater geht es um Erfahrungen, kollektive Erinnerungen und Selbstdarstellungen derjenigen Menschen, die im deutschsprachigen Raum aufgewachsen sind, aber ihren Migrationshintergrund weiterhin mit sich tragen.“ Betonen muss man im Anschluss an diese Bestimmung die Wichtigkeit der prinzipiellen Möglichkeit zur *Selbstdarstellung* von (Post-)Migrant*innen, die sich im Theaterbetrieb Deutschlands bis heute keinesfalls von selbst versteht: „[D]eutschlandweit spielt das migrantische Theater in den großen Sprechtheatern [...] bisher keine maßgebliche Rolle. Die großen Bühnen sind kein

¹ Ich wähle die Schreibweise mit Asterisk, um neben dem männlichen und dem weiblichen Geschlecht auch alle anderen geschlechtlichen Identitäten berücksichtigen zu können. Als Platzhalter für Letztere steht der Asterisk. Es handelt sich um eine Schreibweise, die inzwischen ähnlich weit verbreitet ist wie diejenige mit Unterstrich („_“), dem sogenannten Gender_Gap.

zuverlässiger Spiegel unserer Einwanderergesellschaft“ (Peters 2011: 171).² ‚Postmigrantisches‘ Theater bemüht sich vor diesem Hintergrund vielmehr programmatisch darum, überhaupt erst Raum zu schaffen für Protagonist*innen, deren Lebensgeschichten nicht mehr primär durch unmittelbare, sondern durch mittelbare Migrationserfahrungen geprägt sind. Es sind die „Geschichten der zweiten und dritten Generation“, d.h. von in Deutschland aufgewachsenen und lebenden Menschen mit Migrationshintergrund³. Autor*innen, Schauspieler*innen, Regisseur*innen mit entsprechenden Erfahrungen soll im Theater die Möglichkeit gegeben werden, eigene Geschichten aus eigenen Perspektiven erzählen zu können⁴, so dass ggf. auch die Dramen, Inszenierungen und Figuren (post-)migrantische Erfahrungen reflektieren. Eine solche Programmatik setzt das Berliner Maxim Gorki Theater in die Tat um, seit 2013 Jens Hillje und Shermin Langhoff seine Leitung übernommen haben, und zwar überaus erfolgreich. Gleich in der ersten Spielzeit wurde es unter dieser neuen Führung als Theater des Jahres 2014 ausgezeichnet. Schon zuvor hatte Langhoff – erstmals in Deutschland – einen institutionell fest verankerten Raum für (post-)migrantisches

² Vgl. zum Problem mangelnder Möglichkeiten zur Darstellung der eigenen Perspektiven im Theaterbetrieb auch Shermin Langhoffs Hinweise auf die „fehlende Teilhabe und Repräsentation von Migranten im Theater“, die nicht zuletzt „in der mangelnden Durchlässigkeit des Systems“ begründet liege sowie im „fehlenden Interesse an der gesamten Thematik, den Perspektiven migrantisch geprägter Akteure“: „Es gibt nach wie vor keinen selbstverständlich postmigrantischen Umgang im deutschen Theater. Und es gibt darüber hinaus im deutschen Kulturbetrieb dafür kein Bewusstsein und so auch keine besondere Förderung dieser Minderheiten.“ (Kastner et al. 2011: 406) Eine ähnliche Einschätzung auf der Basis einiger empirischer Zahlen bietet Keuchel 2011.

³ Marianna Salzmann (2011: 27) zitiert einmal zustimmend Shermin Langhoff mit folgender Definition des Wortes ‚postmigrantisch‘: „Das Wort ‚postmigrantisch‘ habe ich selber im Zusammenhang mit der angloamerikanischen Literaturwissenschaft vor etwa zehn Jahren wahrgenommen. Es scheint mir einleuchtend, dass wir die Geschichten der zweiten und dritten Generation, die im Kontext der Migration stehen, aber erzählt werden von denen, die selber gar nicht mehr gewandert sind, auch anders bezeichnen. Eben als postmigrantisch.“ In einem hervorragenden neueren Text hat Paul Mecheril (2014) auf die problematischen semantischen Implikationen des Präfixes „post“ im Kontext der Rede vom ‚Postmigrantisches‘ hingewiesen; zugleich bejaht er im selben Text die mit dem Begriff inhaltlich einhergehenden gesellschaftskritischen Impulse. An beides möchte ich hiermit anschließen – und im Folgenden an dem Begriff ‚postmigrantisch‘ im Sinne des obigen Zitats festhalten, allerdings eingedenk der berechtigten Kritik Mecherils in der Schreibweise (post-)migrantisch.

⁴ Zur Wichtigkeit dieser Perspektivierung vgl. Römhild 2015 und Yildiz 2015: 21.

Theater geschaffen, indem sie ab 2008 das ebenfalls in Berlin ansässige Ballhaus Naunynstraße gründete und leitete⁵.

Marianna Salzmann, um deren Stücke es im Folgenden gehen wird, bewegt sich nicht nur biographisch in diesem Feld (post-)migrantischen Theaters⁶, sondern v.a. auch institutionell und inhaltlich: Sie arbeitete bereits unter Shermin Langhoffs Leitung am Ballhaus Naunynstraße in verschiedenen Theaterprojekten⁷; Stücke von ihr wurden dort uraufgeführt⁸ und seit der Spielzeit 2013/14 ist sie Hausautorin am Maxim Gorki Theater, wo sie gleichzeitig bis zur Spielzeitpause im Sommer 2015 die dortige kleine Bühne, das sogenannte Studio Я⁹, leitete. Insbesondere aber stellen einige von Salzmanns eigenen Stücken inhaltlich ein geradezu idealtypisches Beispiel für (post-)migrantisches Theater dar. Betrachtet man ihre in Buchform publizierten Dramen, dann sind die meisten der darin vorkommenden Figuren geprägt durch Migrationsgeschichten¹⁰. In den beiden frühen Stücken *Weißbrotmusik* (UA: bat-

⁵ Zu einer Charakterisierung des Ballhaus' Naunynstraße und einer Beschreibung der dortigen Theaterarbeit vgl. Sharifi 2011.

⁶ Marianna Salzmann wurde 1985 in Wolgograd (ehemals Stalingrad) geboren und wuchs in Moskau auf. Mit 10 Jahren kam sie nach Deutschland. Sie studierte Literatur, Theater, Medien an der Universität Hildesheim und Szenisches Schreiben an der Universität der Künste in Berlin (vgl. zu diesen und weiteren biographischen Daten die Angaben auf Salzmanns eigener Internetseite: <http://mariannasalzmann.com/vita-marianna-salzmann/> [zuletzt geprüft am 15.07.2015]).

⁷ Sie erarbeitete dort u.a. eine frühe Fassung des Stücks *Zöpfe* im Rahmen der Literaturwerkstatt „Rauch – Neue deutsche Stücke“ und arbeitete in der gleichen Reihe als Dramaturgin mit bei dem Stück *ich waren wir wir waren ich* von Georgia Doll; zu näheren Informationen vgl. http://www.ballhausnaunynstrasse.de/person/marianna_salzmann (zuletzt geprüft am 15.07.2015).

⁸ Zu den am Ballhaus uraufgeführten Stücken zählen *Beg your Pardon* (UA: 25.04.2012, Regie: Hakan Savaş Mican) und die beiden gemeinsam mit Deniz Utlu verfassten Stücke *Tod eines Superhelden* (12.02.2011, Regie: Cem Sultan Ugan) sowie *Fahrräder könnten eine Rolle spielen* (UA: 23.11.2012, Regie: Lukas Langhoff).

⁹ Zur Aussprache (ya) und Bedeutung des russischen Buchstabens Я vgl. die Selbstdarstellung auf der Internetseite des Studios <http://www.gorki.de/studio-ya/> (zuletzt geprüft am 15.07.2015).

¹⁰ Bisher sind vier Stücke von Marianna Salzmann in zwei Büchern beim Verlag der Autoren in Frankfurt erschienen: 2011 *Weißbrotmusik* und *Satt* zusammen im ersten, 2013 *Muttersprache Mameloschn* und *Schwimmen lernen* zusammen im zweiten Buch. Diese Dramen Salzmanns werden im Folgenden mit Titel und Seitenzahl im Haupttext zitiert. Zwei andere Stücke wurden in *Theater heute* (*Wir Zöpfe* im Heft 12 2014) und in *Theater der Zeit* (*Hurenkinder Schusterjungen* im Heft 3 2014) abgedruckt. Daneben hat sie Vielzahl von kleineren Texten – v.a. Essays, Prosa, Dramen, teils fragmentarisch, teils vollständig – in der von ihr mitgegründeten und -herausgegebenen, von 2003 bis 2013 regelmäßig erschienenen Zeitschrift *freitext. Kultur- und Gesellschaftsmagazin* sowie an vielen anderen Orten

Studiotheater Berlin, 25.09.2010, Regie: Nick Hartnagel) und *Satt* (UA: Bayerisches Staatsschauspiel München, 06.03.2011. Regie: Stefanie Bauerochse) sind es vor allem die Figuren der jüngeren Generation, die Deutschland nicht als ihr Zuhause oder ihre Heimat empfinden, obwohl sie dort leben. Es stellt für sie allenfalls einen Zufluchtsort der Elterngeneration dar, an dem sie sich wegen ihrer (post-)migrantischen Herkunft unwillkommen fühlen und mit dem sie sich dennoch irgendwie zu arrangieren versuchen.

Ihren zwiespältigen Gefühlen bei diesem Versuch entsprechen deutliche Brüche in den Identitäten der Figuren, die ein Hauptthema aller in Buchform publizierten Dramen Salzmanns darstellen. Formuliert werden sie in Aussagen wie: „Dieses Deutschland bin ich nicht.“ (*Satt*: 93)¹¹ Mehr noch stellen sich die Figuren bewusst den Herausforderungen einer Identitätsbildung unter den Bedingungen ihrer durch Migrationsbewegungen bedingten Hybridität. In Salzmanns Stück *Satt* etwa diskutieren die junge Frau Goscha, deren Mutter aus Russland nach Deutschland migriert ist, und ihr deutscher Freund Stef ausführlich die Frage der Zu- bzw. Nichtzugehörigkeit zu Deutschland:

GOSCHA Was ist deutsch? / STEF Auf so was geh ich nicht ein. / GOSCHA Ja ja, das darf man nicht fragen, aber ich tu es jetzt. / STEF Warum? / GOSCHA Weil ich glaube, dass ein Bild von mir gemacht wird. Damit Ihr [sic] Euch [sic] von mir abgrenzen könnt. / STEF Bier. Kartoffeln. Beamtentum. / GOSCHA Nimm das mal ernst. / STEF Kann ich nicht. Weil du sagst. [sic] Ich und ihr. Die und wir, das sind Kategorien, in denen ich nicht denken will. / GOSCHA Aber das ist real. Es gibt ein Bild von uns. / STEF Von wem genau? / GOSCHA Ich bin der Osten. / STEF Gehts ne Nummer kleiner? / GOSCHA Ich bin alles, wofür Deutschland nicht steht. / STEF Das machst du selbst. Das sind nicht die anderen. Du siehst dich als Opfer, so funktioniert das nicht. / GOSCHA Ich bin kein Opfer. Ich bin ein Stigma. / STEF Deutsch ist nicht. Das ist eine Konstruktion wie jede andere. So wie deine von dir und deinem Land. / GOSCHA Ich habe kein Land. / STEF Ist das dein Problem? / GOSCHA Nein, das ist eine Bereicherung. Ein Geschenk. Ich bin nicht zuzuordnen. (*Satt*: 73f.)

Folgende Momente dieser Diskussion möchte ich hervorheben: Aus der (post-)migrantischen Perspektive von Goscha, die als Kind mit Mutter und Schwester

publiziert. Und auch einige bisher noch gar nicht veröffentlichte Dramen Salzmanns wurden bereits an verschiedenen Theatern uraufgeführt.

¹¹ Die Tochterfigur Goscha äußert diese Unmöglichkeit der Identifikation mit ihrem deutschen Lebensumfeld gegenüber ihrem Freund Stef, und zwar ausgehend von der Beschreibung der Lebensgeschichte ihrer Mutter Larissa, die in der Tochterperspektive geprägt ist von rassistisch begründeter Ausgrenzung und Ausbeutung.

nach Deutschland kam und dort aufwuchs¹², wird ihre Identität nicht ausschließlich, aber nachdrücklich durch Fremdzuschreibungen ihres deutschen Umfelds bestimmt. Deren Vertreter*innen formen aus Klischees und Stereotypen ein „Bild“ von Goscha als ‚Fremde‘¹³. Dieser Akt der ‚Fremdzuschreibung‘ – in doppelter Bedeutung als Zuschreibung von Fremdheit und als Zuschreibung dieser Fremdheit durch andere – dient nicht zuletzt dazu, in Form eines Gegensatzes und vermittelt durch Abgrenzung ‚deutsche‘ Identität zu definieren und als solche zu sichern. Wenn Goscha konstatiert, dass ein „Bild“ von ihr „gemacht wird“, damit sich ihr deutsches Umfeld von ihr „abgrenzen“ und sich über diese Abgrenzung selbst definieren kann, dann formuliert sie geradezu Positionen von Vertretern der Postcolonial Studies, die Identitätskonstruktionen analysieren, welche durch die Setzung von binären Oppositionen wie derjenigen des ‚Fremden‘ und ‚Eigenen‘ sowie ihnen zugesprochener Attribute erfolgen¹⁴. Ihre Aussage „Ich bin alles, wofür Deutschland nicht steht.“ impliziert schließlich im Umkehrschluss, dass Deutschland in der Perspektive nicht-migrantischer Deutscher alles das bedeutet, wofür Migrant*innen wie Goscha nicht stehen. Zuletzt entzieht sie sich jedoch dieser Vereinnahmung, indem sie die Möglichkeit der Zuordnung zu einem bestimmten Land negiert und auf dem Status eines ‚Dazwischen‘ beharrt. Und in exakt diesem Sinne definiert Marianna Salzmann „hybride[] Identitäten“: „Die hybriden Identitäten sind die folgerichtigen Nachkommen einer neu zu schreibenden Welt. Sie widersprechen der althergebrachten Ordnung der herrschenden Elite, die ihr Dasein auf Nationen, Ländergrenzen, *divide et impera* aufgebaut hat.“ (Salzmann 2014: 194) Deutlich wird in der Dialog-Passage aus *Satt* also, dass Goscha sich selbst als eine hybride Identität charakterisiert, die wegen ihrer Herkunft nicht nur einer Nation oder einem Land angehört. Ohne die daraus

¹² Wie Salzmann selbst ist die Figur Goscha keine ‚idealtypische Postmigrantin‘. Sie stellt einen Sonderfall dar, insofern sie sowohl unmittelbar eine Migrationserfahrung gemacht hat – allerdings unwillentlich als Kind – als auch im zweiten Teil ihrer Kindheit in Deutschland aufgewachsen ist und demzufolge wesentliche Teile ihrer Sozialisation hier durchlaufen hat.

¹³ Den Umgang mit solchen Stereotypen spricht Goscha im gleichen Gespräch mit Stef ausdrücklich an, wenn sie an späterer Stelle sagt: „Wodka trinken. Beine wegschmeißen beim Tanzen. Lautsein. Das bin ich, ganz klar. Das ist doch auch dein Bild oder? Eine exotische Russin.“ (*Satt*: 75)

¹⁴ Vgl. zu solchen Analysen binärer Oppositionen durch die Postcolonial Studies Eickelpasch & Rademacher 2013 [2004]: 84-86 und vgl. zum Verfahren der ‚Konstruktion von Andersheit‘, das der Begriff des ‚othering‘ bezeichnet, ebd. 79. Vgl. zu den Postcolonial Studies außerdem die erweiterte Neuauflage der grundlegenden Einführung Castro Varela et al. 2015 [2005].

resultierenden Spannungen und Konflikte zu negieren, während sie sie vielmehr reflektiert, spricht sie dem Zustand einer hybriden Identität Wert zu: Sie sei eine „Bereicherung“ und ein „Geschenk“, gerade weil sie es unmöglich mache, Goscha national eindeutig „zuzuordnen“. Indem sie auf diese Weise die Ambivalenz einer hybriden Identität offenlegt, ergibt sich erneut eine große Nähe zu postkolonialen Theorieansätzen¹⁵. Zudem verkörpert Goscha auf besonders deutliche Weise typische Eigenschaften anderer Figuren Salzmanns, nämlich sowohl eine (post-)migrantische Herkunft, und zwar im oben skizzierten Sinn des Aufwachsens in Deutschland bei gleichzeitigem familiären Migrationshintergrund, wie auch eine daraus resultierende ambivalente Grundhaltung hybrider Identitäten sich selbst wie ihrem Aufenthaltsland gegenüber. Daran anschließend, wird der Begriff ‚hybride Identität‘ hier und im Folgenden zur Bezeichnung einer gemischten nationalen und kulturellen Herkunft sowie der daraus resultierenden mehrfachen nationalen und kulturellen Zugehörigkeit gebraucht.

Zeigen möchte ich, dass einige Hauptfiguren aus anderen Dramen Salzmanns ihre Lebensgeschichten als (Post-)Migrant*innen mit den dadurch bedingten hybriden Identitäten immer wieder im Rahmen von sprachlichen Kommunikationshandlungen thematisieren, die auf den ersten Blick zu scheitern scheinen, weil sie keine Adressat*innen haben oder finden, sie physikalische Gesetzmäßigkeiten brechen und dadurch unrealistisch wirken oder sie durch eine Verquickung dieser beiden Momente gekennzeichnet sind. Auf den zweiten Blick aber haben diese Kommunikationsakte möglicherweise doch eine Funktion, von der ausgehend sie gelingen.

2. Zum Gelingen scheiternder Kommunikation

Fiktive Figuren im Rahmen eines Dramas sind selbstverständlich nicht gleichzusetzen mit realen Menschen. Doch kann das Verhalten von Figuren nach dem Vorbild von

¹⁵ „Im anglo-amerikanischen Denken des Postkolonialismus bezieht das Hybriditätskonzept sein kritisches Potenzial gerade daraus, dass in ihm durch positive Umdeutung von ‚Rassenmischung‘ und ‚Bastardisierung‘ die Erinnerung an rassistische Reinheitsgebote und koloniale Gewalt bewahrt wird. Hier bezeichnet die Metapher ‚Hybridität‘ die Brüchigkeit und Unsicherheit entwurzelter und sich ständig verändernder Identitäten als Produkt kolonialer Willkür, aber auch die Chancen und produktiven Momente, die sich aus den Fragmentierungen und Brüchen und dem aus dieser Erfahrung hervorgehenden *Bewusstsein für Heterogenität* ergeben.“ (Eickelpasch & Rademacher 2013 [2004]: 104f.) Momente der Spannung, des Widersprüchlichen, Heterogenen und Gewaltsamen als notwendigen Bestandteilen eines adäquaten Begriffs von Hybridität betont auch Mecklenburg 2008: 113.

Menschen gestaltet sein. Zudem weisen neuere Untersuchungen zur Figurenrezeption darauf hin, dass Rezipient*innen dazu neigen, das Verhalten von Figuren in Analogie zu demjenigen von Menschen zu begreifen¹⁶. Unter diesen beiden Voraussetzungen lassen sich theoretische Grundlagen zur realen Kommunikation auf die fiktive Kommunikation in Salzmanns realistischen Dramen anwenden. Das gilt umso mehr, als die Texte in keiner Weise signalisieren, dass die Figurenkommunikation nach anderen Maßstäben bewertet werden müsste wie diejenige zeitgenössischer Menschen.

Kommunikation wird herkömmlicherweise als ein Interaktionsprozess zwischen mindestens zwei Kommunikant*innen begriffen: „Menschliche Kommunikation ist derjenige Zeichenprozess, der sich aus dem wechselseitig aufeinander bezogenen (interaktiven) und absichtsvollen (doppelte Intention) kommunikativen Handeln von mindestens zwei Menschen (Kommunikanten) entwickeln kann.“ (Beck 2010 [2007]: 29) Eine solche Kommunikation gelingt dann, wenn eine *Bedeutung* unter bestimmten materiellen, semiotischen und kognitiven Bedingungen *vermittelt* und *geteilt* werden kann:

Auf der Grundlage einer materiellen (Transport von Datenträgern) oder immateriellen Übermittlung (Übertragung, Sendung) von Signalen (Reizen, Daten) findet eine Vermittlung von Bedeutungen (soziale Konstruktion von Sinn) statt, wenn die Kommunikanten aufgrund ihres gemeinsamen biologischen Erbes (kognitives System) sowie ihrer Sozialisation und Enkulturation (Erziehungs- und Lernprozesse) hinreichend ähnliche Informationen konstruieren, über einen gemeinsamen konventionalisierte Zeichenvorrat (Ikone, Symbole) verfügen und so ihr Wissen mit(einander)teilen. (Beck 2010 [2007]: 29)¹⁷

In Marianna Salzmanns weitgehend realistischen Dramen finden sich bemerkenswert häufig Phänomene, die einerseits mit physikalischen Gesetzmäßigkeiten brechen und andererseits eine Besonderheit der im Dramentext angelegten Figurenkommunikation darstellen. Denn immer wieder werden Figuren als gleichzeitig auf der Bühne präsent

¹⁶ „Our view is, that even though literary characters and real people are ontologically distinct, they are processed in much the same way. In other words, literary characters are processed *as if* they were real people, and real people are processed in terms analogous to the categories brought to bear on the interpretation of literary characters.“ (Bortolussi & Dixon 2003: 140) In aktuellen, kognitionswissenschaftlich beeinflussten narratologischen Theorien zur Darstellung fiktiver Figuren ist die Annahme einer solchen Analogisierung durch die Rezipient*innen Konsens, und zwar auf der Basis der sogenannten ‚Alltagspsychologie‘ oder ‚folk psychology‘, vgl. dazu Eder 2008: 191-220; 284-86; 286f., Jannidis 2004: 185-195 und Jannidis 2011. Vgl. zur Einschätzung der Leistungsmöglichkeiten und der -grenzen dieser Theorien Smerilli 2014.

¹⁷ Ganz ähnlich definiert auch Roland Burkart (2002 [1983]: 26) eine „kommunikative[] Handlung“ und die dabei gelingende „Verständigung“ als ein „[M]iteinander [T]eilen“ der „jeweils gemeinten Bedeutungen“ durch die jeweiligen „Kommunikationspartner“.

beschrieben, die es gemäß herkömmlicher physikalischer Bedingungen gar nicht sein können. Meistens trifft das gerade auf diejenigen Figuren zu, für die es besonders wichtig wäre, miteinander zu kommunizieren bzw. deren Kommunikationsversuche sich sogar explizit an die andere richten, ohne sie aber unmittelbar erreichen zu können. Ihre Kommunikation scheint wegen fehlender direkter Interaktion und daher teilweise gänzlich unmöglicher Mitteilung von Bedeutung zwangsläufig zu scheitern, denn:

Menschliche Kommunikation liegt daher erst dann vor, wenn (mindestens zwei) Individuen ihre kommunikativen Handlungen nicht nur wechselseitig aufeinander richten, sondern darüber hinaus auch die allgemeine Intention ihrer Handlungen (= Bedeutungsinhalte miteinander teilen wollen) verwirklichen können und damit das konstante Ziel (= Verständigung) jeder kommunikativen Aktivität erreichen. [...] Erst der *wechselseitig (!) stattfindende Prozeß der Bedeutungsvermittlung* soll als Kommunikation begriffen werden. (Burkart 2002 [1983]: 32f.)¹⁸

Anhand von Beispielen aus den zwei Stücken *Weißbrotmusik* und *Muttersprache Mameloschn* (UA: Deutsches Theater Berlin, 09.09.2012, Regie: Brit Bartkoviak) möchte ich nun zeigen, welche Funktionen darin Kommunikationshandlungen erfüllen, die als Mitteilung zwischen Interaktionspartnern offensichtlich nicht gelingen.

2.1 Kommunikation ohne Interaktion mit Adressat*innen in *Weißbrotmusik*

Das Stück *Weißbrotmusik* basiert auf realen Ereignissen. Am 20.12.2007 kommt es in der Münchner U-Bahn zu einer Gewalttat: Zwei junge Männer, damals 20 und 17 Jahre alt, schlagen einen 76-jährigen Mann zusammen und verletzen ihn schwer. Er trägt einen mehrfachen Schädelbruch davon. Ausgangspunkt dieser Tat war, dass der ältere Mann die jungen Männer aufforderte, ein Rauchverbot zu befolgen. Dieser Fall der sogenannten ‚Münchner U-Bahn-Schläger‘ erhielt bundesweit mediale Aufmerksamkeit – wohl nicht zuletzt deshalb, weil große Teile des Tathergangs durch eine Überwachungskamera aufgezeichnet wurden und weil die beiden Täter außergewöhnlich brutal und zudem Jugendliche mit Migrationshintergrund waren, denen nun die Ausweisung drohte¹⁹.

Marianna Salzmanns Drama wechselt bezogen auf diese realen Ereignisse radikal die herkömmliche Perspektive, indem es die Geschichte der Entstehung von Gewalt aus der Perspektive der Täter mit (post-)migrantischem Hintergrund schildert, sie als Folge von Perspektivlosigkeit und fortgesetzter Diskriminierung darstellt, und zwar ohne die

¹⁸ Vgl. zur „Kommunikation als sozialer Interaktion“ die gesamte hervorragende Darstellung in Burkart 2002 [1983]: 30-39.

¹⁹ Eine rückblickende Zusammenfassung der Ereignisse bietet Jüttner 2008.

Gewalttat selbst zu zeigen sowie ohne sie auch nur mit einem Wort zu verurteilen. Paradox formuliert, bildet ein provokantes Moment dieses Stücks seine damit gegebene „parteinehmende Neutralität“²⁰. Hinzu kommt ein zweiter Handlungsstrang: Sedat, im Stück einer der beiden Täter, und zwar mit türkischem Migrationshintergrund, wird Vater. Mutter des gemeinsamen Kindes ist Nurit, eine junge Frau, noch Schülerin, die sich selbst als „muslimisch“ (*Weißbrotmusik*: 46) bezeichnet, deren nationale Herkunft aber im Stück nicht näher bestimmt wird. Große Teile des Dramas behandeln den Umgang dieser beiden Figuren mit der Zäsur, die diese Schwangerschaft für sie bedeutet.

Die gespielte Zeit der Handlung reicht bis zu einem nicht exakt bezeichnbaren Punkt nach der Verhaftung von Sedat. Noch bevor Zuschauer*innen, die den realen Hintergrund der fiktiven Geschichte nicht kennen, von der im Stück erst später erwähnten Gewalttat und Verhaftung wissen könnten, springt das Drama schon an einer frühen Stelle gänzlich unvermittelt in der Chronologie der Ereignisse voraus zu einem Zeitpunkt nach der Gewalttat. Das geschieht in der Szene „Glottzt nicht“ (*Weißbrotmusik*: 13-15), die durch eine an den Anfang gestellte Regieanweisung folgendermaßen eingeleitet wird: „Nurit steht sehr ungeduldig an der Ampel, die nicht grün werden will. Sie tippelt hin und her. / Sedat sitzt am Rande. Beide sehen nach vorn. // Solange die Weißbrotmusik läuft, werden sie sich nie begegnen.“ (*Weißbrotmusik*: 13; im Original kursiv) Im darauf folgenden Haupttext sprechen beide Figuren thematisch zusammenhängende Monologe. Diese werden jedoch abwechselnd unterbrochen durch Einschübe von Teilen des Monologs der jeweils anderen Figur nach dem Schema Sedats Monolog – Nurits Monolog – Sedats Monolog Fortsetzung 1 – Nurits Monolog Fortsetzung 1 – Sedats Monolog Fortsetzung 2 – Nurits Monolog Fortsetzung 2 usw. Deutlich wird in diesen Monologen, dass Sedat mit seiner – aller Wahrscheinlichkeit nach²¹ – noch ungeborenen Tochter Rehan spricht und andeutet, dass es eine eigene, eine „andere Version der Geschichte“, d.h. des Tathergangs und seines Kontextes, für sie gibt. Es handelt sich um eine Version, mit der er sich ihr „gerne vorstellen“ (*Weißbrotmusik*: 13)

²⁰ In Publikumsgesprächen hat das offenbar wiederholt die Frage provoziert, ob Marianna Salzmann die dem Stück zugrundeliegende Gewalt gutheiße. In einem in der Zeitschrift *freitext* publizierten Gedächtnisprotokoll Salzmanns (2010: 63) heißt es dazu: „*Was rechtfertigt einen physischen Angriff auf einen Menschen?* Allgemein: Solche gestelzt gestellten Fragen. Den Angriff, über den ich schreibe – nichts.“

²¹ Woraus die lediglich gegebene Wahrscheinlichkeit dieses Zeitpunkts resultiert, wird unten eingehender erläutert.

möchte und die seiner Absicht nach v.a. anders sein soll als diejenige der Medien und anderer Unbeteiligter: „Die eine Version für dich, dass es anders war. Egal, was du hörst, hörst du? So war es nicht. Glaube nicht den Zeitungen. Nicht deinen Freunden, nicht deiner Mutter. Es kann nicht so gewesen sein, weil sie waren alle nicht dabei.“ (*Weißbrotmusik*: 14) In derselben Szene verbalisiert Nurit ohne erkennbaren Zusammenhang mit Sedats Monolog und ohne explizite oder auch nur implizit eindeutig erkennbare Adressat*innen aggressive Wunschvorstellungen von Gewalt, die entweder darin münden, dass sie andere Menschen, denen sie zufällig auf der Straße begegnet, vor fahrende Autos schubst oder aber sie selbst „einen Schritt auf die Straße“ macht: „Ich. Jetzt. Vor ein Auto. [...] Flipflops floppen ins Fleisch unter den Zehennägeln läuft's Blut zusammen schlitter rein- [sic]“ (*Weißbrotmusik*: 14f.). Während Nurit diese Vorstellungen verbalisiert, ist sie offenbar noch schwanger, denn sie erwähnt ihren „Bauch“, auf den sie selbst oder jemand anders eine „Hand“ legt oder legen soll²². Nurit und Sedat sind also gemeinsam auf der Bühne, sprechen aber nicht miteinander. Von einem einfachen Beiseite-Sprechen unterscheiden sich diese Monologe nicht allein durch ihren oben erwähnten jeweiligen thematischen Zusammenhang, sondern zudem durch ihren Umfang: Es sind keine kurzen Einschübe innerhalb einer ansonsten herkömmlichen interaktiven Kommunikation, sondern sie bilden die einzige Kommunikationsform im Rahmen einer gesamten Szene.

Es gibt zwei Deutungsmöglichkeiten des Sprechens von Sedat in dieser Szene, die beide seine Kommunikationshandlung unrealistisch erscheinen lassen. Erstens: Sie ist unrealistisch deshalb, weil Sedat seine noch ungeborene Tochter anspricht. Ungeboren ist sie zu diesem Zeitpunkt sehr wahrscheinlich, weil die Geburt im Stück komplett ausgespart wird, und zwar einschließlich bis zum Schlussmonolog Nurits, der den spätesten Zeitpunkt der dargestellten Handlung markieren könnte, d.h. die Zeit unmittelbar nach der Verhaftung Sedats und während der Gerichtsverhandlung. Eindeutig ist das allerdings nicht zu entscheiden, denn am Schluss der Szene „Glottz nicht“ spricht Sedat davon, dass dort, wo er nun ist, „Sommer“ sei, während er ein „verschneites Gefühl“ zu ihnen „drüben“ habe. Möglicherweise ist er also inzwischen in die Türkei zurückgekehrt, wie er es zuvor ohnehin plant (vgl. *Weißbrotmusik*: 50); oder aber er ist wegen seiner Straftat bereits dorthin ausgewiesen worden, wie es während

²² Die Formulierung „Lege die Hand auf den Bauch.“ (*Weißbrotmusik*: 14) lässt offen, ob Nurit damit in Form einer Ellipse sich selbst anspricht oder in Form eines Imperativs jemand anderen.

der von Nurit im Schlussmonolog beschriebenen Gerichtsverhandlung als Möglichkeit angesprochen wird (vgl. *Weißbrotmusik*: 53). Dann wäre der Punkt, an dem Sedat in der Szene „Glottzt nicht“ spricht, der späteste der gespielten Zeit und würde sich auf einer gänzlich anderen Zeitstufe befinden als der Sprechakt Nurits, die in der gleichen Szene, während sie selbst spricht, noch schwanger zu sein scheint, darauf lässt die zuvor angesprochene Erwähnung ihre Bauches und der auf ihn bezogenen Handbewegung schließen. Doch auch unter der Voraussetzung dieses möglicherweise späteren Sprechzeitpunkts und der damit implizit gegebenen Möglichkeit, dass seine Tochter Rehan inzwischen geboren ist, erscheint Sedats Kommunikationshandlung unverändert und zweitens unrealistisch dadurch, dass sie als Sprechhandlung die Adressatin Rehan nicht erreichen kann. Eine gesprochene Mitteilung kann unter der Voraussetzung einer räumlichen Trennung, die von Sedat signalisiert wird durch die bereits zitierte Lokalisierung von Mutter und Tochter in einem nicht näher bestimmten „[D]rüben“, nicht gelingen. Anders verhielte es sich, wenn er einen Brief an seine Tochter schriebe oder mit ihr telefonierte, aber darauf gibt es keinen Hinweis im Text.

Und noch eine weitere Kommunikation gelingt nicht: Nurit und Sedat sprechen beide vollkommen unabhängig voneinander über Dinge, die ihre gemeinsame Tochter und vermittelt über diese ihre Beziehung betreffen. Nurit legt nahe, dass ihre Aggression durch ihre Schwangerschaft mit bedingt sein könnte, wenn sie sagt: „Aber heute denke ich etwas anderes [nämlich etwas anderes, als andere Passanten vor Autos zu schubsen]. / [...] Mein Körper wird bestimmt seltsam aussehen. Lege die Hand auf den Bauch. Ich bin 1,59 und wiege 48 Kilo. Ich habe perfekte Maße. Körbchen Größe C.“ (*Weißbrotmusik*: 14) Man kann darauf schließen, dass ihr Körper wegen der mit einer Schwangerschaft einhergehenden physischen Veränderungen „seltsam aussehen“ und seine „perfekte[n] Maße“ verloren haben wird. Setzte Nurit den dadurch ausgelösten autoaggressiven Impuls, sich vor ein fahrendes Auto zu werfen, in die Tat um, gefährdete sie ihre eigenes Leben ebenso wie das ihrer Tochter. Sedat wiederum ringt während der übrigen Dramenhandlung unentwegt mit seiner Vaterrolle, die er hier entschiedener einnimmt als dort, wo er sich ihr zeitweise ganz entziehen will (vgl. *Weißbrotmusik*: 42f. u. 50). Obwohl also beide Sprechhandlungen und die mit ihnen gegebenen Informationen für die beiden auf der Bühne präsenten Figuren wechselseitige Relevanz besitzen und jede der Figuren geeigneter Adressat der jeweils anderen wäre, sprechen sie nicht miteinander. Sie können es unter normalen physikalischen

Bedingungen auch gar nicht, weil sie innerhalb der fiktiven Realität der dargestellten Welt in unterschiedlichen Räumen und eventuell sogar zu unterschiedlichen Zeitpunkten sprechen. Sie werden sich nicht „begegnen“, heißt es in der Regieanweisung – nun kann man hinzufügen: Sie werden sich auch sprachlich kommunizierend nicht ‚begegnen‘, obwohl sie dem Dramentext zufolge gleichzeitig auf der Bühne präsent sind und sprechen.

Bevor ich zeigen kann, worin mögliche Funktionen dieses adressat*innenlosen Sprechens in einer solchen durch mehrere Gegebenheiten als unrealistisch gekennzeichneten Situation bestehen, möchte ich eine zweite Szene aus dem Stück *Weißbrotmusik* analysieren, die durch strukturelle Analogien und markiert durch eine sprachliche Wiederholung mit der soeben besprochenen verbunden ist. In der Szene „Blumen“ (*Weißbrotmusik*: 30-34) sind dieselben zwei Figuren wieder gemeinsam auf der Bühne. Eingeleitet wird diese Szene zudem mit einer auffallend ähnlichen, teilweise mit derjenigen zur Szene „Glottz nicht“ identischen Regieanweisung: „Nurit steht sehr ungeduldig da. Sie tippelt hin und her. Sedat sitzt am Rande. Beide sehen nach vorn.“ (*Weißbrotmusik*: 30; im Original kursiv) Dieses Mal ist die Kommunikation allerdings explizit an den auf der Bühne als gleichzeitig präsent beschriebenen Partner gerichtet – und kann ihn doch nicht unmittelbar erreichen. Das macht der Nebentext im Zusammenspiel mit der Figurenrede deutlich. Zunächst einmal wird die Regieanweisung folgendermaßen fortgesetzt: „Sedat holt den Brief aus seiner Hosentasche. Glättet ihn. Zögert aufzumachen, geht hin und her, reißt den Umschlag schnell auf. Liest.“ (ebd.; im Original kursiv) Bis hierher ist nicht erkennbar, wer Adressat*in und Adressant*in des Briefes sind. Beides konkretisiert erst der Fortgang des Textes, wobei in der gesamten Szene fast ausschließlich eine Figur spricht, nämlich Nurit. Dabei wird deutlich, dass Sedat einen von ihr geschriebenen, an ihn selbst gerichteten Brief liest. Für Rezipient*innen präsentiert wird diese Lektüre des eigentlich stimmlosen Brieftextes aber nicht etwa vermittelt durch Sedats Stimme, wie es naheliegend wäre und was Nurits Präsenz auf der Bühne unnötig machen würde, sondern dezidiert durch Nurits Stimme, und zwar während sie schreibt²³. Wenn diese also auf der Bühne präsent ist und indirekt, vermittelt über ihren Brief, mit Sedat kommuniziert, indem sie vorträgt, was sie ‚gleichzeitig‘ schreibt und er ‚gleichzeitig‘ liest, wird die Situation dadurch

²³ In den Regieanweisungen wird explizit auf diese Tätigkeit Nurits hingewiesen: Sie „*schreibt weiter*“ heißt es zweimal im Nebentext (vgl. *Weißbrotmusik*: 32).

erneut unrealistisch. Innerhalb der dargestellten, ansonsten unseren realen physikalischen Gegebenheiten entsprechenden fiktiven Welt kann Nurit vermittelt über einen Brief nicht unmittelbar, d. h. ohne zeitliche Verzögerung mit Sedat kommunizierend interagieren, geschweige denn jenen auch noch gleichzeitig schreiben.

Zu möglichen Funktionen dieser unrealistischen sprachlichen Handlungen Nurits führt der Inhalt des Briefes, in dem es primär um zwei Dinge geht: Erstens spricht Nurit Sedats Unzuverlässigkeit als den unmittelbaren Anlass für ihr Schreiben an, denn er hat sie zum wiederholten Mal versetzt (vgl. *Weißbrotmusik*: 30f.). Zweitens spricht Nurit noch etwas anderes an, das ihr offenbar wichtiger ist, denn über dieses Thema schreibt sie viel ausführlicher (vgl. *Weißbrotmusik*: 31-34): Sie will eine von ihr empfundene Distanz zu Sedat überbrücken, um über ihre gemeinsame noch ungeborene Tochter und über die möglichen Perspektiven eines gemeinsamen Lebens als Familie zu sprechen. Geprägt ist Nurits Gefühl angesichts ihrer ungewissen Zukunft zunächst einmal von Angst:

Das letzte mal [sic], dass ich etwas schrieb, das war an meine Oma. Ich schreibe dir wie an eine Oma, die in einem anderen Land lebt und die ich nicht erreichen kann, ich kann nicht zu ihr und ich kann es wirklich nicht. Zu dir. Durch. / [...] / Sedat. Hier. Alles durch. Ich vermisse dich. Ich habe so Angst. Ich habe so Angst um dich und mich und sie [die ungeborene Tochter Rehan – F.S.]. Ich schreibe, ich will – Nein. Ich will nur sagen, ich habe keine Angst. (*Weißbrotmusik*: 31f.)

In der gesamten Szene spricht Sedat nur an zwei Stellen. An der ersten wiederholt er Nurits letzte Worte aus dem obigen Zitat: „SEDAT Ich will nur sagen, ich habe keine Angst.“ (*Weißbrotmusik*: 32) Dann wird der Text folgendermaßen fortgesetzt:

NURIT Ich will nur sagen, ich habe keine Angst. Darum schreibe ich. // *Sedat starrt Nurit an, sie schreibt weiter.* // NURIT Das mit dem Baby – das brauchst du auch nicht, Angst haben, ich schreibe dir, um dir zu sagen, ich sehe unsere Kleine. Ich sehe sie in meinen Träumen. Ich träume oft von ihr. Wir halten sie und dann verwandelt sie sich in Blumen in meinen und deinen Händen. Sie ist so süß. Du wirst sie lieben. / SEDAT Blumen? (ebd.)

Indem Sedat diese Frage formuliert, spricht er innerhalb der Szene „Blumen“ das zweite und letzte Mal. Dass er hier zudem das den Szenentitel bildende Wort „Blumen“ verwendet, signalisiert eine besondere Wichtigkeit der Passage. In diesem kleinen Briefausschnitt und in der durch den Nebentext angedeuteten Interaktion der Figuren passiert zusammengefasst Folgendes: Auf der Bühne²⁴ wird vermittelt durch den Brief

²⁴ Diese ist im Dramentext selbstverständlich nicht real gegeben, sondern wird als „intermediale Rezeptionsillusion“ vermittelt. Vgl. Hauthal 2009: S. 85: „Indem das

eine zeitliche, räumliche und persönliche Distanz zwischen den Figuren überbrückt, welche die fiktive Realität der Figuren für die Zuschauer*innen deutlich erkennbar kennzeichnet. In zeitlicher Perspektive kann Sedat den Brief erst lesen, nachdem Nurit ihn geschrieben hat. Weder müsste er ihn lesen noch sie ihn schreiben, wäre sie räumlich ‚tatsächlich‘ bei ihm, was sie in der physikalischen Realität der fiktiven dargestellten Welt aber wegen der zeitlichen Distanz zwischen Schreiben und Lesen nicht sein kann. Auf der Bühne hingegen sollen die beiden verschiedenen Zeitpunkte und Räume offensichtlich gleichzeitig präsentiert werden. Das verleiht der ganzen Situation einen unrealistischen Charakter; vor diesem Hintergrund wird die dreifache Distanz zwischen den Figuren – räumlich, zeitlich, in ihrem Verständnis für einander – schließlich sinnfällig überbrückt. Das entscheidende Signal für diese Überbrückung ist – als ebenso unrealistisches wie sinnfälliges Indiz – die im Nebentext beschriebene Blickaufnahme Sedats, der Nurit anstarrt, obgleich sie sich doch schreibend ganz woanders befindet bzw. befunden haben muss. Einerseits scheinen Nurits Worte Sedat zu berühren, so dass er sie dadurch veranlasst ansieht. Andererseits starrt er sie an – erschrocken? überrascht? schockiert? erstaunt? – und lässt seine Frage „Blumen?“ darauf schließen, dass er ihren Vergleich nicht versteht. Hierbei fällt er nicht etwa aus der Rolle, sondern interagiert vielmehr aus dieser heraus. Er handelt lediglich auf eine Weise, die den unrealistischen Zug der gleichzeitigen Anwesenheit beider Figuren in einem ausschließlich auf der – vom Damentext intendierten – Bühne repräsentierten Raum für einen Moment ignoriert.

Im weiteren Verlauf der Szene bleiben die Angst Nurits und Sedats sowie ihr Umgang damit ein Thema: Nurit versucht weiterhin, die Distanz zwischen sich und Sedat zu überwinden und Kontakt herzustellen. Primär ist sie dabei darum bemüht, ihm ihre mögliche gemeinsame Zukunft als Familie in positiven Farben auszumalen, und zwar um ihm seine Angst zu nehmen:

[D]u musst mir einfach vertrauen. Ich werde dir ein Geschenk machen. Ich werde dir in paar Monaten dieses Mädchen schenken und du musst keine Angst haben. [...] / Ich will nicht, dass du Angst hast, weil es wird super. Und ich werde bei ihr bleiben und meine Ma wird ihr Sachen stricken. Das macht sie schon jetzt. Zuerst war sie durch und hat nur geschrien [sic] [...] Ich mein – gib dir das bitte! SIE STRICKT SACHEN FÜR UNSER

aufzuführende Geschehen im Nebentext als *aufgeführtes* schriftlich fixiert wird, ist das Bühnengeschehen im Text als bereits im Medienwechsel zur Aufführung realisiertes apostrophiert. In der Folge evoziert die Konvention der assertiven Formulierung des Nebentexts bei der Lektüre des Damentexts eine intermediale Rezeptionsillusion.“

BABY! So süße Fäustlinge und so. Durch. / Voll durch, aber es hat mir echt Kraft gegeben. (*Weißbrotmusik*: 33)

Nurit empfindet zunächst selbst Angst (vgl. *Weißbrotmusik*: 31f.). Und doch schafft sie es, diese Angst zu überwinden und sich auf ihr Kind zu freuen. Eine solche Möglichkeit, die eigene Angst zu überwinden, will sie Sedat vermitteln. Nur wenn ihr das gelänge, bestünde überhaupt die Chance auf eine gemeinsame Zukunft, die Nurit sich – Sedat liebend – wünscht. Sie will mit ihm und ihrer Tochter zusammenleben. Sie will ihm folglich genau dasjenige „Gefühl“ vermitteln, das sie selbst in sich erst entwickelt, das ihr die Kraft zum Überwinden von Angst verleiht und ihr die Freude über ihr Kind ermöglicht:

Voll durch, aber es hat mir echt Kraft gegeben. Echt. Ich seh sie so da sitzen [scil. die strickende Mutter] und es wird voll warm um mich und in mir und ich hab so ein Gefühl, wenn ich an alles so denke und freue mich so und schreibe dir, um dir das zu geben. Dieses Gefühl. Was ich habe. Es wird so schön werden. Hab Vertrauen. Komm vorbei. [...] / Komm zu mir. Ich liebe dich. / Nurit (*Weißbrotmusik*: 33f.)

Im internen Kommunikationssystem²⁵ der dargestellten fiktiven Realität können die beiden Figuren im Rahmen der zwei hier analysierten Szenen nicht unmittelbar miteinander interagieren. In der zweiten Szene jedoch können sie sich vermittelt durch das Medium der Schrift zumindest zeitlich verzögert etwas mitteilen. In beiden angesprochenen Kommunikationssituationen werden ausgehend vom externen Kommunikationssystem für heutige und hiesige Rezipient*innen die realen physikalischen Gesetzmäßigkeiten der eigenen empirischen wie der fiktiven Welt des Stücks jedoch gebrochen. Aus der externen Perspektive solcher Rezipient*innen ergeben sich zugleich folgende mögliche Funktionen der unrealistischen Kommunikationssituationen: Zunächst einmal haben alle diese Sprechhandlungen die typische Funktion von dramatischen Monologen, d.h. sie teilen Rezipient*innen etwas über das Innenleben der Figuren mit²⁶. Unter der eingangs bereits angesprochenen

²⁵ Zur Unterscheidung eines internen (= Kommunikationsebene der Figuren) und externen Kommunikationssystems (= Kommunikationsebene von idealen/empirischen Autor*innen sowie idealen/empirischen Rezipient*innen) vgl. Pfister 2001 [1977]: 20-22.

²⁶ „Der Monolog beruht primär auf einer Konvention, einer nicht ausgesprochenen Übereinkunft zwischen Autor und Rezipient, daß eine Dramenfigur im Gegensatz zu einem wirklichen Charakter laut denkt, mit sich selbst spricht.“ (Pfister 2001 [1977]: 185f.) Und zu den konventionalisierten „Aufgaben“ eines solchen Monologs gehört es, so Manfred Pfister weiter, „uns das Bewußtsein der Figuren zu erschließen, uns an ihren unausgesprochenen Denkprozessen teilhaben zu lassen“ (ebd.). Vgl. zur Funktion des Monologs bei der Bewusstseinsdarstellung im Drama, und zwar im Sinne der Versprachlichung eines ‚inneren Dialogs‘ auch Müller 1982.

Voraussetzung, dass man die Handlungen fiktiver Figuren und ihre Motivationen in Analogie zu denjenigen realer Menschen begreifen kann, besitzen die Äußerungen von Sedat wie von Nurit in der internen Kommunikationssituation jedoch wahrscheinlich auch intrinsische Funktionen. Die ohne Adressat*innen bzw. ohne unmittelbare Interaktion mit ihnen bleibenden Kommunikationshandlungen dienen Zielen, deren Verwirklichung stärker an die eigene Person des Sprechenden gerichtet ist als an diejenige unbestimmter bzw. unerreichbarer Adressat*innen. Für Sedat *selbst* ist es wichtig, bei seiner Tochter ein bestimmtes Bild von sich erzeugen bzw. das von anderen, von Medien und Unbeteiligten erzeugte korrigieren zu können: sprechend. Voraussetzung dafür, dass Nurit es eventuell schaffen kann, Sedat von einer gemeinsamen Zukunft zu überzeugen, davon, dass er keine Angst davor haben muss, ist, dass sie ihre *eigene* Angst überwindet: schreibend. Es erscheint wahrscheinlich, dass sie ihre eigene Angst erst besiegt, während und indem sie schreibt; das signalisiert folgende Aussage, die in dieser Perspektive keinen Widerspruch, sondern einen Fortschritt bezeichnet: „Ich habe so Angst. Ich habe so Angst um dich und mich und sie. Ich schreibe, ich will – Nein. Ich will nur sagen, ich habe keine Angst.“ (*Weißbrotmusik*: 32) Im Vollzug der sprachlichen Handlung konstituiert diese Figur eine reale Veränderung ihres Selbst, und sie will Sedat eine vergleichbare Entwicklung vermitteln. Etwas Ähnliches strebt auch er an: Sedat will um seiner selbst willen das Bild verändern, das seine Tochter von ihm haben wird, indem er es sprechend korrigiert. Wie noch deutlich werden wird, ist der Aspekt einer selbstreflexiv formulierten und vollzogenen Entwicklung des eigenen Ichs, bei der die kommunikative Interaktion zwischen verschiedenen Figuren tendenziell von derjenigen einer Figur mit sich selbst abgelöst wird, ein wiederkehrendes und wichtiges Motiv auch in *Muttersprache Mameloschn*.

2.2 Kommunikation ohne Interaktion mit Adressat*innen in *Muttersprache*

Mameloschn

In *Muttersprache Mameloschn* werden besonders häufig Kommunikationssituationen ohne unmittelbare Interaktion zwischen Adressant*in und Adressat*in beschrieben. Hauptfiguren des Dramas sind drei eng miteinander verwandte Frauen: Lin, Kommunistin jüdischer Herkunft mit einer durch die DDR geprägten Lebensgeschichte, ist die älteste; ihre Tochter Clara kennzeichnet eine deutliche kritische Distanz zur politischen und kulturellen Identität der Mutter wie zu ihrer gemeinsamen Geschichte in

der DDR; die jüngste Frau ist Rahel, Tochter von Clara, die ihrerseits innerhalb der gespielten Zeit nach New York geht und sich im Vorfeld verstärkt mit ihrer hybriden, deutschen und jüdischen Identität auseinandersetzt. Abwesendes, doch im Stück an vielen Stellen erwähntes viertes Mitglied der Familie ist Rahels Zwillingbruder Davie, der in einem Kibbuz lebt. Von den Vätern hingegen ist in diesem Stück gar nicht die Rede²⁷.

Der Titel des Dramas lässt sich einerseits als ‚Muttersprache Jiddisch‘ und andererseits als ‚Muttersprache Muttersprache‘ übersetzen, denn das jiddische Wort ‚Mameloschn‘ bedeutet sowohl ‚jiddische Sprache‘ wie wörtlich ‚Muttersprache‘. Der mit diesem ‚doppelten‘ Titel gegebenen Mehrdeutigkeit entspricht in mehrerlei Hinsicht die Kommunikation der drei Hauptfiguren. Um nur einige dieser Analogien hervorzuheben: Clara lehnt das Jiddische grundsätzlich ab, während Rahel sich ganz im Gegensatz dazu bei der Vorbereitung ihrer geplanten Amerikareise mit Hilfe ihrer Großmutter darum bemüht, ihr Wissen über das Jiddische wie über die jüdische Kultur zu erweitern. Die Kommunikation der drei Figuren, d.h. der zwei Töchter und der zwei Mütter in den zwei analogen Mutter-Tochter-Konstellationen kennzeichnet zudem stark die Unfähigkeit, überhaupt miteinander zu kommunizieren. Ein Ausdruck dieser Unfähigkeit ist, dass die Töchter und Mütter nicht nur immer wieder über ihre Kommunikation sprechen²⁸, sondern auch darüber, nicht mit der anderen kommunizieren zu können²⁹ bzw. das gar nicht erst zu wollen³⁰. Die Interaktion der drei

²⁷ Im Programmheft zur Inszenierung am Deutschen Theater in Berlin sagt Marianna Salzmann über die Abwesenheit der Männer in *Muttersprache Mameloschn* Folgendes: „Männer kommen in meinem Stück nicht zu Wort als eine bewusste Auseinandersetzung mit dem Bürgerlichen Theater, das die Frau entweder sexualisiert und zum Opfer gemacht oder gleich ganz von den Bühnen verbannt hat.“ (Beck & Salzmann 2012: o.A.)

²⁸ Vgl. z.B. folgende absurd komische Dialogpassage: „LIN Willst du reden? / CLARA Worüber? / LIN Weiß nicht. / CLARA Gut. Nein. LIN Das kannst du nämlich. / CLARA Wenn ich reden wollen würde, würde ich reden. / LIN Ich wollt nur sagen. / CLARA Gut. Danke. / LIN Bitte. / CLARA Danke.“ (*Muttersprache Mameloschn*: 20).

²⁹ Als Lin und Clara einmal über ihre Vergangenheit und ihre Rolle als Jüdinnen in der DDR streiten, sagt Letztere schließlich: „Ich kann mit dir nicht reden.“ (*Muttersprache Mameloschn*: 59) Rahel wiederum kann mit Clara offenbar u.a. deshalb nicht reden, weil sie der Auffassung ist, diese würde ihr gar nicht zuhören (vgl. *Muttersprache Mameloschn*: 15). Es ließe sich eine Vielzahl weiterer Beispiele anführen.

³⁰ Zwei Beispiele: Als Lin mit Clara über sich und sie („Über uns.“) sprechen will, sagt diese: „Mama, können wir bitte über nichts sprechen? Du hörst dir weiter deine Tonbänder an und ich lese einfach diese Zeitung hier.“ (*Muttersprache Mameloschn*: 54 u. 55) Als Rahel Clara zu erklären versucht, warum sie ihr aus den USA nicht geschrieben hat, münden ihre

Frauenfiguren in Form dieser Kommunikation über die eigene Kommunikation bestimmt die Dramenhandlung so stark, dass sie abgesehen von jener weitgehend ereignislos ist. Die besondere Form der Kommunikation der Figuren bildet geradezu die Haupthandlung des Dramas. Einen weiteren Bedeutungsaspekt des mehrdeutigen Ausdrucks ‚Muttersprache Mameloschn‘ stellt dar, dass Clara Lins ‚Muttersprache‘ ebenso wenig versteht wie Rahel Claras ‚Muttersprache‘, d.h. beide Töchter verstehen die ‚Sprache der Mutter‘ im Sinne sowohl des Ausdrucks ihrer Persönlichkeit als auch ihrer individuellen Mütterlichkeit nicht³¹. Zusammengefasst sprechen die Töchter ihre ‚Muttersprache‘ also in dreifacher Hinsicht nicht: Ihre Kommunikation mit den Müttern scheitert regelmäßig, sie sprechen zudem weder ihre ‚Mutter-‘ bzw. ‚Großmutter-sprache‘ Jiddisch noch verstehen sie die ‚Sprache der Mütter‘ im übertragenen Sinn.

Aus dem gegenseitigen Unverständnis resultieren große, anhaltende Spannungen, die im Stück immer wieder ausbrechen, das Zusammenleben der drei Frauen prägen und von den Beteiligten reflektiert werden. Als z.B. Rahel Lin aus einem Lexikon „Deutsche[r] Wörter jüdischer Herkunft“ (*Muttersprache Mameloschn*: 32) vorliest, wird das zum Anlass für einen Streit Lins und Claras über den Umgang mit ihrer gemeinsamen Geschichte, d.h. ihrer jüdischen wie politischen Identität, in dessen Verlauf Mutter und Tochter sich wechselseitig mit verletzenden Äußerungen traktieren (vgl. *Muttersprache Mameloschn*: 32-36). Schließlich droht Rahel, wegen des Streits ihrer Mutter und Großmutter in ein Hotel zu gehen, und bringt dabei die Problematik ihrer Familie auf folgenden, bezeichnenderweise wiederum jiddischen Begriff:

RAHEL Wisst ihr was? *Ich* gehe. Ich gehe ins Hotel. Ich halte es keine Stunde mehr aus in eurer Mischpoche! Ich bin fertig. FERTIG. / CLARA Weißt du überhaupt, was Mischpoche heißt! / RAHEL Jiddisch für zusammengerotteter Haufen, der Probleme aus sich selbst heraus produziert und das als Lebensgrundlage braucht. Auch bekannt als FAMILIE. (*Muttersprache Mameloschn*: 36)

Erklärungsversuche in den Sätzen: „Ich will darüber gar nicht sprechen. Können wir darüber nicht sprechen, bitte.“ (*Muttersprache Mameloschn*: 72f.)

³¹ Von zentraler Bedeutung für die Diskussion ihrer Rollen als Mütter sind zwei längere Streitgespräche von Clara und Lin, in denen sie sich gegenseitig Vorwürfe machen (vgl. *Muttersprache Mameloschn*: 26-30 u. 52-59). Und Rahel schreibt Clara nach eigener Auskunft deshalb nicht, weil sie keine „Lust“ hat auf die „Angst“ der Mutter um sie (vgl. *Muttersprache Mameloschn*: 71f.). Diese jedoch definiert ihr Mutter-Sein auch und gerade über diese Sorge: „Meine Tochter wandert aus und ich darf mir verdammt noch mal Sorgen machen und mich aufführen, wie ich will. [...] Das ist mein gutes Recht als Mutter.“ (vgl. *Muttersprache Mameloschn*: 27).

Tatsächlich charakterisiert Rahel mit ihrer Bestimmung des jiddischen Wortes „Mischpoche“ treffend das problematische Zusammenleben ihrer eigenen Familie.

In der folgenden Analyse geht es nicht an erster Stelle um diese schwierige Familienkonstellation. Sie bildet jedoch den Hintergrund von im Stück wiederholt vorkommenden Kommunikationshandlungen, die eine fehlende Interaktion von Adressant*innen und Adressat*innen kennzeichnet: Als Rahel sich in Amerika aufhält, schreibt Clara ihr immer wieder E-Mails, die unbeantwortet bleiben. Rahel ihrerseits schreibt wiederholt Briefe an Davie, die ebenfalls unbeantwortet bleiben. Und Lin hört an mehreren Stellen Tonbänder, die sie selbst mit Erzählungen aus ihrem Leben besprochen hat, ohne dass andere Zuhörer*innen anwesend wären.

Dadurch dass diese sprachlichen Äußerungen ihre Adressat*innen nicht erreichen bzw. keine Interaktion mit ihnen veranlassen, ähneln sie Monologen. Dabei folgen die einzelnen Teile der Monologe einer bestimmten Sprecherin ungeachtet ihrer Unterbrechungen zusammenhängenden Themen: Lin erzählt ihre Lebensgeschichte, sie sowohl erklärend als auch rechtfertigend; Clara macht sich als Mutter fortwährend Sorgen um ihre Tochter Rahel; und Rahel thematisiert ihren Neuanfang in New York unter dem ihn prägenden Vorzeichen des ihr fehlenden Kontakts zum Bruder³². Die Zusammengehörigkeit dieser ohne Interaktion mit ihren Adressat*innen bleibenden monologartigen Passagen verschiedener Sprecherinnen wird im Dramentext betont durch ihre wiederholte Zusammenstellung in einzelnen Szenen, in denen sie die einzige Handlung bilden³³.

Gleichzeitig wird sowohl mit diesen Monologen als auch in ihrem Kontext auf verschiedene Weisen ein unrealistischer Anschein erzeugt. Bezeichnend ist schon der Dramenbeginn. Auf zwei identische kurze Regiebemerkungen, die eine stumme Aktion Claras beschreiben³⁴ und zwischen denen ein erster Monolog Lins eingeschoben ist,

³² Wie sehr der Bruder Rahel fehlt, wird an einer Stelle deutlich, als sie in Bezug auf einen ihr von ihm erzählten Witz schreibt: „Ich weiß, was mein *weit weg von* ist. Weit weg von dir ist weit weg.“ (*Muttersprache Mameloschn*: 51)

³³ Vgl. *Muttersprache Mameloschn*: 30-32, 36-38, 46-51. Die letzte Szene des Stücks (a.a.O.: 66-73) besteht nur teilweise aus der Zusammenstellung solcher adressat*innenlosen Passagen ohne andere eingeschobene Handlungen (vgl. a.a.O.: 66-69).

³⁴ Die Regieanweisungen lauten „*Clara steht da. Will was sagen. Lässt es. Geht.*“ (*Muttersprache Mameloschn*: 11) Diese Anweisung wird leicht abgewandelt noch ein drittes Mal zwei Seiten später verwendet: „*Clara steht da. Will auch etwas sagen. Lässt es. Geht.*“ (*Muttersprache Mameloschn*: 13)

folgt ein erster Brief Rahels aus New York an ihren Bruder. Hiermit wird die Reihenfolge der Ereignisse achronologisch präsentiert. Große Teile der nach dem ersten Brief Rahels präsentierten Dramenhandlung gelten schließlich den zeitlich diesem vorhergehenden Gesprächen der drei Frauen, die veranlasst sind durch Rahels Plan, nach New York zu gehen (vgl. *Muttersprache Mameloschn*: 13ff.). Schon den Dramenbeginn kennzeichnet durch diese Art der zeitlichen Präsentation der Ereignisse ein unrealistischer und nicht-mimetischer Zug. Verstärkt wird dieser durch den unrealistischen Charakter von Rahels Monolog, die einen geschriebenen Text spricht: „Ich weiß, ich sollte eigentlich Mama schreiben, stattdessen schreibe ich dir.“ (*Muttersprache Mameloschn*: 12) Ähnliches gilt für die an Rahel gerichteten und in Monologform vorgetragenen E-Mails Claras, deren Präsentation ebenfalls unrealistisch allein schon deshalb wirkt, weil sie ohne weitere Begründung dem ‚lauten‘ Sprechen ‚stiller‘ Schrift entspricht³⁵.

Weitere unrealistische Momente entstehen hier wie in *Weißbrotmusik* dadurch, dass andere Figuren auf der Bühne präsent sind, während eine der Frauen eine solche schriftliche Mitteilung vorträgt. Besonders stark ist dieser Effekt in den oben bereits erwähnten Szenen, in welchen die monologartigen Passagen Lins, Claras und Rahels im unmittelbaren Wechsel aufeinander folgen und die einzige Handlung bilden. Diese Passagen kennzeichnet zudem, dass sie teilweise direkt an eins der anderen auf der Bühne präsenten Familienmitglieder adressiert sind (Claras E-Mails an Rahel) oder, auch wenn Letzteres nicht der Fall ist, für diese zumindest potentiell interessante Mitteilungen darstellen (z.B. Rahels Briefe an Davie). Selbstverständlich gibt es für Regisseur*innen bei der konkreten Ausgestaltung dieser rein sprachlichen Handlungen der Verbalisierung teilweise schriftlicher und ihre Adressat*innen nicht erreichender Kommunikationshandlungen große Spielräume; im Dramentext jedoch ist keine realistische Motivierung dieser Zusammenstellungen und der damit einhergehenden Reaktionslosigkeit bei gleichzeitiger Präsenz der drei Frauenfiguren erkennbar.

Besonders deutlich wird der Bruch mit physikalischen Gesetzmäßigkeiten im unmittelbaren Kontext einer solchen Zusammenstellung in der wichtigen letzten Szene

³⁵ Selbstverständlich lassen sich diese Passagen unterschiedlich inszenieren. Der Dramentext jedoch legt die einfachste Art der ‚Versprachlichung‘ der Briefe durch einen mündlichen Vortrag ihrer Urheberinnen nahe, indem vor ihrer Wiedergabe jeweils die Figurennamen genannt werden und indem durchgehend jede Regieanweisung fehlt, die auf die Präsentation durch andere Medien, wie z.B. Projektionen, verweise.

des Stücks. Die drei Handlungsstränge der achronologisch präsentierten Ereignisse – Rahels Vorbereitung auf die Reise nach New York innerhalb ihrer Familie; Rahels in ihren Briefen an Davie beschriebener Aufenthalt in New York; das Zusammenleben von Lin und Clara nach der Abreise Rahels – finden hier erstmals zusammen. Nach einem Zusammenbruch von Lin an Jom Kippur (vgl. *Muttersprache Mameloschn*: 59-62) und einer sich anschließenden Diskussion Lins mit Clara wegen älterer Briefe Davies an Rahel, die die Großmutter der Enkeltochter entwendet hatte und nun der Tochter überlassen will (vgl. *Muttersprache Mameloschn*: 64-66), gibt es einen raschen Sprecherinnenwechsel durch die Verbalisierung kurzer Stücke von Rahels unbeantworteten Briefen an Davie, von Claras unbeantworteten E-Mails an Rahel und von Lins reaktionslos bleibenden Tonbandaufzeichnungen (vgl. *Muttersprache Mameloschn*: 66-69). Schließlich werden diese Wechsel unvermutet und unvermittelt zu einem Dialog zwischen Rahel und Clara, und zwar beginnend mit dieser kurzen Passage: „CLARA Warum tust du mir das an. [sic] / RAHEL Was soll ich jetzt darauf sagen. [sic] / CLARA Deine Oma ist gestorben heute.“ (*Muttersprache Mameloschn*: 69) Die unmittelbar folgende Regiebemerkung lautet: „*Sie schauen sich an.*“ (*Muttersprache Mameloschn*: 69) Offenbar handelt es sich bei der zitierten Passage wie dem darauf folgenden Dialog jedoch um ein Telefonat, denn als Clara Rahel fragt, ob sie wegen des Todes ihrer Großmutter nach Hause kommen wird, verneint sie mit der Begründung, alle Flughäfen seien noch geschlossen (vgl. *Muttersprache Mameloschn*: 70) – geschlossen sind sie, darauf lässt sich schließen, wegen eines Erdbebens, von dem zuvor in den Briefen Rahels die Rede ist (vgl. *Muttersprache Mameloschn*: 66ff. u.ö.). Und trotzdem heißt es entgegen aller physikalischer Gesetzmäßigkeiten sogar: „*Sie schauen sich so lange an, wie es nur geht.*“ (*Muttersprache Mameloschn*: 70) Wie schon in *Weißbrotmusik* wird an dieser Stelle erneut auf sinnfällige Weise durch einen Blick Distanz zwischen Figuren überbrückt. Und wieder geht es nicht nur um die Überbrückung einer räumlichen und zeitlichen, sondern v.a. auch einer kommunikativen und emotionalen Distanz zwischen den auf der Bühne anwesenden Personen. Erstmals seit der Abreise von Rahel kommunizieren Mutter und Tochter hier wieder miteinander und klären, soweit ihnen das möglich ist, die Gründe für die zuvor nicht mehr erfolgte Interaktion in ihrer Kommunikation (vgl. *Muttersprache Mameloschn*: 71f.). Rahel glaubt jetzt sogar, ihre Mutter in mancherlei Hinsicht verstehen zu können (vgl. *Muttersprache Mameloschn*: 72). Zu den Mehrdeutigkeiten von Marianna Salzmanns Drama gehört allerdings, dass an dieser

Stelle der gesprochene Dialog bereits wieder in eine verbalisierte schriftliche Äußerung gewechselt haben könnte, ohne dass der Wechsel eindeutig markiert wäre. Denn völlig unvermittelt stehen mitten in dem Dialog, der offensichtlich am Telefon geführt wird, eine typische Anrede für die schriftliche Kommunikation und mögliche Anfangssätze einer solchen, die auf Claras schriftlich geäußerte Bitten um ein Lebenszeichen Rahels (vgl. *Muttersprache Mameloschn*: 18, 50, 68) Bezug nehmen könnten: „Liebe Mama, verzeih, dass ich mich so lange nicht gemeldet habe. Alles war ganz verrückt hier.“ (*Muttersprache Mameloschn*: 72) In jedem Fall gehört diese Passage zu einem weiteren längeren Monolog, den Rahel bis zur letzten Zeile des Stückes spricht (vgl. *Muttersprache Mameloschn*: 71-73). Gleichgültig, ob es sich dabei um schriftlich fixierte Sätze handelt oder nicht, und gleichgültig, ob Rahel ihre Mutter nun tatsächlich besser versteht oder nicht, am Schluss des Stücks wird erstmals eine versöhnliche Perspektive für zumindest diese zwei Mitglieder der vorher unentwegt und heillos „Probleme aus sich selbst heraus“ produzierenden „Mischpoche“ (vgl. *Muttersprache Mameloschn*: 36) erkennbar. Die letzten Sätze des Stückes richtet Rahel an ihre Mutter: „Ich werde nicht wieder bei dir einziehen. Ich muss hier bleiben, aber. / Aber. Also. Wenn du vorbeikommen willst, dann komm vorbei. Ich würde dich gern sehen. Ich will dich unbedingt sehen. Ich vermisse dich. [...] // Komm vorbei.“ (*Muttersprache Mameloschn*: 73) So endet dieses über weite Strecken durch nicht erfolgende Interaktion in der Kommunikation geprägte Stück mit einem ausdrücklich formulierten Verlangen nach Kontakt.

Die Monologpassagen dienen auch in diesem Stück ganz konventionell der Information der Rezipient*innen über das Innenleben der Figuren. Darüber hinausgehend ist jedoch in *Muttersprache Mameloschn* noch eine andere Funktion der Monologe erkennbar, nämlich die einer selbstreflexiven Kommunikation der Figuren. Bedeutsam für eine damit angenommene intrinsische Funktion der Monologpassagen von Lin, Clara und Rahel ist insbesondere die Bewusstheit der ‚schreibenden Sprecherinnen‘ bzw. ‚sprechenden Schreiberinnen‘ darüber, dass ihre Worte die eigentlichen Adressat*innen nicht zu einer unmittelbaren Reaktion, also nicht zu einer interaktiven Kommunikation veranlassen können. Das zeigt sich schon zu Stückbeginn in Rahels erstem Brief: „Ich weiß, ich sollte eigentlich Mama schreiben, stattdessen schreibe ich dir. Das ist absurd. Ich weiß, du wirst nicht antworten. Ich weiß.“ (*Muttersprache Mameloschn*: 12) Innerhalb der gespielten Zeit antwortet Davie ihr tatsächlich nicht, obwohl es durchaus

Zeiten gab, in denen er ihr andere, oben bereits erwähnte Briefe geschrieben hat³⁶. Lin rechnet zwar damit, dass andere Menschen – man weiß nicht welche – ihre Tonbänder hören wollen³⁷. Das technische Medium jedoch dient herkömmlicherweise gerade dazu, eine räumliche und zeitliche Distanz zwischen Produktion und Rezeption einer Mitteilung zu überbrücken. Nun macht aber eine solche zweifache Distanz eine unmittelbare Interaktion normalerweise unmöglich – und konsequenterweise wird eine solche auch an keiner Stelle des Stücks dargestellt. Ganz im Gegenteil formuliert eine Regieanweisung, an welche ZuhörerIn sich die Tonbänder konkret immer wieder richten: „Lin bringt Kartons voller Tonbänder mit und ein Abspielgerät. Sie bietet alles auf. Und hört sich selbst zu.“ (*Muttersprache Mameloschn*: 51) Ähnlich wie Rahel ist sich auch Clara bewusst, dass ihre E-Mails, in denen sie die Tochter wiederholt inständig um Nachrichten und Lebenszeichen aus New York bittet, ohne Reaktion bleiben. In ihrer dritten E-Mail an die in den USA befindliche Tochter schreibt sie: „Wenn ich das richtig verstehe [es ist nicht eindeutig zu entscheiden, was Clara an dieser Stelle meint, aber sehr wahrscheinlich ist es Rahels Schweigen auf ihre vorhergehenden E-Mails – F.S.], liest du meine Emails [sic] nicht. Bist du wegen irgendetwas sauer auf mich?“ (*Muttersprache Mameloschn*: 47)

Warum also kommunizieren die Figuren wiederholt und fortgesetzt, obgleich sie sich sicher sind, dass keine Interaktion erfolgen wird? Eine erste naheliegende und realistische Motivierung, die wiederum eine alltagspsychologische Logik der Figurenhandlungen in Analogie zu derjenigen realer Menschen voraussetzt, besteht in der Annahme, dass die ohne direkte Antworten und Interaktion fortgesetzte Kommunikation der paradoxen Hoffnung geschuldet ist, dass die Briefe und E-Mails zumindest gelesen werden, so dass sie dadurch möglicherweise in Zukunft eine Antwort

³⁶ Diese sind wiederum Anlass eines familiären Konfliktes, denn Lin hat diese Briefe Rahel entwendet, die ihrerseits glaubt, ihre Mutter habe das getan (vgl. *Muttersprache Mameloschn*: 17f., 43 u. 64-66). Rahel begründet das spätere Ausbleiben der Briefe damit, dass Davie der „Kontakt“ zu Menschen in der „Diaspora“ untersagt sei; er habe ihn „abbrechen“ müssen, er sei dazu „verpflichtet“ (ebd. 72).

³⁷ Lins letzte Sätze im Stück lauten: „Doch, ich bin stolz und froh, dass man meine Geschichte noch hören will. / Das gibt mir Hoffnung für die nachfolgenden Generationen. [...] Hoffnung für die Welt, die nach mir kommt.“ (*Muttersprache Mameloschn*: 69) Um wen es sich bei dem erwähnten „man“ handelt, erfahren Leser*innen des Stücks nicht. Auch im ersten Monolog Lins wird eine Adressatin erwähnt, die von jener „Liebes“ genannt und gesiezt wird, ohne dass deren Identität im Damentext näher bestimmt werden würde (vgl. *Muttersprache Mameloschn*: 11).

werden veranlassen können³⁸. Aber noch ein andere Lesart scheint möglich: Auffällig ist, dass Clara und Rahel sich beide im Verlauf des Stücks entwickeln. Clara etwa kündigt ihre Arbeit und berichtet das Rahel mit folgenden Worten:

Ich habe heute meinen Job gekündigt. Ich habe keine Lust mehr. *Ich habe daran gedacht, was du gesagt hast* [Hervorhebung F.S.], und heute meinem Chef die Kündigung auf den Schreibtisch geknallt. Und nicht nur das, ich habe ihm auch gesagt, dass seine ganze Art, mit Frauen zu sprechen, sexuelle Belästigung ist. Er ist eine herumlaufende Zumutung für die Menschheit. So ins Gesicht. Und dann war ich ein wenig traurig, *dass du das nicht gesehen hast. Du wärst bestimmt stolz auf mich gewesen* [Hervorhebung F.S.]. (*Muttersprache Mameloschn*: 47)

Zweierlei möchte ich bezogen auf dieses Zitat hervorheben: Clara führt eine Art ‚fiktiven Dialog‘ mit Rahel (vgl. die erste kursivierte Passage). Dabei sieht sie sich mit den Augen der Tochter (vgl. die zweite kursivierte Passage), d.h. sie imaginiert deren wertenden Blick auf die eigene Handlung. Die Wichtigkeit einer solchen Selbstreflexion wird dadurch betont, dass sie an einem Wendepunkt des Lebens der Mutter, nämlich der zweifachen Zäsur einer Kündigung und einer damit einhergehenden Trennung (vgl. *Muttersprache Mameloschn*: 50) stattfindet.

Eine ähnliche Selbstreflexivität kennzeichnet Rahel, als sie selbst eine Lebenszäsur vollzieht, indem sie nach New York umzieht. In den Briefen an ihren Bruder setzt sie sich in einem wiederum ‚imaginierten Dialog‘ – der *de facto* wie bei Clara aus einem andauernden schriftlich fixierten Monolog besteht – mit ihrem Verhältnis zu ihm, mit seinen Sichtweisen und darüber vermittelt intensiv mit ihrer eigenen Identität auseinander. Dabei erkennt sie wesentliche Unterschiede zwischen sich und ihrem Geschwister. Zwei Beispiele: Rahel schreibt ihrem Bruder das idealistische Bedürfnis zu, die „Welt [zu] retten“, sowie nach einem „Einsatz für den Weltfrieden“ und danach, anderen zu „helfen“ und „Gutes [zu] tun“ (*Muttersprache Mameloschn*: 45, 48, 49, 50). Sie scheitert jedoch kläglich bei dem denkbar ungeschickt angestellten Versuch, ihren eigenen Idealismus in die Tat umzusetzen. Sie geht in eine ihr unbekannt New Yorker Kirche, um jemanden zu finden, der ihr sagt, wie sie „helfen kann“; sie trifft dort tatsächlich jemanden – dessen institutionelle Funktion allerdings unklar bleibt – und fragt ihn, was sie „machen kann“: „Etwas Sinnvolles machen in meinem Leben. Außer beten.“ (vgl. *Muttersprache Mameloschn*: 49) Als der Mann sich wortlos umdreht und

³⁸ Claras oben zitierte Einschätzung, dass Rahel die an sie adressierten Mails gar nicht liest, widerspricht dieser Annahme nur auf den ersten Blick. Schon die Frage „Bist du wegen irgendetwas sauer auf mich?“ rechnet schließlich implizit bereits wieder mit ihrer Lektüre (*Muttersprache Mameloschn*: 47), sonst wäre sie sinnlos.

weggeht, läuft sie ihm nach und lässt selbst dann nicht locker, als er sie bittet zu gehen: „[E]r wurde lauter, ich trat gegen eine Bank und jedenfalls haben die mich dann irgendwann zu zweit hochgehoben und rausgeschleift aus der Kirche [...]. / Anscheinend bin ich nicht gemacht für große Taten. Leuten helfen. Das hast du für uns beide gepachtet.“ (*Muttersprache Mameloschn*: 49) Und noch ein zweites Mal, am Schluss des Stücks, geht sie davon aus, einen anderen wichtigen Unterschied zu ihrem Bruder erkannt zu haben, dass sie nämlich aus einem anderen Bedürfnis heraus ihr Zuhause verlassen hat als er:

Ich habe nachgedacht, wegen Davie. Und wollte sagen, es ist nicht so, dass ich dich [scil. die Mutter Clara] nicht verstehe. Das tue ich. Ich verstehe. Glaube ich. Ich verstehe nicht, warum er in die Wüste gegangen ist. Ich verstehe nicht, warum er weg ist von uns, *du denkst* [Hervorhebung F.S.], das verstehe ich, weil ich dasselbe tue, aber tu ich nicht, es ist nicht dasselbe. Ich bin nicht für immer weg. (*Muttersprache Mameloschn*: 72)

Diese zweifache Erkenntnis, nämlich eines größeren Verständnisses für die Mutter und eines Unterschieds zum eigenen Bruder, in der nun die Tochter zudem den wertenden Blick Claras auf ihre Handlung imaginiert („du denkst“), bringt sie ihrer Mutter näher. Wie oben beschrieben, eröffnet sich durch diesen selbstreflexiv vollzogenen Erkenntnisschritt zum Schluss sogar die Perspektive, dass Clara Rahel besucht und Mutter und Tochter sich wieder näher kommen.

Eine solche durch sprachliche Äußerungen vermittelte Selbstreflexivität der Figuren, die zudem wiederholt einhergeht mit der Imagination des Blickes anderer auf das eigene Leben, ließe sich am Beispiel von *Muttersprache Mameloschn* noch eingehender behandeln. Es gibt eine Vielzahl weiterer Stellen, an denen insbesondere die in Monologen vorgetragenen Briefe Rahels eine Entwicklung in Form von selbstreflexiv formulierten Erkenntnisfortschritten erkennbar werden lassen³⁹.

Abschließend möchte ich auf mögliche Funktionen der bisher analysierten Monologformen eingehen. „Keiner geht von der Bühne. / Alle müssen sich das ansehen.“ (*Schwimmen lernen*: 78; im Original kursiv) Diese Textestelle findet sich in

³⁹ Ein Beispiel aus dem ersten in *Muttersprache Mameloschn* wiedergegebenen Brief Rahels an Davie: „Du hast mir mal gesagt, ich würde Leute überfahren. Mit dem, wie ich auftrete, wie ich rede. Ich glaube, ich habe jetzt verstanden, was du meinst. [...] Ich war so laut, weil ich dachte, ich weiß, was ich sagen will. Ich dachte, ich hätte was zu sagen. Das hat sich jetzt erledigt, das Problem.“ (*Muttersprache Mameloschn*: 12f.) Letztlich sind alle Brief-Fragmente Rahels von potentieller Bedeutung als Ausdruck solcher selbstreflexiv formulierter Erkenntnisfortschritte, vgl. *Muttersprache Mameloschn*: 12f., 30f., 36-38, 47f., 49f., 51 sowie teilweise 66-69 u. 71-73.

Salzmanns Stück *Schwimmen lernen* direkt unterhalb des dem Drama vorangestellten Personenverzeichnisses. Sie lässt sich verwenden, um eine besondere Funktion der unrealistisch wirkenden Anwesenheiten und Reaktionen von Figuren in *Weißbrotmusik* und *Muttersprache Mameloschn* zu beschreiben. Auf der Bühne präsent sind in allen diesen Stücken immer wieder kontrafaktisch Figuren, die mehr oder weniger explizit Adressat*innen von Kommunikationshandlungen verkörpern, die sie doch nicht unmittelbar erreichen können. Für Rezipient*innen des Dramas, ausgehend von der externen Kommunikationssituation, hat ihre unrealistische Präsenz insofern dennoch eine Bedeutung, als sie die Mitteilungen an die zusätzlich anwesenden Figuren zu erkennen in der Lage sind⁴⁰. Wenn etwa Nurit einen Brief schreibt und laut verspricht, der an Sedat gerichtet ist und in dem sie ihm ihre Liebe erklärt, dann veranlasst seine Präsenz die Konstitution einer zusätzlichen Mitteilungsebene: Er kann gemäß realistischen Konventionen nicht direkt auf Nurits Brief reagieren. Unrealistischerweise tut er es doch durch einen Blick. Für Rezipient*innen liegt der Schluss nahe, dass ihn betrifft und berührt, was Nurit formuliert, und dass sein Blick durch diese emotionale Berührtheit veranlasst ist. Ähnliches gilt für die unrealistischen Anwesenheiten von Lin, Clara und Rahel. An einer zentralen Stelle reagiert auch Rahel auf eine Mitteilung ihrer Mutter in einer Art und Weise, die gemäß realistischer Konventionen nicht möglich ist, die aber doch motiviert dadurch erscheint, dass die Tochter von jener berührt ist. Durch die nicht realistisch motivierte Anwesenheit von Figuren wird für Rezipient*innen eine solche zweite Ebene der Mitteilung zumindest potentiell stets konstituiert, und zwar unabhängig davon, ob die Figuren Letztere durch Reaktionen bestätigen oder nicht. Die gleichzeitige Bühnenpräsenz der als Paar oder enge Familienmitglieder emotional aneinander gebundenen Figuren impliziert unentwegt, dass sie sich im übertragenen Sinn ‚ansehen müssten‘, d.h. wahrnehmen *müssten*, was die anderen Figuren ihnen mitteilen: „Keiner geht von der Bühne. / Alle müssen sich das ansehen.“ (*Schwimmen lernen*: 78; im Original kursiv) Und momentweise können sich die Figuren tatsächlich nicht der für sie bestimmten

⁴⁰ Es handelt sich hierbei um ein Beispiel für die jederzeit zumindest implizit gegebene Publikumsadressiertheit von Figurenreden. Jan Mukařovský (1967 [1948]: 151) hat in diesem Sinne einmal die Besonderheit des Theaterdialogs in dem Sinne bestimmt, dass bei jenem im Unterschied zum normalen Dialog als „weiterer Faktor“ das „Publikum“ hinzukommt: „Dies bedeutet, daß hier zu allen direkten Dialogteilnehmern noch ein weiterer Beteiligter tritt, der zwar schweigt, aber doch wichtig ist, denn alles, was im Theaterdialog gesagt wird, zielt auf ihn und soll auf sein Bewußtsein wirken. [...] Der Theaterdialog ist also semantisch viel komplizierter als ein gewöhnliches Gespräch.“

Mitteilungen entziehen, so dass sie aufmerken und sich geradezu ansehen ‚müssen‘, obwohl das physikalischen Gesetzmäßigkeiten und damit realistischen Konventionen widerspricht.

Die Hauptfunktion, die alle monologartigen, im vorliegenden Aufsatz analysierten Kommunikationshandlungen auf der internen Kommunikationsebene der Figuren haben, besteht jedoch im Vollzug einer sprachlich konstituierten Selbstreflexivität. Gegenstand und Adressat*in der monologischen Aussprachen ist in dieser Perspektive an erster Stelle das eigene Ich. In ihrem bisher vielleicht wichtigsten theoretischen Text schrieb Marianna Salzmann jüngst zu Funktionen der Sprache und des Aussprechens: „Die Sicherheit, welche die Sprache uns vorgaukelt, geht zurück auf den Wunsch, in einer pluralen Identität aufzugehen. Innerhalb dieser vermeintlich gemeinsamen Klammer gibt es den Eigengeruch des Individuums – die Artikulation. / Sprache suggeriert ein Wir-Sein, Aus-Sprache ist ein *ich* [sic].“ (Salzmann 2014: 194) Indem die Figuren ihre Handlungen oder Emotionen sprachlich reflektieren, erkennen sie sich selbst – als Individuen. Darin besteht ein wesentlicher Schritt der Entwicklung ihrer Identität, die in allen Beispielen geprägt ist durch ihre – mehr oder weniger stark im Vordergrund stehende – Hybridität.

Marianna Salzmann realisiert in *Weißbrotmusik* und *Muttersprache Mameloschn* mit dem Mittel der nicht realistisch motivierten Präsenz und Reaktion von Figuren zudem eine besondere Form des Monologs, die eine ansonsten in den meisten Fällen zweifellos zutreffende Bestimmung Manfred Pfisters infrage stellt:

Das situative Kriterium [für die Bestimmung eines Monologs im Drama – F.S.] erlaubt eine eindeutige binäre Klassifikation, da sich die Frage, ob eine Replik an ein Gegenüber auf der Bühne adressiert ist, prinzipiell immer mit ‚Ja‘ oder ‚Nein‘ beantworten läßt. Sie ist zu verneinen, wenn die Figur allein auf der Bühne ist, sich allein wähnt oder von der Anwesenheit der anderen Figuren während ihrer Rede keine Notiz nimmt. In allen diesen Fällen liegt also nach dem situativen Kriterium ein Monolog vor, in allen anderen ein Dialog. (Pfister 2001 [1977]: 180)

Marianna Salzmann gestaltet jedoch Monologe und Monologzusammenstellungen, die dieses situative Kriterium als gerade nicht mehr ohne Einschränkung zutreffend erscheinen lassen: Räumlich und zeitlich voneinander getrennte Figuren, die physikalischen Gesetzmäßigkeiten folgend in ihrer Kommunikation gar nicht miteinander interagieren könnten, tun dies in Salzmanns Stücken doch wiederholt. Die daraus resultierenden unrealistischen Momente der Interaktion irritieren und sind als Anlass von Irritation hervorgehoben. Motiviert erscheinen jene Momente regelmäßig

durch einen unvermittelt sich einstellenden emotionalen Kontakt der Figuren, der herbeigeführt wird durch ihre Sprache. Zeuge dessen sind die implizierten ‚idealen‘ Rezipient*innen⁴¹ eines Dramentextes: das Publikum.

Bibliographie

- Beck, Klaus (2010 [2007]) *Kommunikationswissenschaft*. 2., überarbeitete Aufl. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft.
- Beck, Ulrich; Salzmann, Marianna (2012) Ohne Witz geht es nicht. Ein Interview mit Marianna Salzmann. In: *Programmheft* [zu: Muttersprache Mameloschn]. Berlin: Deutsches Theater Berlin 2012, o.A.
- Bortolussi, Marisa; Dixon, Peter (2003) *Psychonarratology. Foundations for the Empirical Study of Literary Response*. Cambridge [u.a.]: Cambridge University Press.
- Burkart, Roland (2002 [1983]) *Kommunikationswissenschaft. Grundlagen und Problemfelder. Umriss einer interdisziplinären Sozialwissenschaft*. 4., überarbeitete u. aktualisierte Aufl. Wien [u.a.]: Böhlau.
- Castro Varela, María do Mar; Dhawan, Nikita (2015 [2005]) *Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung*. 2., komplett überarbeitete und erweiterte Aufl. Bielefeld: transcript.
- Eder, Jens (2008) *Die Figur im Film*. Marburg: Schüren.
- Eickelpasch, Rolf; Rademacher, Claudia (2013 [2004]) *Identität*. 4., unveränderte Aufl. Bielefeld: transcript.
- Englhart, Andreas (2013) *Das Theater der Gegenwart*. München: C.H. Beck.
- Hauthal, Janine (2009) *Metadrama und Theatralität. Gattungs- und Medienreflexion in zeitgenössischen englischen Theatertexten*. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier.
- Jannidis, Fotis (2004) *Figur und Person. Beitrag zu einer historischen Narratologie*. Berlin: Walter de Gruyter.
- Jannidis, Fotis (2011) Figur. In: Gerhard Lauer; Christine Ruhrberg (Hrsg.) *Lexikon Literaturwissenschaft. Hundert Grundbegriffe*. Stuttgart: Reclam, 90-93.
- Jüttner, Julia: Münchner U-Bahn-Schläger: „Ein paar Schläge – und ein Kick“. In: *Spiegel online* (23.06.2008), o.A. URL: <http://www.spiegel.de/panorama/justiz/muenchner-u-bahn-schlaeger-ein-paar-schlaege-und-ein-kick-a-561492.html> (zuletzt geprüft: 15.07.2015)
- Kastner, Barbara; Kulaoğlu, Tunçay; Langhoff, Shermin (2011) Dialoge 1: Migration dichten und deuten. Ein Gespräch zwischen Shermin Langhoff (Künstlerische Leiterin des Ballhaus Naunynstraße), Tunçay Kulaoğlu (Leitender Dramaturg und Kurator am Ballhaus Naunynstraße) und Barbara Kastner (Dramaturgin am Ballhaus Naunynstraße) im August 2010. In: Artur Pelka; Stefan Tigges (Hrsg.) *Das Drama nach dem Drama. Verwandlungen dramatischer Formen in Deutschland seit 1945*. Bielefeld: transcript, 399-408.

⁴¹ Vgl. zum Begriff implizierter ‚idealer‘ Rezipient*innen Pfister 2001 [1977]: 20-22.

- Keuchel, Susanne (2011) Kulturelle Identitäten in Deutschland. Untersuchungen zur Rolle von Kunst, Kultur und Migration. In: Schneider 2011, 21-33.
- Mecheril, Paul (2014) Was ist das X im Postmigrantischen?. In: *sub\urban. zeitschrift für kritische stadtforschung* Jg. 2 H. 3, 107-112. URL: <http://zeitschrift-suburban.de/sys/index.php/suburban/article/view/150/253> (zuletzt geprüft: 15.07.2015)
- Mecklenburg, Norbert (2008) *Das Mädchen aus der Fremde. Germanistik als interkulturelle Literaturwissenschaft*. München: Iudicium.
- Mukařovský, Jan (1967 [1948]) Zum Theaterdialog [1937]. In: ders.: *Kapitel aus der Poetik*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 149-153.
- Müller, Wolfgang G. (1982) Das Ich im Dialog mit sich selbst. Bemerkungen zur Struktur des dramatischen Monologs von Shakespeare bis zu Samuel Beckett. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* Jg. 56 H. 2, 314-333.
- Peters, Nina (2011) Die Umkehrung des eigenen Blickes. Beobachtungen und Bekundungen aus dem Blickwinkel Berliner Theater. In: Schneider 2011, 169-176.
- Pfister, Manfred (2001 [1977]) *Das Drama. Theorie und Analyse*. 11. Aufl. München: Fink.
- Römhild, Regina (2015) Jenseits ethnischer Grenzen. Für eine postmigrantische Kultur- und Gesellschaftsforschung. In: Yildiz & Hill 2015. Bielefeld: transcript, 37-48.
- Salzmann, Marianna (2010) Nurit. In: *freitext. Kultur- und Gesellschaftsmagazin* Jg. 8 H. 15, 62-63.
- Salzmann, Marianna (2011) Sie missüberschätzen uns. Über den Versuch, das Mittelstandsperlenkettchen wie ein Lasso um das Ballhaus Naunynstraße zu werfen. In: *freitext. Kultur- und Gesellschaftsmagazin* Jg. 9 H. 18, 24-28.
- Salzmann, Marianna: *Weißbrotmusik. Satt*. Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren 2011.
- Salzmann, Marianna: *Muttersprache Mameloschn. Schwimmen lernen*. Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren 2013.
- Salzmann, Marianna (2014) Identität Sprache. In: Özkan Ezli; Gisela Staupe (Hrsg.) *Das neue Deutschland. Von Migration und Vielfalt. Ein Lesebuch*. Paderborn: Konstanz University Press, 193-195.
- Schneider, Wolfgang (Hrsg.) (2011) *Theater und Migration. Herausforderungen für Kulturpolitik und Theaterpraxis* [Symposium des Instituts für Kulturpolitik der Universität Hildesheim im Sommer 2010]. Bielefeld: transcript 2011.
- Sharifi, Azadeh (2011) Postmigrantisches Theater. Eine neue Agenda für die deutschen Bühnen. In: Schneider 2011, 35-45.
- Smerilli, Filippo (2014) Von den Kognitionswissenschaften zu neuen Universalien der Literaturwissenschaft. Eine Kritik der Allianz von Figurentheorie und Alltagspsychologie. In: Endre Hárs; Márta Horváth; Erzsébet Szabó (Hrsg.) *Universalien? Über die Natur der Literatur*. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 153-163.
- Yildiz, Erol (2015) Postmigrantische Perspektiven. Aufbruch in eine neue Geschichtlichkeit. In: Yildiz & Hill 2015, 19-36.
- Yildiz, Erol; Hill, Marc (Hrsg.) (2015) *Nach der Migration. Postmigrantische Perspektiven jenseits der Parallelgesellschaft*. Bielefeld: transcript.

Kurzbiographie

Dr. Filippo Smerilli ist seit 2008 wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Bergischen Universität Wuppertal in den Fächern Allgemeine Literaturwissenschaft und Neuere deutsche Literaturgeschichte. Forschungsschwerpunkte: Erzähltheorie, Kurzprosa, Literatur der Moderne, Literaturtheorie, Theorien der literarischen Figur. Seit 2012 Mitarbeit in der Redaktion der Open Access Zeitschrift *DIEGESIS. Interdisziplinäres E-Journal für Erzählforschung / Interdisciplinary E-Journal for Narrative Research* (www.diegesis.uni-wuppertal.de). Neueste Veröffentlichung: Filippo Smerilli; Christof Hamann (Hrsg.) (2015) *Sprachen der Liebe in Literatur, Musik und Film. Von Platons „Symposion“ bis zu zeitgenössischen TV-Serien*. Würzburg: Königshausen & Neumann. E-Mail-Adresse: smerilli@uni-wuppertal.de.

Schlagwörter

Drama, hybride Identität, Monolog, postmigrantisches Theater, Selbstreflexion