

Westfälische Wilhelms-Universität Münster
Germanistisches Institut
Abteilung Neuere Deutsche Literatur

Masterarbeit im Fach Komparatistik/Kulturpoetik

Sommersemester 2015

**Gegenwartsdrama Europa: Konstellationen
kollektiver Zugehörigkeiten - zu Davide
Carnevalis *Sweet Home Europa* und Philipp
Löhles *Wir sind keine Barbaren!***

**Contemporary Drama Europe: Constellations of Collective Affiliations -
Sweet Home Europa by Davide Carnevali and *Wir sind keine Barbaren!* by
Philipp Löhle**

Erstprüferin: Dr. Julia Bodenburg

Zweitprüferin: Prof. Dr. Cornelia Blasberg

vorgelegt von

Kaja Knapp

E-Mail: kaja.knapp@gmx.de

Inhalt

1. Einleitung	1
2. Was ist Europa?	5
3. Ein literaturwissenschaftlicher Zugang zu Europa.....	7
4. Gegenwartsliteratur – eine zeitliche Einordnung	9
5. Gegenwartsdrama – Entwicklungen und Tendenzen	10
5.1. Herstellung von Bedeutung und Sinn – Postdramatik und klassische Formen	11
5.2. Textliche Veränderungen im Zuge der Postdramatik.....	14
5.3. Wirklichkeit im zeitgenössischen Drama – Wiederkehr stringenter Handlungen	17
6. Davide Carnevali: <i>Sweet Home Europa</i>	20
6.1. Ökonomie – Wiederholungsstrukturen.....	21
6.2. Zivilisation – die Figur <i>Fisch</i>	30
6.3. Migration – die Figur <i>Anderer</i>	35
6.4. Nation – am Ort des Abgrunds	43
6.5. Europa in <i>Sweet Home Europa</i>	50
6.6. <i>Sweet Home Europa</i> und die Gegenwartsdramatik	51
7. Philipp Löhle: <i>Wir sind keine Barbaren!</i>	52
7.1. Migration – eine Figur, die nicht vorkommt	54
7.2. Zivilisation – der Titel des Dramas	60
7.3. Wohlstand – das Wortmaterial des Chors	64
7.4. Nation – der europäische ‚Heimatchor‘	71
7.5. Europa in <i>Wir sind keine Barbaren!</i>	80
7.6. <i>Wir sind keine Barbaren!</i> und die Gegenwartsdramatik	82
8. Gegenwartsdrama Europa: <i>Sweet Home Europa</i> und <i>Wir sind keine Barbaren!</i>	83
8.1. Konstellationen kollektiver Zugehörigkeiten	83
8.2. Gegenwartsdrama	85
8.3. Europa.....	87
9. Fazit und Ausblick.....	91
Bibliographie	94

1. Einleitung

Was ist Europa? Ist es ein Kontinent neben anderen Kontinenten? Ist es ein geographischer Raum, der sich aus verschiedenen Mitgliedsstaaten zusammensetzt? Bedeutet Europa eine gemeinsame Geschichte, den Mythos der Göttin Europa¹ oder sind es die europäischen Institutionen und das gemeinsame europäische Recht, die Europa in seinem Kern erfassen? Sind es vielmehr gemeinsame kulturelle Werte, die die Zugehörigkeit zu Europa bestimmen? Schon die hier aufgeworfenen Fragen verdeutlichen, dass Europa ein Konstrukt darstellt, wie es im Hinblick auf seine Konstitution komplexer kaum sein kann. Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit dem Thema ‚Europa‘ aus einer literaturwissenschaftlichen Perspektive.² Im Mittelpunkt der Untersuchung steht die Darstellung Europas in den zeitgenössischen Dramen *Sweet Home Europa* (2012)³ von Davide Carnevali⁴ und *Wir sind keine Barbaren!* (2014)⁵ von Philipp Löhle⁶. Während *Sweet Home Europa* in italienischer Sprache geschrieben worden ist und hier in seiner deutschen Übersetzung vorliegt, wurde *Wir sind keine Barbaren!* auf Deutsch verfasst; in beiden Fällen handelt es sich damit um Dramen, die im europäischen Raum entstanden sind und entsprechend Selbstbilder Europas entwerfen. Die Fragen, die im Rahmen dieser Arbeit aufgeworfen werden, lassen sich wie folgt umreißen: Welche Bilder und Darstellungen Europas werden in den beiden Dramen entworfen? Welcher Textverfahren bedienen sich die genannten Werke, um das, was Europa ausmacht, genauer zu beschreiben?

Die Betrachtung beider Dramen hat mit Blick auf die Fragestellung ergeben, dass es vor allem fünf Themenbereiche sind, die die Texte vor dem Hintergrund des Gegenstandes

¹ Europa ist der griechischen Sage nach die Geliebte des Zeus. Dieser entführte sie in der Gestalt eines Stiers nach Kreta. Vgl. [Art.] *Europa*. In: Bertelsmann. Das neue Universallexikon. Red. Beate Varnhorn. Gütersloh/München: Wissen Media Verlag, 2007. S. 258. S. 258.

² Die vorliegende Arbeit (verfasst im Jahr 2015) partizipiert am literaturwissenschaftlichen Diskurs zum Thema ‚Europa‘ unter Berücksichtigung soziopolitischer Entwicklungen, die nicht abgeschlossen sind und in Zukunft weitere Herausforderungen darstellen. Zurzeit rahmen vielschichtige politische Ereignisse das europäische Geschehen, die hier im Einzelnen nicht berücksichtigt werden können.

³ *Sweet Home Europa* wurde 2012 im Schauspielhaus Bochum uraufgeführt, wie es der Rowohlt Verlag auf seiner offiziellen Internetseite angibt: http://www.rowohlt-theaterverlag.de/stueck/Sweet_Home_Europa.2979016.html (25.06.15). Der Text ist bereits im Jahr 2009/2010 entstanden, was der Verlag nicht anführt, jedoch aus einem Interview aus Italien mit dem Autoren selbst zu entnehmen ist. Vgl. Pocosgnich, Andrea: *Sweet Home Europa. Intervista a Davide Carnevali*. In: *TeatroCritica. Informazioni, immagini e sguardi critici dal mondo del teatro*, (09.04.2015). Online abrufbar unter: <http://www.teatrocritica.net/2015/04/sweet-home-europa-intervista-a-davide-carnevali/> (25.06.15).

⁴ Davide Carnevali (Jahrgang 1981) ist Autor, gleichzeitig Übersetzer und arbeitet sowohl in Italien, Deutschland als auch Spanien. Vgl. die Angaben des Rowohlt Verlags: http://www.rowohlt-theaterverlag.de/autor/Davide_Carnevali.2979015.html (25.06.15).

⁵ *Wir sind keine Barbaren!* wurde 2014 im Theater Bern uraufgeführt, wie es der Rowohlt Verlag auf seiner offiziellen Seite angibt: http://www.rowohlt-theaterverlag.de/stueck/Wir_sind_keine_Barbaren.3122545.html (25.06.15).

⁶ Philipp Löhle (Jahrgang 1978) ist Theaterautor und zugleich in der Filmbranche tätig. Vgl. die Angaben des Rowohlt Verlags: http://www.rowohlt-theaterverlag.de/autor/Philipp_Loehle.2910796.html (25.06.15).

‚Europa‘ aufgreifen. Diese Bereiche gliedern sich in die Themenkomplexe ‚Ökonomie‘, ‚Wohlstand‘, ‚Zivilisation‘, ‚Migration‘ und ‚Nation‘. Die genannten Themenfelder werden unter dem Begriff ‚Zugehörigkeiten‘ zusammengefasst, da die Untersuchung der Kategorien Selbstbilder Europas ergeben, die Konzepte der Zugehörigkeit zu Europa beschreiben.

Daraus ergibt sich die These der Arbeit, dass Europa in den Dramen *Sweet Home Europa* und *Wir sind keine Barbaren!* durch die Darstellung kollektiver Zugehörigkeiten präsentiert wird, die die Themenkomplexe ‚Ökonomie‘, ‚Wohlstand‘, ‚Zivilisation‘, ‚Migration‘ und ‚Nation‘ betreffen. Diese Zugehörigkeiten werden als ‚kollektiv‘ bezeichnet, da Europa ein Staatenbündnis ist, dem man sich neben der Zugehörigkeit zu einem spezifischen Land zugleich als ‚Europäer/in‘ zugehörig fühlt. Die Europäer/innen bilden folglich das Kollektiv ‚Europa‘, da sie diese Gemeinschaft als solche konstituieren. Da beide Dramen Europa als eine für sich stehende Gemeinschaft ohne das Nennen konkreter Mitgliedsstaaten zum Thema machen, wird Europa unmittelbar in Form eines Kollektivs präsentiert.

Die aus den Dramen thematisch hergeleiteten Bereiche ‚Ökonomie‘, ‚Wohlstand‘, ‚Zivilisation‘, ‚Migration‘ und ‚Nation‘ stellen im nächsten Schritt für sich stehende Untersuchungskategorien dar, nach denen die Dramenanalyse dieser Arbeit aufgebaut ist. Die fünf Themenkomplexe fungieren demnach einzeln für sich als analytische Kategorien, unter denen die Zugehörigkeiten zu Europa erarbeitet werden. Die Analyse erfolgt textimmanent und wird jeweils auf den untersuchten Themenkomplex hin zugeschnitten. Die Konstellation dieser Zugehörigkeiten ergeben schließlich Selbstbilder Europas, die *Sweet Home Europa* und *Wir sind keine Barbaren!* zur Schau stellen.

Europa repräsentiert ein Konstrukt, das in verschiedenen wissenschaftlichen Disziplinen untersucht wurde bzw. wird. In diesem Sinne kann Europa z.B. aus politikwissenschaftlicher oder kulturwissenschaftlicher Perspektive betrachtet werden. In der Literaturwissenschaft existieren Publikationen, die den Gegenstand ‚Europa‘ mit unterschiedlichen Schwerpunkten zum Thema machen. Hier liegt der Fokus z.B. auf europäischen Autor/innen, die jeweiligen Epochen zugeordnet werden.⁷ Des Weiteren werden Konzeptionen Europas diskutiert, die Fragen einer europäischen Identität und eines politischen Europas aufwerfen.⁸ Ein weiterer Zugang ist der, den Mythos der Göttin Europa zum Untersu-

⁷ Zu nennen wäre hier: Lützel, Paul Michael: *Die Schriftsteller und Europa. Von der Romantik bis zu Gegenwart*. München: Piper, 1992.

⁸ Vgl. hier die unterschiedlichen Abhandlungen in: *Europadiskurse in der deutschen Literatur und Literaturwissenschaft*. Hrsg. von Jean-Marie Valentin. Bern: Peter Lang, 2007 (= Akten des XI. Internationalen Germanistenkongresses Paris 2005 „Germanistik im Konflikt der Kulturen“ Bd. 12). Des Weiteren ist hier eine Publikation aus dem Jahr 2004 zu nennen: Conter, Claude D.: *Jenseits der Nation - das vergessene Europa des 19. Jahrhunderts. Die Geschichte einer Inszenierung und Visionen Europas in Literatur, Geschichte und Politik*. Bielefeld: Aisthesis, 2004.

chungsgegenstand zu machen und davon ausgehend Europa multiperspektivisch – als „Kulturbegriff, Kontinentalbezeichnung und ökonomisch-politischen »Staatenverbund«“⁹ – in Texten zu untersuchen. Eine zusätzliche Möglichkeit ist die, spezifische Rhetorik und bestimmte Metaphern, die literarische Texte hinsichtlich ‚Europa‘ generieren, zu erfassen.¹⁰

Trotz der hier aufgelisteten Sensibilisierung für die Auseinandersetzung mit dem Gegenstand ‚Europa und Literatur‘ bildet ‚Europa‘ keine systematisch erfasste Ordnungskategorie in der Literaturwissenschaft.¹¹ Vor allem im Rahmen der Gattung ‚Drama‘ wurde dem Gegenstand ‚Europa‘ bislang nur wenig Aufmerksamkeit zuteil.¹² Das Anliegen dieser Arbeit ist, zu untersuchen, wie das Thema ‚Europa‘ durch die Gattungsmerkmale des Dramas realisiert werden kann.

Das Drama selbst zeichnet sich zurzeit durch vielschichtige formal-ästhetischen Entwicklungen aus. Die Gattung ist stets in der Dimension ihres Doppelsinns zu betrachten, als textlich abgeschlossenes Werk und gleichzeitig als Vorlage für die Theaterbühne, wodurch die Vielfältigkeit im Gegenwartsdrama durch verschiedene ästhetische Bewegungen auf den Bühnen beeinflusst ist. Momentan unterliegt das Gegenwartsdrama in einigen wissenschaftlichen Beiträgen einem Systematisierungsversuch.¹³ Diese Beiträge bilden vor allem für den theoretischen Teil dieser Arbeit die relevante Forschungsgrundlage. Zu den Texten *Sweet Home Europa* und *Wir sind keine Barbaren!*, die im Zentrum der Analyse stehen, liegen bislang keine Publikationen vor. Da *Wir sind keine Barbaren!* jedoch auf mehreren Bühnen inszeniert wird¹⁴, werden im Rahmen der Analyse zwei Rezensionen hinzugezogen, die als geeignet erachtet werden.

⁹ *Europa - Stier und Sternenkrantz. Von der Union mit Zeus zum Staatenverbund.* Hrsg. von Almut-Barbara Renger und Roland Alexander Ißler. Bonn: V&R unipress, 2009 (= Gründungsmythen Europas in Literatur, Musik und Kunst Bd.1).

¹⁰ Vgl. hier etwa folgende Arbeit: Kraume, Anne: *Das Europa der Literatur. Schriftsteller blicken auf den Kontinent. 1815-1945.* Berlin/New York: De Gruyter, 2010 (= mimesis. Romanische Literaturen der Welt Bd. 50).

¹¹ Vgl. Ivanovic, Christine: *Europa als literaturwissenschaftliche Kategorie.* In: Der literarische Europa-Diskurs. Festschrift für Paul Michael Lützeler zum 70. Geburtstag. Hrsg. von Peter Haneberg und Isabel Capeola Gil. Würzburg: Könighausen & Neumann, 2013. S. 22-49.

¹² Zu nennen wäre in diesem Zusammenhang etwa: Heynen, Ruth: *Erfahrung des Unmöglichen. Zur Verfassung eines Theaters für Europa.* München: Fink Verlag, 2013. Ein weiterer relevanter Text ist folgender: Ernst, Thomas: *Europa zwischen Fluchtfabeln und Luftwurzeln. Der belgische Autor Tom Lanoye über Kapitalismus, Wissenschaft und Biopolitik in seinem Stück Festung Europa.* In: Ökonomie im Theater der Gegenwart. Ästhetik, Produktion, Institution. Hrsg. von Franziska Schößler. Bielefeld: Transcript, 2009 (= Theater Bd. 8). S. 258-277.

¹³ Vgl etwa die Reihe *Theater* im Bielefelder Transcript Verlag. Z.B.: *Das Drama nach dem Drama. Verwandlungen dramatischer Formen in Deutschland seit 1945.* Hrsg. von Artur Peřka und Stefan Tigges. Bielefeld: Transcript, 2011 (= Theater Bd. 22).

¹⁴ Die Relevanz des Stückes *Wir sind keine Barbaren!* zeigt sich durch zahlreiche Inszenierungen folgender Bühnen im Zeitraum 2014-2016: Nationaltheater Mannheim, Staatsschauspiel Dresden, Theater der Keller Köln, Neues Theater Halle, Schauspielhaus Graz, Phönix Theater Linz, Tiroler Landestheater, Theater und Konzerthaus Solingen, Rheinisches Landestheater Neuss, Theater Heilbronn, Komödie Winterhuder Fährhaus

Der Aufbau der Arbeit untergliedert sich – wie bereits angemerkt – in einen theoretischen Aufbau (Kapitel 2–5) und einen Analyseteil (Kapitel 6–8). Die Arbeit wird mit dem Fokus auf dem Gegenstand ‚Europa‘ im 2. Kapitel eröffnet, in dem die Komplexität des Begriffs aus einer interdisziplinären Perspektive skizziert wird. Das anschließende Kapitel 3. umreißt den Untersuchungsgegenstand ‚Europa‘ kurz aus Sicht der Literaturwissenschaft und zeigt mögliche Zugänge zu diesem Gegenstand auf. Da ‚Europa‘ spezifisch im Gegenwartsdrama untersucht wird, stellt Kapitel 4. eine kurze zeitliche Einordnung von Gegenwartsliteratur vor. Es folgt das 5. Kapitel, das die Gegenwartsdramatik hinsichtlich ihrer vielschichtigen Aspekte beleuchtet. In Abschnitt 5.1. wird folglich die Postdramatik in Abgrenzung zu den so genannten klassischen formal-ästhetischen Gesichtspunkten des Dramas beschrieben, woraufhin Unterpunkt 5.2. textliche Veränderungen des Dramas durch die Ästhetik der Postdramatik beleuchtet. Das daran anschließende Kapitel 5.3. skizziert bestimmte inhaltliche Forderungen des Gegenwartsdramas, die wiederum formal-ästhetische Konsequenzen haben. Die theoretische Auseinandersetzung mit den Entwicklungen im zeitgenössischen Drama in Kapitel 5 dient dazu, die Kompositionen der zu untersuchenden Dramen nachvollziehen zu können. Die in der Theorie beschriebenen Phänomene des Gegenwartsdramas können so durch die Textanalyse exemplarisch beleuchtet und ausgewertet werden.

Die Analyse zu *Sweet Home Europa* erfolgt mittels der oben bereits genannten Kategorien ‚Ökonomie‘ (6.1), ‚Zivilisation‘ (6.2), ‚Migration‘ (6.3.) und ‚Nation‘ (6.4). Die Analysekategorien werden in jedem Kapitel mit einem dramenanalytischen Untersuchungsschwerpunkt ergänzt, der jeweils in der Überschrift des Kapitels ersichtlich ist. Zwei Synthesekapitel schließen sich an, in denen die Ergebnisse der Analyse in Bezug auf das Thema ‚Europa‘ (6.5.) und im Hinblick auf das Gegenwartsdrama (6.6.) zusammengefasst werden.

In *Wir sind keine Barbaren!* wird die Kategorie ‚Ökonomie‘ durch die Kategorie ‚Wohlstand‘ ersetzt, da sich der Untersuchungsgegenstand ‚Ökonomie‘ im Hinblick auf *Wir sind keine Barbaren!* als nicht ergiebig erweist. Die Kategorie ‚Wohlstand‘ beinhaltet durchaus ökonomische Bezüge, sodass beide Kategorien nicht voneinander isoliert stehen. Die Reihenfolge der Kategorien wird im Analyseteil des zweiten Dramas verändert, da die hier vorangestellte Kategorie ‚Migration‘ bereits einen großen Teil der Handlung vorwegnimmt, auf die sich die darauffolgenden Kapitel beziehen. Daher bildet die Kategorie ‚Migration‘ den ersten Abschnitt (7.1.), woraufhin ‚Zivilisation‘ (7.2.), ‚Wohlstand‘ (7.3.) und ‚Nation‘ (7.4.) folgen. Auch diese Unterpunkte enthalten dramenanalytische Untersu-

chungsschwerpunkte, die den Kapitelüberschriften jeweils zu entnehmen sind. Die folgenden zwei Synthesekapitel dienen dazu, noch einmal die Ergebnisse des Untersuchungsgegenstandes ‚Europa‘ (7.5) und der Gattung (7.6.) zusammenzufassen.

An dieser Stelle ist einschränkend zu erwähnen, dass etwaige wissenschaftliche Diskurse um die Kategorien – vor allem ‚Zivilisation‘ und ‚Nation‘ – in der Analyse beider Dramen nicht berücksichtigt werden. Die Kategorien fungieren in dieser Arbeit – wie bereits gesagt – als übergeordnete Themenkomplexe, die für die immanente Textanalyse strukturgebend sind und daher lediglich einer kurzen Definition unterzogen werden.

Das abschließende Kapitel 8. bildet schließlich eine Zusammenfassung aller vorangestellten Kapiteln und beschreibt noch einmal die durch die Analyse gewonnene Perspektive auf die untersuchten Dramen selbst (8.1.), das Gegenwartsdrama (8.2.) und das Thema ‚Europa‘ (8.3.).

2. Was ist Europa?

Die Problematik, Europa exakt zu bestimmen, wurde in dieser Arbeit einleitend bereits angedeutet. Schon ein Blick auf mögliche Definitionen, wie sie etwa vom *Bertelsmann Universallexikon* geliefert werden, verdeutlicht dies. Im folgenden Lexikonartikel wird Europa zunächst als kontinentaler Raum erfasst:

Mit rd. 10 Mio. km² ist E. der zweitkleinste Erdteil (nach Australien). Er hängt Asien als Halbinsel an (*Eurasien*), wir aber aufgrund seiner bes. kulturgeschichtl. Rolle als eigenständiger Kontinent gesehen. Als seine Ostgrenze gilt das Uralgebirge [...]. Von S, W u. N greifen Mittelmeer, Nord- und Ostsee tief ins Land u. machen E. zu dem am stärksten gegliederten Erdteil. [...] E. ist politisch stark zersplittert: Es gliedert sich in 45 Staaten mit 120 versch. Sprachen.¹⁵

In dieser Definition liegt das Augenmerk auf einer geographischen Zuordnung Europas. Weiterhin werden besondere kulturgeschichtliche Aspekte hervorgehoben, die spezifisch Europa betreffen und die es zu konstituieren scheinen. Darüber hinaus wird auf divergierende politische Systeme hingewiesen, die als Einzelstaaten jedoch alle Europa zugehörig sind. Betrachtet man den Begriff ‚Europa‘ in allgemeinen Lexika, werden in den meist länger ausfallenden Definitionen Unterteilungen vorgenommen, die den Eintrag ‚Europa‘ in Bereiche wie ‚Wirtschaft‘, ‚Bevölkerung‘, ‚Geschichte‘, ‚Religion‘, ‚Sprache‘ etc. gliedern.¹⁶

¹⁵ [Art.]. *Europa*. In: Bertelsmann. Das neue Universallexikon. Red. Beate Varnhorn. Gütersloh/München: Wissen Media Verlag, 2007. S. 257-258. S. 257.

¹⁶ Vgl. ebd. und vgl. [Art.] *Europa*. In: Brockhaus. Die Enzyklopädie in 24 Bänden. Hrsg. von der Leipziger und Mannheimer Lexikonredaktion. Leipzig/Mannheim: Brockhaus, 1997 (= Bd. 6 DUD – EV). S. 657-678.

An dieser Stelle wird deutlich, dass Europa sich aus unterschiedlichen Perspektiven und Disziplinen betrachten und beschreiben lässt. Europa setzt sich aus fixierten, feststehenden Einheiten, Praktiken und Repräsentanten zusammen, wenn das Augenmerk auf Institutionen, Zahlen, Verfassungen, Abgeordneten, Wahlen oder etwa auf der europäischen Symbolik liegt. Europa wird offenbar über geographische, politische, wirtschaftliche, rechtliche und auch soziale Ordnungen definiert und reguliert. Doch neben diesen vielschichtigen greifbaren Fakten birgt Europa zugleich etwas Abstraktes in sich, was Jacques Derrida in Worte fasst:

Etwas Einzigartiges nimmt in Europa seinen Lauf, geht dort vor sich, wo man noch von Europa redet, mag man auch nicht mehr genau wissen, *was* oder *wer* so heißt. Denn welchen Begriff, welches reale Individuum, welche besondere Wesenheit, welches besondere Gebilde können heute mit diesem Namen versehen werden? Wer sollte die Grenzen dessen, was den Namen Europa trägt, umreißen?¹⁷

Derrida beschreibt, dass das Wesen Europas nicht präzise zu fassen ist und im Ungewissen verbleibt. Es können demnach keine Grenzen bzw. Eingrenzungen vollzogen werden, die Europa umreißen. Europa bleibt vielmehr eine abstrakte Idee, deren Konstituenten weder durch eine Sache noch durch eine Person eindeutig zu bestimmen sind.

Wolfgang Kaschuba problematisiert ebenfalls die genaue Bestimmung der Größe ‚Europa‘, die viel mehr als ein wirtschaftlicher oder politischer Raum zu sein scheint:

Denn selten nur bildet es [gemeint ist hier ‚Europa‘, K.K.] eine wirklich feststehende „gedachte“ Einheit und Ordnung. Vielmehr bleibt es immer eine außerordentlich variable Bezugsgröße, deutlich abhängig von jeweiligen Zeitkontexten, von Interessen und von Gesichtsfeldern.¹⁸

Europa ist dem Zitat zufolge etwas Prozessuales, das sich je nach Perspektive und Zeitpunkt aus unterschiedlichen Ebenen und Paradigmen zusammensetzt und verschiebt. Folglich kann Europa kein eindeutig fassbarer Gegenstand sein, denn die „Vorannahme ist, dass sich dieses Europa in seinen politischen Ordnungen wie in seinen kulturellen Selbstbildern immer wieder neu erfand und neu erfindet.“¹⁹ Kaschuba nennt in diesem Zusammenhang „Repräsentationsstrategien Europas“²⁰ und beschreibt, dass Europa vielerlei Rollen einnehmen kann: So kann Europa unmittelbar mit der europäischen Aufklärung, dem Erinnerungsauftrag im Hinblick auf den Zweiten Weltkrieg oder mit der Funktion als Zivilgesellschaft

¹⁷ Derrida, Jaques: *Das andere Kap.* In: Ders. *Das andere Kap. Die vertagte Demokratie. Zwei Essays zu Europa.* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992. S. 9-60. S. 9.

¹⁸ Kaschuba, Wolfgang: *Europäisierung als kulturalistisches Projekt? Ethnologische Beobachtungen.* In: *Europa im Spiegel der Kulturwissenschaften.* Hrsg. von Friedrich Jaeger und Hans Joas. Baden-Baden: Nomos, 2008 (= *Denkart Europa. Schriften zur europäischen Politik und Kultur Bd. 7*). S. 204-225. S. 208.

¹⁹ Ebd. S. 205.

²⁰ Ebd. S. 214.

verknüpft werden.²¹ An dieser Stelle wird deutlich, dass historische, kulturelle, politische und gesellschaftliche Aspekte bei einem Bestimmungsversuch Europas miteinander verwebt sind, sich wechselseitig bedingen und schließlich ein abstraktes Konstrukt Europas hervorbringen, dessen Ebenen, Einflussfaktoren und Zusammenhänge nicht decodiert werden können.

Europa [...] ist für uns nicht einfach Raum oder Einheit. Vielmehr präsentiert es sich uns als ein räumliches, politisches und kulturelles Konstrukt, prozessual und formbar in seiner Geschichte wie durch unseren Blick.²²

Hier tritt noch einmal hervor, dass Europa stets wandelbar und in Bewegung ist. Zudem spielen die Perspektive, der Blick und die Disziplin, aus denen Europa heraus betrachtet wird, eine Rolle. Auf diese Weise kann sich der Komplexität Europas jeweils nur angenähert werden. Sobald jedoch die Frage aufkommt, Europa in seiner Gänze zu erfassen und dabei geistige und kulturelle Werte zu berücksichtigen, befindet man sich in einem Denkfeld, das lediglich Richtungen und Orientierungen aufzeigen kann. Gerade die Literatur vermag mit ihrem Möglichkeitsraum abstrakte Ideen von Europa zu erfassen und zu beschreiben, da sie Diskurse der außerliterarischen Wirklichkeit adaptieren und sie beliebig miteinander kombinieren kann. Im Folgenden werden die verschiedenen Ebenen und Zugänge, die mit der Auseinandersetzung ‚Europa und Literatur‘ einhergehen, kurz aufgezeigt.

3. Ein literaturwissenschaftlicher Zugang zu Europa

Das vorangestellte Kapitel hat gezeigt, dass Europa nie ganzheitlich betrachtet und beschrieben werden kann. Der Themenkomplex ‚Europa und Literatur‘ ist ebenso vielschichtig wie der Gegenstand ‚Europa‘ selbst. An dieser Stelle sind mehrere Ebenen zu unterscheiden: Europäische Literatur kann sich zum einen auf bestimmte Autoren, die dem geografischen Raum Europa zugeordnet werden, konzentrieren. Zum anderen kann sich europäische Literatur explizit mit der Darstellung Europas in literarischen Texten beschäftigen. Hier sind wiederum drei Ebenen zu unterscheiden: Auf der ersten Ebene liegt der Fokus auf der Literatur über Europa selbst – beispielsweise die Betrachtung der verschiedenen Länder – , auf der zweiten Ebene liegt dieser auf Europa im unmittelbaren Vergleich zu anderen

²¹ Vgl. ebd.

²² Ebd. S. 223.

Kontinenten oder Ländern²³. Die letzte Ebene stellt die Perspektive auf Europa durch andere nicht-europäische Kontinente oder Länder in Texten dar.²⁴

Welche Funktion die Darstellung Europas in Texten haben kann und wie diese mit der in Kapitel 2 aufgeworfenen Frage ‚Was ist Europa?‘ zusammenhängt, skizziert folgendes Zitat:

„Das europäische Bewusstsein“ ist auch durch die Literatur geformt und es findet sich – in seinem historischen Wandel – in ihr abgebildet. Eine genaue Erfassung und Analyse der Merkmale *europäischer* Literatur könnte demnach einen wichtigen Beitrag zum Verständnis Europas auch im aktuell politischen Sinne leisten.²⁵

Literarische Texte geben Aufschluss darüber, wie Europa beschaffen ist und können zugleich das ‚europäische Bewusstsein‘ prägen. Hier spielt ebenfalls die politische Komponente eine Rolle, da Texte politisch relevante Fragen bezüglich Europa aufwerfen können. Darüber hinaus stellt Anne Kraume in ihrer Arbeit *Das Europa der Literatur* die übergeordnete Funktion der Literatur in Bezug auf den Gegenstand ‚Europa‘ in Abgrenzung zu anderen Disziplinen heraus:

Der Mehrwert der Literatur im Vergleich zu anderen Diskursformationen [...] liegt eben darin begründet, dass die Literatur (kulturelle ebenso wie politische und geographische) Grenzen nicht nur ausloten, sondern sie tatsächlich auch in Frage und zur Disposition stellen kann. [...] Gefragt wird also nach dem spezifischen Wissen der europäischen Literatur über Europa.²⁶

Kraume illustriert, dass die Literatur durch ihren grenzüberschreitenden Charakter ‚Wissen‘ über Europa generiert, das eben durch die Darstellungsmöglichkeiten von Texten aufgezeigt werden kann. Diese Arbeit befasst sich ebenfalls mit dem ‚Wissen‘ über Europa, das in den Dramen *Sweet Home Europa* und *Wir sind keine Barbaren!* dargeboten wird. Hier werden Selbstbilder Europas im Vordergrund stehen, die in Abgrenzung zu anderen Gemeinschaften, Kontinenten oder Ländern beschrieben werden. Da im Zentrum dieser Arbeit zwei zeitgenössische Dramen stehen, betrachtet das anknüpfende Kapitel kurz den Begriff ‚Gegenwartsliteratur‘ und unternimmt eine zeitliche Einordnung.

²³ Vgl. Ivanovic: *Europa als literaturwissenschaftliche Kategorie*. S. 26.

²⁴ Hier sei z.B. folgender Text genannt, der eine Außenperspektive auf Europa skizziert: Prochasko, Jurko: *Kleine Europäische Revolution*. In: Euromaidan. Was in der Ukraine auf dem Spiel steht. Hrsg. von Juri Andruchowytsh. Berlin: Suhrkamp, 2014. S. 113-130.

²⁵ Ivanovic: *Europa als literaturwissenschaftliche Kategorie*. S. 23.

²⁶ Kraume: *Das Europa der Literatur. Schriftsteller blicken auf den Kontinent*. S. 2/3.

4. Gegenwartsliteratur – eine zeitliche Einordnung

Gegenwartsliteratur bezeichnet die Produktion und Rezeption bestimmter literarischer Neuerscheinungen innerhalb des gleichen Zeitraums.²⁷ Folglich setzt die Literatur der Gegenwart „[d]ie Zeitgenossenschaft von Autor, Kritiker und Leser“²⁸ voraus, was Michal Braun in seinem Werk *Die deutsche Gegenwartsliteratur* herausstellt.²⁹

Zurecht weist Braun in seinem Werk auf die Frage hin, wann Gegenwart beginnt und welche Literatur folglich zur Gegenwart zählt.³⁰ Die Literaturwissenschaft nimmt Periodisierungsversuche vor, die die Gegenwartsliteratur von der vorangegangenen Literaturgeschichte abgrenzen. In diesem Kontext werden bestimmte soziopolitische Ereignisse herangezogen, die Literatursysteme ordnen und zeitlich strukturieren.³¹ Sowohl Braun als auch Lothar Blum schlagen vor, zeitliche Marker wie 1945, 1968 und 1989/90 zu setzen, die den Beginn von Gegenwartsliteratur jeweils kennzeichnen können.³² Es wird deutlich, dass die Rückbesinnung auf historische Ereignisse jeglicher Form eine Orientierungshilfe darstellt, da anderweitige zeitliche Einordnungen nur schwer festzusetzen sind und je nach Perspektive anders ausfallen können.

Die beiden zu untersuchenden Dramen mit dem thematischen Schwerpunkt ‚Europa‘ sind in den Jahren 2009/2010 und 2014 entstanden. Aufgrund bestimmter Ereignisse, die unmittelbar mit Europa im Zusammenhang stehen, wird in dieser Arbeit Gegenwartsliteratur auf den Beginn des 21. Jahrhunderts datiert.

Das Jahr 2001 ist durch die Einführung der Währung ‚Euro‘ geprägt, durch den die sogenannte ‚Euro-Zone‘ entsteht. Im Jahr 2004 erfolgt die EU-Osterweiterung, die den geografische Raum Europa und die Zugehörigkeit zu Europa erweitert. Die Finanzkrise, die 2008 beginnt, erschüttert Europa weitreichend, deren Folgen bis heute offensichtlich sind und Europa weiterhin beschäftigt. In der sogenannten ‚Ukraine-Krise‘ fordern die Proteste des ‚Euromaidan‘ im Jahr 2013 einen Anschluss an Europa, was jedoch durch die Verbindung zu Russland scheitert und 2014 in einem anhaltend Krieg zwischen Russland und der Ukraine mündet. Die Überwindung des ‚Eisernen Vorhangs‘ gerät ins Wanken und ver-

²⁷ Braun, Michael: *Die deutsche Gegenwartsliteratur. Eine Einführung*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 2010. S. 11.

²⁸ Ebd.

²⁹ Der Begriff der ‚Zeitgenossenschaft‘ hat vor dem Hintergrund der Gegenwartsliteratur die Einschränkung, dass Produktion und Rezeption nicht zwangsweise zeitgleich sind. So können Werke bereits verstorbener Autor/innen durch Wiederentdeckungen oder Neuauflagen einen Teil des zeitgenössischen Literaturkanons bilden. Trotz dieses Einwandes werden die Kategorien ‚Zeitgenossenschaft‘ und ‚zeitgenössisch‘ beibehalten, um das zeitliche Moment der Gegenwart zu skizzieren und den Aktualitätsgrad der Texte herauszustellen.

³⁰ Braun: *Die deutsche Gegenwartsliteratur*. S. 11.

³¹ Vgl. Blum, Lothar: *Gegenwartsliteratur*. In: Metzler Lexikon Literatur. Hrsg. von Dieter Burdorf, Christoph Fasbender, Burkhard Moeninghoff. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2007. S. 276. S. 276.

³² Vgl. ebd. und vgl. Braun: *Die deutsche Gegenwartsliteratur*. S. 22-34.

härtet erneut die Fronten zwischen West und Ost. Europa beteiligt sich zudem neben den USA zu Beginn des 21. Jahrhunderts an den Kriegen im Irak und in Afghanistan, die einmal mehr den Westen als für sich stehende Einheit und Zentrum der Macht herausstellen. Europa, als wesentlicher Teil der westlichen Zivilisation, ist zudem durch neueste Entwicklungen Ziel vielschichtiger Flüchtlingsbewegungen, die im Zusammenhang mit Kriegsgebieten wie Afrika und Syrien stehen. Es wird sich noch zeigen müssen, welche Umgangsformen und Lösungen Europa im Rahmen der auf dem Kontinent ankommenden Flüchtlinge finden wird.

Die hier aufgelisteten, vorwiegend politischen und ökonomischen Faktoren lenken den Blick auf ein expandierendes Europa, das in seinem Konzept als Gemeinschaft weiterhin bestätigt scheint, was zugleich am Beispiel der Ukraine und den Migrationsbewegungen hervortritt. Die aktuellen internen Erschütterungen Europas werden nur allzu augenscheinlich in dem griechischen Referendum im Juli 2015 oder etwa in der Uneinigkeit bezüglich der Frage, wie der Migrationszuwachs Europas auf die einzelnen Mitgliedsstaaten umverteilt wird. Die Flüchtlingsbewegungen und die Bedrohungen durch terroristische Gruppierungen verdichten den außenpolitischen Druck auf Europa und fordern einmal mehr konkrete Handlungen und Positionierungen seitens der Europäischen Union. Die hier aufgezeigten Entwicklungen rücken Europa in ein Licht, die es zum einen in seiner Konstitution bestätigen, zum anderen jedoch in seinem Zusammenhalt als eine Gemeinschaft infrage stellen. Diese Zweischneidigkeit ist seit Anfang des 21. Jahrhunderts in Europa zu beobachten, womit die Gegenwartsliteratur auf diesen Zeitpunkt festgelegt wird.

Das Gegenwartsdrama ist Teil der Gegenwartsliteratur und fällt somit in die oben dargestellte zeitliche Einordnung. Das Drama unterliegt im Rahmen eines zeitgenössischen Schwerpunkts verschiedenen gattungsspezifischen Entwicklungen, die im Folgenden beleuchtet werden.

5. Gegenwartsdrama – Entwicklungen und Tendenzen

An dieser Stelle wird der Versuch unternommen, das Gegenwartsdrama vor dem Hintergrund seiner zeitgenössischen inhaltlichen und formalen Entwicklungen in das Licht der Aufmerksamkeit zu rücken.

Im Unterschied zur Epik und zur Lyrik hat das Drama die Möglichkeit zur Inszenierung, in diesem Sinne wohnt dem Drama ein „Doppelsinn“³³ inne. Es ist einerseits ein sprachlich bzw. literarisch abgeschlossenes Werk und andererseits bildet es die Spielvorlage im Rahmen bestimmter Aufführungspraktiken.³⁴ Beide Bereiche können Gegenstand der Literatur- bzw. Theaterwissenschaft sein. Neben der Existenz des Dramas als Text und einer Inszenierung dieses Textes auf der Bühne gibt es vielschichtige inhaltliche sowie formale Entwicklungen, die beide Ebenen betreffen und diese zudem wechselseitig miteinander in Beziehung stehen.

Ziel des Kapitels 5 ist es nicht, ganzheitlich aktuelle Prozesse und Phänomene zu skizzieren, die sowohl den Damentext als auch die Aufführungspraktiken betreffen. Fakt ist, dass beispielsweise gerade die Verbindung zwischen Text und Aufführungspraxis einen für sich stehenden Diskurs bildet, der Teil des Gegenwartsdramas ist, jedoch hier in seiner Gänze nicht abgebildet werden kann. Trotzdem wird von diesem Dreh- und Angelpunkt ausgehend das Gegenwartsdrama beleuchtet. Der Schwerpunkt wird hierbei auf dem Drama als Text bzw. als Textvorlage liegen, da in der späteren dramenanalytischen Untersuchung des Gegenstandes ‚Europa‘ Textverfahren im Vordergrund stehen und etwaige Bezüge zu Inszenierungen der Dramen außer Acht gelassen werden.

Um textliche Merkmale zeitgenössischer Dramen aufzuzeigen, wird in den folgenden Unterkapiteln ein Bezug zu der prinzipiellen Aufführungsmöglichkeit des Dramas hergestellt, da Text und Bühne sich bezüglich Merkmalen der Gegenwartsdramatik gegenseitig beeinflussen.

5.1. Herstellung von Bedeutung und Sinn – Postdramatik und klassische Formen

In den literaturwissenschaftlichen Werken zur Dramenanalyse³⁵ werden Grundbegriffe wie das klassische Drama, die Tragödie, die Komödie aufgeführt, die mit den Kategorien ‚Figur‘, ‚Figurenrede‘ (Dialog, Monolog) und ‚Handlung‘ etc. einhergehen. In der vorliegenden Arbeit soll an dieser Stelle keine ausführliche dramengeschichtliche Schilderung vorgenommen werden. Um jedoch Entwicklungen und Merkmale des Gegenwartsdramas treffend beschreiben zu können, erfolgt in dieser Arbeit ein Rückgriff auf den Begriff ‚klassisches Drama‘ bzw. ‚klassische Formen‘. Im Folgenden wird daher der Begriff ‚klassisches Dra-

³³ Bayerdörfer, Hans-Peter: *Drama*. In: Metzler Lexikon Theatertheorie. Hrsg. von Dieter Burdorf, Christoph Fasbender, Burkhard Moeninghoff. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2014. S. 76-84. S. 76.

³⁴ Vgl. ebd.

³⁵ Vgl. etwa: Asmuth, Bernhard: *Einführung in die Dramenanalyse*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2009. Hofmann, Michael: *Drama. Grundlagen, Gattungsgeschichte, Perspektiven*. Wilhelm Fink Verlag, 2013. Schöbler, Franziska: *Einführung in die Dramenanalyse*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2012.

ma‘ verwendet, unter dem hier lediglich die mimetische Eigenschaft des Dramas in der Herstellung von Sinn und Bedeutung in Bezug auf die außerliterarische Wirklichkeit verstanden wird.³⁶ Die Postdramatik unterscheidet sich an diesem Punkt grundsätzlich, wodurch die Begriffe ‚Postdramatik‘ und ‚klassisches Drama‘ hier funktional gegenübergestellt werden, um die sich daraus entwickelten innovativen Formen des Gegenwartsdramas herleiten zu können.

Grundlegend ist festzuhalten, dass das klassische Drama einen „Sinnzusammenhang“³⁷ herstellt. Präziser gefasst bedeutet dies, dass der/die Rezipient/in in der Anordnungen des Dramas Muster der Wirklichkeit (wieder)erkennt und folglich „Sympathieempfinden und Identifikationsbereitschaft“³⁸ hervorbringt. Das Drama hat einerseits einen Sinn, der sich auf den logischen Verlauf der Handlung bezieht und zum anderen einen „lehrhaften Sinn“³⁹, der sich auf die außerdramatische Wirklichkeit bezieht. Der Inhalt, der durch die handelnden Figuren hervorgebracht wird, ist unmittelbar an eine Bedeutung geknüpft, die der/die Rezipient/in durch kulturelles Wissen auf die Wirklichkeit überträgt. Franziska Schöblier beschreibt das Drama und nennt die Funktion des klassischen bzw. nicht unter die Kategorie der Postdramatik fallenden Dramas folgendermaßen:

Das klassische Drama folgt dem Prinzip der Repräsentation, das heißt es bezieht sich auf eine wie auch immer geartete Wirklichkeit, zu der es in einem mimetischen, also abbildenden Verhältnis steht, so dass die Bezeichnungsfunktion der Signifikanten dominant ist.⁴⁰

Das Drama – so Schöblier – ist Abbild der Wirklichkeit, indem es durch bestimmte repräsentative Zeichen Verweise und Bezüge zur außerdramatischen Wirklichkeit herstellt und somit dem Dargestellten eine Bedeutung verleiht. Im Hinblick auf eine Aufführung sind im klassi-

³⁶ Sowohl der Begriff der ‚Postdramatik‘ als auch der des ‚klassischen Dramas‘ können an dieser Stelle nicht als einschlägige Systematik für die Gegenwartsdramatik betrachtet werden, da zeitgenössische Texte weder von der einen noch von der anderen Kategorie konsequent abgedeckt und treffend beschrieben werden können. Beide Begriffe fungieren hier in Abgrenzung zueinander, um damit bestimmte Phänomene der Gegenwartsdramatik herauszustellen und benennen zu können, für die im Rahmen der Literaturwissenschaft noch kein einheitliches Konzept besteht. Gerda Poschmann und Stefan Tigges gebrauchen in Anlehnung an die Postdramatik den Begriff ‚dramatischer Theatertext‘, der hier weiterhin existente Formen des klassischen Dramas in seinem mimetischen Verhältnis zur Wirklichkeit beschreibt. Vgl. Poschmann, Gerda: *Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*. Hrsg. von Hans-Peter Bayerdörfer, Dieter Borchmeyer und Andreas Höfele. Tübingen: Niemeyer, 1997 (= Theatron. Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste Bd. 22). Vgl. Tigges, Stefan: *Rückkehr des dramatischen Erzählens?* In: *Handbuch Drama. Theorie, Analyse, Geschichte*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2012. S. 323-327. Auf den Begriff ‚dramatischer Theatertext‘ wird in dieser Arbeit verzichtet, da die Postdramatik als eine Ästhetik zu betrachten ist, die das Drama als solches nicht verdrängt hat. Folglich kann die Gattung weiterhin ohne den Vortatz ‚dramatisch‘ bezeichnet werden, da Unterscheidungen innerhalb der Gattung unter dem Oberbegriff ‚Drama‘ weiterhin vorgenommen werden können. In dieser Arbeit werden sowohl die postdramatischen Textverfahren als auch die Formen, die sich an klassischen Konzeptionen orientieren, unter dem Begriff ‚Drama‘ zusammengefasst.

³⁷ Asmuth: *Einführung in die Dramenanalyse*. S. 161.

³⁸ Ebd. S. 168.

³⁹ Vgl. ebd. S. 182.

⁴⁰ Schöblier: *Einführung in die Dramenanalyse*. S. 197.

schen Drama vor allem die Zeichen ‚Text‘ und ‚Figur‘ wesentliche inhaltliche Vermittler und Bedeutungsträger, wodurch der Text bzw. die Sprache das dominante Merkmal der inhaltlichen Vermittlung und der Handlung darstellt. Ende des 20. Jahrhunderts entsteht eine Bewegung, die das von Schöblier beschriebene Theater als ‚Literaturtheater‘ qualifiziert oder gar von der Dominanz des Textes spricht.⁴¹ So bildet sich bereits in den 70er Jahren das sogenannte ‚postdramatische Theater‘ aus, das eine Ablösung vom Dramentext für das Theater postuliert.⁴² Das postdramatische Theater zielt vielmehr auf die Inszenierung ab, der Text spielt insofern eine Rolle, als er für die Aufführung eines Stücks von nun an nebensächlich ist. Gerda Poschmann beschreibt, dass sich das Theater Ende des 20. Jahrhunderts in Konkurrenz zu anderen aufkommenden Medien sieht und dementsprechend Innovationen bedarf.⁴³ „Das moderne Theater glaubt, als Kunst nur bestehen zu können, indem es sich vom Drama emanzipiert.“⁴⁴ Es stellt sich die Frage, was der veränderte Stellenwert der Textvorlage zum einen für die Aufführung und zum anderen für das Drama als abgeschlossenes textliches Werk bedeutet.

Das postdramatische Theater fordert im Hinblick auf die Theateraufführung einen Paradigmenwechsel, indem „Text nur als Element, Schicht und »Material« der szenischen Gestaltung, nicht als ihren Herrscher“⁴⁵ gesehen wird, so Hans Thies Lehmann. Der Text wird neben den anderen Zeichen zum Material einer Aufführung und hat dabei keinen höheren Stellenwert als die anderen theatralischen Zeichen wie Bühne, Schauspieler, Licht, Medien etc. Das postdramatische Theater setzt dabei nicht auf eine bedeutungstragende Handlung, sondern verfolgt vielmehr die Dekonstruktion der Zeichen. Poschmann spricht von der „konsequente[n] Desemantisierung von Körper und Sprache“⁴⁶, wodurch der/die Rezipient/in mit einem Verlust der Zeicheneindeutigkeit konfrontiert ist. Folglich stehen Figuren und Sprache nicht wie im klassischen Theater für eine bestimmte Bedeutung – indem die Zeichen im Rahmen ihrer semiotischen Zuordnung bleiben –, sondern sie werden im Zuge des postdramatischen Theaters konsequent dekonstruiert. Auf figuraler Ebene erfolgt diese Dekonstruktion durch experimentelles Sprechen, das durch Zusammenhanglosigkeit, Brüche und Diskontinuität gekennzeichnet ist⁴⁷ oder sich beispielsweise in Form des chorischen Sprechens realisiert. Dadurch werden Handlungsstringenz und figurenpsycholo-

⁴¹ Vgl. Poschmann: *Der nicht mehr dramatische Theatertext*. S. 20/21.

⁴² Vgl. Weiler, Christel: *Postdramatisches Theater*. In: Metzler Lexikon Theatertheorie. Hrsg. von Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch und Matthias Warstat. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2014. S. 262-265. S. 262.

⁴³ Vgl. Poschmann: *Der nicht mehr dramatische Theatertext*. S. 29.

⁴⁴ Ebd.

⁴⁵ Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1999. S. 13.

⁴⁶ Poschmann: *Der nicht mehr dramatische Theatertext*. S. 32.

⁴⁷ Vgl. Hofmann: *Drama*. S. 25.

gische Schärfe aufgehoben.⁴⁸ Die Figur wird „entindividualisiert“⁴⁹, sie wird zu einem Zeichen neben vielen anderen und weicht im Bühnengeschehen vielmehr den Kategorien ‚Körper‘ und ‚Stimme‘, wie es Lehmann formuliert.⁵⁰

Hinzu kommt der vermehrte audiovisuelle Einsatz von Medien, die zum festen Bestandteil postdramatischer Aufführungen werden.⁵¹ Körper, Stimme, Medien, Bühne etc. werden während des Bühnengeschehens in ihrer Summe zu einem „Ereignis“⁵² oder gar zur „Zeremonie [...] als ästhetische Qualität“⁵³. Simultane und montagenhafte Szenen sind charakteristisch für das postdramatische Theater.⁵⁴ Es wird damit zu einem Theater, das vorwiegend auf die sinnliche Wahrnehmung der Zuschauer/innen abzielt und es gerade dieser Aspekt ist, der im Zentrum der Inszenierung steht.

Dem postdramatischen Bühnengeschehen haftet somit etwas Prozessuales an, das vielmehr auf das Moment des Geschehens und des Erlebens setzt als auf einen von Anfang an angelegten Konflikt, den die Figuren bewältigen müssen.⁵⁵ Der oben bereits angesprochene Sinnzusammenhang in Bezug auf Handlung und Aussage ist bei der Postdramatik ein pluraler Sinn⁵⁶, der sich momenthaft entfalten kann, jedoch nicht im Aufbau und Ende der Handlung angelegt ist.

Die hier dargelegten Merkmale der Postdramatik, die sich deutlich auf das Bühnengeschehen selbst beziehen, führen nicht etwa zu einem Verdrängen geschriebener Texte. Vielmehr stehen hier textliche Veränderungen in Anlehnung an die Postdramatik im Vordergrund, die im anschließenden Kapitel aufgezeigt werden.

5.2. Textliche Veränderungen im Zuge der Postdramatik

Die oben angeführten Beschreibungen des postdramatischen Theaters fokussieren in erster Linie das Bühnengeschehen, da der Begriff ‚Postdramatik‘ wortwörtlich auf ein Theater nach dem Drama abzielt. Die Postdramatik ist als eine Entwicklung und eine Tendenz im Rahmen der Gegenwartsdramatik zu betrachten. Weiterhin entstehen Texte, die klassische Formen des Dramas aufweisen und wiederum Texte, in denen postdramatische Elemente

⁴⁸ Ebd.

⁴⁹ Petrović-Ziemer, Ljubinka: *Mit Leib und Körper. Zur Korporalität in der deutschsprachigen Gegenwartsdramatik*. Bielefeld: Transcript, 2011 (= Theater Bd. 42). S. 107.

⁵⁰ Vgl. Lehmann. *Postdramatisches Theater*. S. 361 ff. und S. 271 ff.

⁵¹ Vgl. ebd. S. 401 ff.

⁵² Ebd. S. 269.

⁵³ Ebd. S. 115.

⁵⁴ Vgl. Weiler: *Postdramatisches Theater*. S. 263.

⁵⁵ Vgl. Tatari, Marita: *Das Drama wieder. Eine begriffliche Untersuchung*. In: *Das Drama nach dem Drama. Verwandlungen dramatischer Formen in Deutschland seit 1945*. Hrsg. von Artur Peřka und Stefan Tigges. Bielefeld: Transcript, 2011 (= Theater Bd. 22). S. 385-396. S. 392/393.

⁵⁶ Vgl. Hofmann: *Drama*. S. 25.

verankert sind. Die Frage stellt sich, welche Textverfahren in zeitgenössischen Dramen vorzufinden sind, die sich eben an der bühnen-spezifischen Ästhetik der Postdramatik orientieren. Hans-Peter Bayerdörfer spricht beispielsweise von „skurrilen Angaben“⁵⁷ im Personenverzeichnis, die „bühnenästhetische Entwicklungen [...] der letzten Jahre“⁵⁸ berücksichtigen. Bayerdörfers Beschreibungen korrelieren mit den oben beschriebenen figuralen Merkmalen der Postdramatik: Bereits im Personenverzeichnis der zeitgenössischen Dramen sind Figuren zu finden, die offenbar keine eindeutigen namentlichen oder funktionalen Zuordnungen haben. Folglich scheint im Personenverzeichnis die figurenpsychologische Schärfe dekonstruiert – eine Adaption des Dramas bühnen-spezifischer Entwicklung der Postdramatik. Bayerdörfer folgert:

Schließlich geht es bei der Rollenkonzeption der Texte keineswegs mehr um eine enge Ein-zu-eins-Zuordnung zwischen Personalität und Verkörperung. Bezeichnend sind Verfahren der Verdoppelung, Überlagerung und Entgrenzung [...].⁵⁹

Hier offenbart sich, dass Lehmanns Vokabular wie ‚Körper‘ und dessen ausdifferenzierte Einzelelemente wie „Stimme“⁶⁰, „Kopräsenz lebendiger Akteure“⁶¹, „Auflösung der Körpergrenze“⁶² nun auch textlich verankert sein können. In den Dramen werden folglich die Zeichen Text und Figur desemantisiert, sodass der/die Rezipient/in auch hier keine Decodierung durch kulturelles Wissen vornehmen kann. Es liegen vielmehr „vielfache Brechungen von Personalität“⁶³ vor, die sich im Text in der Veränderung der dialogischen Struktur des Dramas manifestieren: Die Trennung zwischen Anrede und Aussage der Figuren ist nicht mehr offensichtlich.⁶⁴ Dies ermöglichen u.a. unterschiedlich gestaltete Textteile, sodass der Text in seiner Vollständigkeit einen fragmentarischen Charakter hat und Lehmanns Forderung der „Ästhetik der Repetition“⁶⁵ unterliegt. Linearität wird hier z.B. durch das Moment der Wiederholung ersetzt. Die „Ästhetik des Wortmaterials“⁶⁶, die Lehmann vor dem Hintergrund des postdramatischen Theaters formuliert, gewinnt vor allem in sprachlicher Hinsicht an Bedeutung für das Entstehen zeitgenössischer Texte. Die Formulierung ‚Wortmaterial‘ beschreibt eine zusammenhangslose Sprache, die sich von einer linear aufgebauten

⁵⁷ Bayerdörfer, Hans-Peter: *Erzähldramatik: Spieltexte jenseits der Gattungsgrenzen*. In: Junge Stücke. Theatertexte junger Autorinnen und Autoren im Gegenwartstheater. Hrsg. von Andreas Englhart und Artur Pelka. Bielefeld: Transcript, 2014 (= Theater Bd. 31). S. 29-64. S. 29.

⁵⁸ Ebd.

⁵⁹ Ebd. S. 40.

⁶⁰ Vgl. Lehmann: *Postdramatisches Theater*. S. 275.

⁶¹ Ebd. S. 275.

⁶² Ebd. S. 277.

⁶³ Bayerdörfer: *Erzähldramatik*. S. 42.

⁶⁴ Vgl. ebd.

⁶⁵ Lehmann: *Postdramatisches Theater*. S. 334.

⁶⁶ Ebd. S. 266.

Figurenrede deutlich unterscheidet.⁶⁷ Lehmann nennt zugleich die „*Autonomisierung* der Sprache“⁶⁸, was „zum Zerfall jeder stilistischen und logischen Kohärenz“⁶⁹ führt.

Ein weiterer die Linearität betreffender Punkt ist die zeitliche Anordnung und Strukturierung der Dramen. In den zeitgenössischen Texten ist mitunter keine Chronologie enthalten, sodass die Szenen nicht miteinander in Beziehung stehen.⁷⁰ Die Geschehnisse reihen sich folglich nicht in einen logischen Handlungsverlauf ein. Zum einen kristallisiert sich hier ein formales Mittel heraus, das mit einer Brechung der logisch-sinnhaften Handlung einhergeht, zum anderen werden hier das Moment des Fragmentarischen und der Materialcharakter der Texte sichtbar, indem auf Zusammenhänge verzichtet wird. Ferner bringen die Texte statt der Einteilung in Akt und Szene numerisch aufgelistete Abschnitte hervor, die teilweise mit Überschriften versehen sind.⁷¹ Die zeitgenössischen Dramen schaffen damit eine neue Ordnung, die weder zeit- noch ortsgebunden ist.

Ein weiterer Aspekt ist der Medienswerpunkt, der einen wesentlichen Teil der postdramatischen Ästhetik bildet. Dieses Merkmal der szenischen Realisierung ist ebenfalls in den Texten vorzufinden, indem Bezüge zu oder aus Medien hergestellt werden:

Theaterautoren schreiben Fernsehen, Videokameras, Monitore in ihre Texte ein, was vorher die Theaterregisseure im Sinne der Bebilderung für sich beanspruchten. Autoren sind nicht mehr allein für das literarische Wort zuständig, die Bibliothek ist dem Theaterautor nicht mehr alleinige Heimat. [...] Medieninhalte und -formen sind Material, mit dem Theaterautoren umzugehen haben, wollen sie sich nicht aus der Gegenwart heraushalten. Geschichtsbewusstes szenisches Schreiben bzw. szenisches Schreiben am Puls der Zeit ist heutzutage intermedial.⁷²

Das Zitat stellt heraus, dass mediale Elemente, die vormals lediglich den gestalterischen Möglichkeiten der Bühne zugeschrieben wurden, nun Teil der Dramenkomposition sind. Offenbar werden audiovisuelle bühenästhetische Formen adaptiert und textuell integriert. Es finden folglich textuelle Verfahren statt, die außertextuelle Medien in jeglicher Form eingliedern. Inwieweit sich dieser Punkt konkret in den Texten manifestiert, kann und soll an dieser Stelle nicht näher betrachtet werden, wird jedoch im Analyseteil der Arbeit wieder aufgegriffen.

Fest steht, dass das postdramatische Theater mit seiner Forderung einer medienintegrativen Theaterpraxis und seiner gleichzeitigen Absage an das Literaturtheater wiederum

⁶⁷ Ebd.

⁶⁸ Ebd.

⁶⁹ Ebd.

⁷⁰ Vgl. Bayerdörfer: *Erzähldramatik*. S.53.

⁷¹ Vgl. ebd. S. 58.

⁷² Wolfert, Jutta: *Zwischen Medien und Revolution. Ein Streifzug durch die Theatertexte der Wende*. In: *Das Drama nach dem Drama. Verwandlungen dramatischer Formen in Deutschland seit 1945*. Hrsg. von Artur Pelka und Stefan Tigges. Bielefeld: Transcript, 2011 (= Theater Bd. 22). S. 117-126. S. 117.

das Entstehen neuer Texte beeinflusst. „[I]ndem die Texte selbst postdramatisch werden“⁷³, bergen sie eine neue Dimension. Poschmann folgert daraus, dass der Begriff ‚Drama‘ nicht mehr adäquat erscheint, weil er die textuellen Verfahren, die sich im Zuge des postdramatischen Theaters herausgebildet haben, nicht mehr berücksichtigt.⁷⁴ Sie spricht von ‚Theatertexten‘, da dieser Begriff den Doppelsinn des Dramas zu erfassen vermag: „als Bestandteil der Inszenierung im *Theater* einerseits und als literarische Gattung mit *Textstatus* andererseits“⁷⁵.

Zusammenfassend bringt die Postdramatik ein neues Verständnis von Theater hervor und verändert die Bühnenästhetische Gestaltung – der Dramentext spielt dabei eine neben- bzw. untergeordnete Rolle. Die radikale Absage an den Text spiegelt sich in daraufhin entstehenden innovativen Textverfahren wider, die das Gegenwartsdrama wesentlich prägen. Diese innovativen Textverfahren verändern die Linearität der Figuren, der Dialogizität, der Handlung und der Kategorien Raum und Zeit, wie in diesem Kapitel dargestellt wurde. Weiterhin wird der Medienswerpunkt der Postdramatik sprachlich in die zeitgenössischen Dramen integriert. Die Dekonstruktion von Sinn und Bedeutung durch Brechung von Stringenz und Linearität wird in Anlehnung an die Postdramatik zum Grundsatz zeitgenössischer Dramen. Trotz der neuzeitlichen Entwicklungen existieren durchaus Dramen, die in einem mimetischen Verhältnis zur Wirklichkeit stehen und damit bestimmten soziopolitischen Themen Rechnung tragen, was im folgenden Kapitel näher beleuchtet wird.

5.3. Wirklichkeit im zeitgenössischen Drama – Wiederkehr stringenter Handlungen

Neben den neuen Textformen, die im Zusammenhang mit der Postdramatik betrachtet werden müssen, existieren weiterhin die Formen des klassischen Dramas. Gerade im Hinblick auf inhaltliche und thematische Entwicklungen der Gegenwartsdramatik spielen die Merkmale des klassischen Dramas eine Rolle, was sowohl für den Text als auch für die Aufführung gilt.

Das klassische Drama ist in Bezug auf Gegenwartsdramatik insofern relevant, als hier formalästhetische Kategorien im unmittelbaren Zusammenhang mit bestimmten Themen stehen, die aktuell auf den Bühnen und in den Texten verhandelt werden. Diese Themenkomplexe fordern geradezu Eindeutigkeit und die (Wieder)Herstellung eines Sinnzusammenhanges ein, was durch Figurenschärfe und stringente Handlung realisiert wird.

⁷³ Poschmann: *Der nicht mehr dramatische Theatertext*. S. 36.

⁷⁴ Vgl. ebd. S. 40.

⁷⁵ Ebd. S. 41.

Andreas Enghart spricht in seiner Veröffentlichung *Das Theater der Gegenwart* aus dem Jahr 2013 davon, dass „<Realität> als Repräsentation“⁷⁶ ein wesentliches Charakteristikum zeitgenössischer Texte bildet. Realität gewinnt in den Dramen insofern an Bedeutung, als aktuelle Thematiken wie Ökonomie⁷⁷, Migration⁷⁸, soziale Milieus⁷⁹ und Politik dargestellt werden.

Katharina Pewny wählt den Begriff des ‚Prekären‘, der stellvertretend „das Schwierige, Heikle, das Ungesicherte“⁸⁰ fasst und damit „soziale[] und politische[] Kontexte des Gegenwartstheaters“⁸¹ beschreiben und kategorisieren kann.

Auch Bayerdörfer konstatiert, dass „soziale und politische Dilemmata der Gegenwart“⁸² in zeitgenössischen Texten aufgenommen und verhandelt werden, die im Gegensatz zur Postdramatik präzise Inhalte entwickeln.⁸³ Ferner bedeutet dies, dass Handlung, Figur, Raum und Zeit relevant sind und eine Stringenz aufweisen, um dem geforderten Realismus Rechnung zu tragen. Demzufolge ist der Text ein signifikanter Bestandteil der Aufführung, da dieser sinnstiftend ist und wesentlich dazu beiträgt, die Handlung zu vermitteln. Eine wichtige Tendenz der Gegenwartsdramatik ist die Tatsache, dass zum einen zeitgenössische soziopolitische Probleme und Konflikte demonstriert und verhandelt werden und dass zum anderen lineare dramatische Formen relevant sind, indem diese eine Bedeutung erschaffen und so eine rezeptionsperspektivische Reflexionsfläche gegeben ist. Der Anspruch einer Dekonstruktion oder gar Desemantisierung, die das postdramatische Theater proklamiert, kann mitunter zeitgenössische soziopolitische Problematiken nicht treffend beschreiben. Die Bühnen weisen demnach durchaus stringente Dialoge auf, die wiederum in zeitgenössischen Texten angelegt sind.

Postdramatik, das klassische Drama und der Stellenwert des Textes auf der Bühne sind Ebenen, die in der Theorie oft nebeneinander gestellt und deren Merkmale jeweils einzeln ausdifferenziert werden. An dieser Stelle ist zu erwähnen, dass sowohl die Aufführungspraktiken als auch die Textentstehungen nicht ausschließlich einem System zugeordnet werden können. Die Postdramatik hat die klassischen Formen nicht etwa verdrängt, vielmehr handelt es sich um bestimmte Tendenzen und Entwicklungen, die – wie bereits er-

⁷⁶ Enghart, Andreas: *Das Theater der Gegenwart*. München: C.H. Beck, 2013 (= Wissen in der Beck'schen Reihe). S. 95.

⁷⁷ Vgl. ebd. S. 94. und vgl. Pewny, Katharina: *Das Drama des Prekären. Über die Wiederkehr der Ethik in Theater und Performance*. Bielefeld: Transcript, 2011 (= Theater Bd. 26). S. 10.

⁷⁸ Vgl. Enghart: *Das Theater der Gegenwart*. S. 114. und vgl. Pewny: *Das Drama des Prekären*. Ebd.

⁷⁹ Vgl. Bayerdörfer: *Erzähldramatik*. S. 41.

⁸⁰ Pewny: *Das Drama des Prekären*. S. 13.

⁸¹ Ebd. S. 14.

⁸² Vgl. Bayerdörfer: *Erzähldramatik*. S. 41.

⁸³ Vgl. ebd. S. 35.

wähnt – wechselseitig miteinander in Beziehung stehen. Daraus folgt, dass die Hervorbringungen der Postdramatik, die Formen des klassischen Dramas und die Diskussion des Textes auf der Bühne zurzeit vielschichtige und vielseitige Text- und Aufführungsmöglichkeiten bieten. Enghart zieht in diesem Kontext folgende Bilanz:

Genau beobachtet geht es heute aber nicht um die Trennung zwischen dramatischen und performativen dramaturgischen Strukturen. In jeder Aufführung gehen diese problemlos ineinander über, freilich in jeweils unterschiedlichen Mischungsverhältnissen. Weiterhin ist das Theaterstück der Ausgangspunkt der Mehrzahl der Inszenierungen, es muss aber nicht Zentrum jeder Produktion sein. Auch die Gegenwartsdramatik lässt sich in ihrer Vielfalt keineswegs mehr von einer theoretischen Perspektive aus einseitig in den Blick nehmen. Neue Stücke können, müssen aber nicht postdramatisch sein.⁸⁴

Hier wird noch einmal herausgestellt, dass strikte Trennungen bzw. Kategorisierungen zwischen Postdramatik und dem Bühnentext obsolet werden. Dies gilt ebenso für das Drama in Textform, das neben klassischen Formen postdramatische Elemente enthalten kann. Auch Poschmann bekräftigt, dass lediglich bestimmte Orientierungen im Hinblick auf Textmuster existieren. Folglich sind Texte, die sich eindeutig an herkömmlichen Strukturen bedienen und andere, die wiederum postdramatische Textverfahren verfolgen.⁸⁵ Ferner sind Texte zu finden, in denen eben beide Möglichkeiten Teil der Textkomposition bilden.⁸⁶ Der Text kann in der Inszenierung einen wichtigen oder weniger wichtigen Stellenwert einnehmen und stellt eine Form der Inszenierungsmöglichkeit neben den Errungenschaften der Postdramatik dar. Der Text ist nach wie vor ein wesentliches Element auf der Bühne und existiert gleichzeitig als autonomes sprachliches Werk, da die Gattung Drama eben stets in ihrem doppelten Sinn betrachtet werden muss. Mithin ist das Drama in seiner textuellen Verfasstheit Gegenstand der Literaturwissenschaft.

Die Ausführungen über die Gegenwartsdramatik haben gezeigt, dass zeitgenössische Texte sowohl Verfahren in Anlehnung an die Postdramatik als auch in Anlehnung an klassische herkömmliche Formen vorweisen. Diese Verschränkung birgt innovative Textverfahren, die das Gegenwartsdrama zu Beginn des 21. Jahrhunderts wesentlich prägen.

Die Merkmale der zeitgenössischen Dramatik werden nach dieser allgemeinen Abhandlung über Gegenwartsdramatik exemplarisch anhand der zwei Dramen in dieser Arbeit vorgeführt. Das Thema ‚Europa‘ wird dabei im Zentrum der Aufmerksamkeit stehen, das dramenanalytisch erarbeitet wird. Dabei wird auf die oben herausgestellten Begrifflichkeiten und Kategorien zurückgegriffen, die u.a. die Postdramatik betreffen (z.B. ‚Ästhetik der Repetition‘ bzw. ‚Wiederholungsstrukturen‘ oder ‚Wortmaterial‘ etc.). Darüber hinaus wer-

⁸⁴ Enghart: *Das Theater der Gegenwart*. S. 122.

⁸⁵ Vgl. Poschmann: *Der nicht mehr dramatische Theatertext*. S. 55.

⁸⁶ Ebd. S. 56.

den die herkömmlichen und gängigen Kategorien der Dramentheorie hinzugezogen, wie etwa ‚Figur‘, ‚Dialog‘ und ‚Regieanweisung‘, da diese eine genaue Analyse ermöglichen. Es wird mit dem Begriff ‚Drama‘ gearbeitet, da unter diesem Begriff der Text als solcher – ob nun mit postdramatischen oder klassischen Elementen – verstanden wird.

Im Folgenden stehen die beiden zeitgenössischen Texte *Sweet Home Europa* und *Wir sind keine Barbaren!* im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit.

6. Davide Carnevali: *Sweet Home Europa*

In diesem Teil der Arbeit bildet das Drama *Sweet Home Europa* den Gegenstand der Untersuchung. Die dramenanalytischen Schwerpunkte setzen sich wie folgt zusammen: In der Kategorie ‚Ökonomie‘ liegt der Fokus auf den Wiederholungsstrukturen, die charakteristisch für das Drama sind und gerade im Hinblick auf den thematischen Komplex ‚Ökonomie‘ und Europa eine entscheidende Rolle spielen. Der dramenanalytische Schwerpunkt der Wiederholungsstrukturen stellt hier eine Anlehnung an Lehmanns bühnenspezifische ‚Ästhetik der Repetition‘ (Kapitel 5.2.) dar.

Der darauffolgende Punkt ‚Zivilisation‘ wird vor allem anhand der Figur eines Fisches untersucht. Diese Figur hat, wie sich zeigen wird, im Rahmen der Figurenkonstellation eine herausragende Position und besitzt einen Redeanteil, der in Bezug auf die Kategorie ‚Zivilisation‘ und Europa signifikant ist.

Die dritte Kategorie ‚Migration‘ wird ebenfalls anhand einer Figur erklärt. Die Figur *Anderer*⁸⁷ suggeriert bereits durch ihren Namen, dass ihr eine gewisse ‚Andersartigkeit‘ zugeschrieben wird und sie demnach in Opposition zu den übrigen Figuren des Dramas steht.

Der letzte Punkt, der die Kategorie ‚Nation‘ beinhaltet, wird durch eine spezifische Ortsreferenz im Drama ergänzt. Das Kapitel ist nach dem sogenannten ‚Abgrund‘ benannt, der im Text durch die Regieanweisungen stets erwähnt wird und in dem sich auf eine darzuliegende Weise die Kategorie ‚Nation‘ manifestiert.

Alle vier Kategorien werden einleitend definiert, um eine Begriffsklarheit zu schaffen.

⁸⁷ Im Folgenden werden die Figuren des Dramas im Fließtext aus Gründen der Übersicht kursiv geschrieben, da die Figuren keine spezifischen Namen besitzen, sondern lediglich nach ‚Mann‘, ‚Anderer‘ und ‚Frau‘ benannt sind.

6.1. Ökonomie – Wiederholungsstrukturen

Ökonomie ist in erster Linie „der Bereich menschl. Handelns, der sich im weitesten Sinn auf die Produktion knapper Güter und deren Konsum bezieht“⁸⁸. Ökonomische Praktiken bilden in Gesellschaften einen wesentlichen Bestandteil, die das Bestehen einer Gesellschaft oder eines Landes in vielerlei Hinsicht sichern. Der Begriff wird in *Der große Brockhaus in einem Band* folgendermaßen zusammengefasst:

[A]lle Einrichtungen, wirtsch. nutzbaren Gegebenheiten (z.B. Produktionsfaktoren) und Tätigkeiten zur Befriedigung menschl. Bedürfnisse an Waren und Dienstleistungen. Die Gesamtheit der Beschaffungs-, Produktions-, Verteilungs- und Verwendungsvorgänge im Sinne von Konsum, Sparen und Investitionen wird als W.-Prozess bezeichnet, der Mensch als W.-Subjekt. [...] Die moderne W., eine arbeitsteilige Tausch-W., hat sich über den engen nat. Rahmen hinaus zur Welt-W. entwickelt.⁸⁹

Das menschliche Subjekt hat laut diesem Lexikonartikel bestimmte Bedürfnisse, die durch den gesamten Wirtschaftsprozess erfüllt werden. Dabei ist das Subjekt selbst Vollzieher dieses Prozesses, der auf nationaler und internationaler Ebene stattfindet. Wirtschaftliche Beziehungen bilden im Drama *Sweet Home Europa* einen wesentlichen Bestandteil der Handlung, wie sich im Laufe dieses Kapitels herausstellen wird.

In der ersten Szene des Dramas *Sweet Home Europa* treten die Figuren *Mann* und *Anderer* auf, die neben einer Frau – im Personenverzeichnis *Frau* genannt – die drei Figuren des Stücks bilden. *Mann* und *Anderer* begegnen sich, um „ein gutes Geschäft erfolgreich abzuschließen“⁹⁰, wie es *Mann* formuliert. Es handelt sich offenbar um eine internationale geschäftliche Beziehung zwischen den Figuren, da beide jeweils ein Land repräsentieren.⁹¹ Die Länder, die nun durch ein wirtschaftliches Abkommen miteinander in Beziehung treten, bleiben anonym und werden namentlich nicht genannt. Es ist lediglich ein Hinweis vorhanden, indem *Mann* Folgendes schildert: „Immerhin liegen Ihr Land und mein Land am selben Meer, und beide unterhalten seit vielen Jahren Handelsbeziehungen miteinander.“ Hier wird ein Bezug zum Mittelmeer hergestellt, an das sowohl Europa als auch Nordafrika grenzen. Der Text stellt einen konkreten Bezug zu Europa her, der durch die sprachliche Integration der europäischen Symbolik wie die Flagge oder die Europahymne⁹² zustande kommt, und nicht etwas durch das Nennen einzelner Staaten Europas. Der Hinweis auf Afrika wird lediglich durch den geographischen Bezug zum Mittelmeer hergestellt und durch das Erwäh-

⁸⁸ [Art.] *Wirtschaft*. In: Brockhaus Enzyklopädie in 30 Bänden. Hrsg. von der Leipziger und Mannheimer Lexikonredaktion. Leipzig/Mannheim: Brockhaus, 2006 (= Bd. 30 WETZ – ZZ). S. 174. S. 174.

⁸⁹ [Art.] *Wirtschaft*. In: Der große Brockhaus in einem Band. Hrsg. von Carolin Weidner. Gütersloh/München: Brockhaus/wissenmedia in der inmediaOne], 2011. S. 1148. S. 1148.

⁹⁰ Carnevali, Davide: *Sweet Home Europa*. Deutsch von Sabine Heymann. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2012.

⁹¹ Vgl. ebd.

⁹² Vgl. beispielsweise ebd. S.11 und S. 44

nen bestimmter Diskurse, die Europa dem Kontinent zuschreibt, wie z.B. Wüste⁹³ oder Nahrungsknappheit⁹⁴.

Der Titel des Dramas *Sweet Home Europa* und der erste Satz des Stücks lassen trotz der konsequenten Anonymisierung der Länder bzw. Kontinente bereits darauf schließen, dass die Figur *Mann* an dieser Stelle Europa repräsentiert, wenn es heißt: „Es hat einen Grund, weshalb ich Sie zu uns nach Hause gebeten habe.“⁹⁵. Im weiteren Verlauf des Dialogs in der ersten Szene werden die geschäftlichen Beziehungen zwischen *Mann* und *Anderer* spezifiziert:

MANN: Ich stimme Ihnen zu sind die schönsten Worte, die ein Geschäftsmann von seinem Partner hören kann. Sie und ich, wir werden Großes miteinander vollbringen.

Der Mann isst. Der Andere Mann nicht.

Wir haben den Nachweis, dass Ihr Land reich an Ressourcen ist. Die Tatsache, dass sie bis jetzt noch nicht ans Licht gekommen sind, bedeutet nicht, dass sie nicht existieren. Es sind Nachforschungen angestellt worden. Man muss nur ein wenig tiefer graben. In Anbetracht der besonderen Verhältnisse in Ihrem Land wird das vielleicht einige Zeit dauern. Und mit den Verhältnissen meine ich nicht nur die geologischen. Machen Sie sich keine Sorgen, wenn nicht auf Anhieb konkrete Resultate zutage kommen. Mann muss an die Zukunft denken. Für solche Dinge braucht man Geduld, es ist ein langfristiges Projekt.⁹⁶

Mann offenbart hier seinem Geschäftspartner, dass das Projekt darin besteht, Ressourcen zu bergen und diese zu verwerten. Offensichtlich besitzt nur sein Land – Europa – die Mittel dazu, sowohl in technischer als auch in struktureller Hinsicht. Fest steht, dass es sich um einen „Modernisierungsschub“⁹⁷ für das Land von *Anderer* handelt, da dieses Land nicht den Stand der europäischen Entwicklung besitzt. Das Geschäft zwischen den beiden Männern, die jeweils ihr Land repräsentieren, findet statt, „[n]achdem geschehen ist, was geschehen ist“⁹⁸, wie es beide Figuren wiederholt formulieren⁹⁹. Während die Figuren und die Länder, über die gesprochen werden, stets anonym und allgemein gehalten werden, wird auch das, was in dem Land von *Anderer* geschehen ist, nicht weiter spezifiziert. Es werden lediglich Andeutungen gemacht, die auf schlechte Lebensmittelversorgung bzw. Nahrungsknappheit hinweisen:

⁹³ Vgl. beispielsweise ebd. S. 37.

⁹⁴ Vgl. beispielsweise ebd. S. 18.

⁹⁵ Ebd. S. 3.

⁹⁶ Ebd. S. 4.

⁹⁷ Ebd. S. 5.

⁹⁸ Ebd. S. 4.

⁹⁹ Vgl. beispielsweise ebd. S. 5 und S. 7.

MANN: Sie wollen das abräumen lassen, ohne es zumindest probiert zu haben? Es wundert mich, dass Sie mit Nahrung so verschwenderisch umgehen. Nachdem in Ihrem Land geschehen ist, was geschehen ist.¹⁰⁰

Im Land von *Anderer* haben sich offensichtlich Dinge ereignet, durch die die Grundversorgung nicht gewährleistet, im Land von *Mann* aber vorhanden ist. Weitere Details, die die Geschehnisse im Land von *Anderer* beschreiben, werden an dieser Stelle nicht genannt. Der Verweis auf die Nahrungsknappheit hat im Text vielmehr die Funktion, grobe Gegensätze der beiden Länder herauszustellen, die von Grund auf verschieden und jeweils anderen Bedingungen ausgesetzt sind. Dadurch werden die sehr unterschiedlichen Voraussetzungen der jeweiligen Länder, zwischen denen das Wirtschaftsabkommen stattfindet, einmal mehr in der Vordergrund gerückt.

Im weiteren Verlauf des Dialogs zeigt sich, dass das ökonomische Projekt, von dem hier gesprochen wird, nicht ganz ohne Einschränkungen verläuft, auf die *Anderer* als Repräsentant seines Landes hinweist. Er versucht, auf die negativen Folgen des Projekts aufmerksam zu machen, „weil die Realisierung eines Projekts manchmal zu nichts als irreparablen Schäden führt“¹⁰¹, zumal die europäischen Beauftragten dieses „Land dem Erdboden gleichmachen und nur einen Schutthaufen hinterlassen“¹⁰². *Mann* hat diesem Einwand Folgendes entgegenzusetzen:

MANN: Keine Sorge. Das Heer wird sich zurückziehen, sobald wir den Vertrag unterzeichnet haben. Solange Sie aber nicht unterzeichnen, sind mir in gewisser Weise die Hände gebunden.¹⁰³

Es wird deutlich, dass die wirtschaftlichen Beziehungen zwischen den Ländern einseitig sind und zudem nicht auf freiwilliger Basis beruhen, wenn sich fremdes Militär im Land von *Anderer* befindet. Für den Abzug des Heeres fordert der europäische Repräsentant die Unterzeichnung des Vertrags ein, um somit über die Ressourcen frei verfügen zu können. Zudem heißt es kurz zuvor im Text: „Auf den Mangel an Ressourcen reagieren wir normalerweise durch Importe.“¹⁰⁴

Das Heer, das hier Text genannt wird, ist Europa zugeordnet: Im Text wird anhand dieser militärischen Symbolik die europäische Überlegenheit und die Unfreiwilligkeit seitens *Anderer* verschärft herausgestellt, die sich vor allem im Rahmen dieser wirtschaftlichen Beziehungen niederschlägt.

¹⁰⁰ Ebd. S. 5.

¹⁰¹ Ebd. S. 10.

¹⁰² Ebd.

¹⁰³ Ebd.

¹⁰⁴ Ebd. S. 7.

Die Szene endet mit der Aussage des Mannes: „Sie und ich, wir werden Großes miteinander vollbringen.“¹⁰⁵ Dieser Satz wird mit dem Hinweis auf das Abspielen einer Musik untermauert, die die Szene enden lässt:

Der Mann steht auf und streckt dem Anderen Mann die Hand entgegen. Nichts könnte den Augenblick besser beschreiben als eine himmlische Musik.

*Es ist der 1. Satz Allegro ma non troppo, un poco maestoso der 9. Sinfonie in d-Moll op. 125 von Ludwig von Beethoven.*¹⁰⁶

Bei dieser in den Text eingeschriebenen Musik handelt es sich um die Europahymne¹⁰⁷, die Europa in dieser Szene als die dominante Größe darstellen lässt und folglich die Einseitigkeit dieses wirtschaftlichen Abkommens demonstriert wird.

Mann ist in diesem Sinne die Figur, die *Anderer* überlegen ist. Ihre Beziehung zueinander erscheint hierarchisiert, was sich zudem in den Regieanweisungen während des Geschäftsessens der beiden Figuren manifestiert: „*Während der Andere Mann den Projektplan studiert, beginnt der Mann, vom Teller des Anderen zu essen.*“¹⁰⁸ Als *Anderer* eröffnet, dass er „erst nach Sonnenuntergang etwas essen“¹⁰⁹ kann, heißt es im Text wie folgt: „*Der Mann kippt alle seine Essensreste auf den Teller des Anderen Mannes.*“¹¹⁰ Der Hinweis auf den islamischen Ramadan wird durch *Mann* übergangen, der die religiösen Praktiken seines Geschäftspartners nicht zu respektieren scheint. Die beiden Figuren werden folglich verschiedenen Religionen zugeordnet, wodurch im Text wiederum grundsätzliche Gegensätze zwischen *Mann* und dem *Anderer* bzw. zwischen ihren Ländern gegenübergestellt werden.

Die auf internationaler Ebene stattfindenden ökonomischen Beziehungen bilden nicht nur in der ersten Szene des Dramas einen bedeutenden Teil der Handlung. Ein wesentliches strukturelles Moment des Textes sind Wiederholungen, sodass das Wirtschaftsabkommen immer wieder einen Referenzpunkt in der Handlung des Stücks bildet und auf verschiedene Weise in die Redeanteile der Figuren integriert wird:

ANDERER: Dieses Land ist verflucht. Es ist voller Salz. Es wird nichts wachsen.
MANN: Sie haben Recht, wahrscheinlich wird auf diesem Boden nichts wachsen. Aber im Untergrund? Man weiß nie, was man hier drunter finden kann. Es sind Nachforschungen angestellt worden. Man muss nur ein bisschen tiefer graben. Die Anlagen werden zusätzlich Arbeit bringen, Techniker und Arbeiter brauchen Unterkünfte. In der Nähe der Anlagen wird ein neues Dorf entstehen. Das wird die Gründung einer großen Stadt bedeuten. Es ist schon

¹⁰⁵ Ebd. S. 11.

¹⁰⁶ Ebd.

¹⁰⁷ Die Europahymne wurde in Anlehnung an Ludwig von Beethovens 9. Sinfonie (aus dem Jahre 1822-24) zusammen mit der Europaflagge 1986 zum offiziellen Symbol für die EU. Vgl. [Art.] *Europahymne*. In: Brockhaus. Die Enzyklopädie in 24 Bänden. Hrsg. von der Leipziger und Mannheimer Lexikonredaktion. Leipzig/Mannheim: Brockhaus, 1996 (= Bd. 6 DUD – EV). S. 680. S. 680.

¹⁰⁸ Carnevali: *Sweet Home Europa*. S. 5.

¹⁰⁹ Ebd. S. 11.

¹¹⁰ Ebd.

ein Projektplan erstellt worden. Die Regierung hat für dieses Territorium einen großen Modernisierungsschub im Sinn.¹¹¹

Diese Textpassage aus der achten Szene greift die vorherigen abgebildeten Dialoge zwischen *Mann* und *Anderer* der ersten Szene auf. Verhandelt wird wieder das Projekt, das eine Modernisierung bedeutet, Arbeit beschafft und eine Urbanisierung im Land von *Anderer* herbeiführt. In der fünften Szene erwähnt *Anderer* in einem Dialog mit *Frau* zudem:

ANDERER: Ja. Morgen habe ich zum Beispiel einen wichtigen Termin mit einem Beauftragten Ihrer Regierung, um die Programme wirtschaftlicher Modernisierung zu besprechen, die von Ihrem Land in einigen Entwicklungsländern vorangebracht wurden, darunter dem meinem.¹¹²

Die Vereinbarungen zwischen Europa und anderen Ländern bzw. Entwicklungsländern werden in *Sweet Home Europa* von den Figuren in unterschiedlichen Szenen und somit im ganzen Drama wiederholt. Der Text legt dar, dass sich Europa vornehmlich über Handelsbeziehungen mit anderen nicht-europäischen Ländern definiert. Diese Beziehungen sind jedoch durch Überlegenheitsmuster Europas geprägt, was zum einen durch die inhaltlichen Zuschreibungen zu den jeweiligen Ländern und zum anderen durch die hierarchisierten Positionen der Figuren realisiert wird.

Europa wird hier als ein ökonomisch geprägter Raum beschrieben, was vor allem in der ersten Szene des Dramas herausgestellt wird. Ein fundamentales Merkmal des Textes sind die oben bereits angesprochenen Wiederholungen, sodass die Aussagen, die der Text an bestimmten Stellen trifft (wie im Beispiel der ersten Szene), eine weitere Ebene eröffnen. Das Wirtschaftsabkommen zwischen *Mann* und *Anderer* wird im Handlungsverlauf des Dramas nicht linear entwickelt, vielmehr wird der Komplex ‚Ökonomie‘ durch die stetigen Wiederholungen zirkulär verhandelt. Somit nehmen die Figuren ihre Redeanteile in unterschiedlichen Szenen wieder auf, *Mann* und *Anderer* treten immer wieder als Geschäftspartner mit klar hierarchisierten Positionen auf. Durch die damit einhergehenden Wiederholungsstrukturen innerhalb des Dramas ergibt sich die Gesamtstruktur des Textes. Diese folgt nicht etwa einem linearen Handlungsverlauf, sondern konstituiert sich am Beispiel des Themenkomplexes ‚Ökonomie‘, der hier zirkulär verhandelt wird. Die Diskontinuität der Handlung weicht der Kontinuität der Wiederholungsstrukturen, die das Bild Europas als hegemonialen Wirtschaftsraum verschärft herausstellen. Europa wird hier als das Zentrum ökonomischer Macht dargestellt, dessen Strukturen global dominant sind und damit nicht durchdringbar oder gar berechenbar scheinen. Die hier dargestellten Wiederholungsstruktu-

¹¹¹ Vgl. ebd. S. 43/44.

¹¹² Ebd. S. 29.

ren, die sich vor allem in den Redundanzen auf Wortebene manifestieren, beschreiben die ökonomischen Machtstrukturen Europas als allgemeingültiges Prinzip, das in seiner Wiederholung und Zirkularität nicht durchbrochen werden kann. Dieser Aspekt manifestiert sich nicht nur in den dialogischen Redundanzen, sondern auch in den Figuren selbst.

Die Figuren nehmen mit ihren anonymen und entindividualisierten Namen stets andere Positionen und Funktionen ein, was das Personenverzeichnis bereits ankündigt: „Ein Mann, verschiedene Männer“¹¹³, „Eine Frau, verschiedene Frauen“¹¹⁴, „Ein Anderer Mann und sein Vater, sein Großvater, sein Urgroßvater. Ein Sohn“¹¹⁵. Die Figuren sind folglich nicht auf eine lineare Personalität festgelegt, sondern zeigen sich vielmehr austauschbar, indem sie lediglich in Geschlechter unterteilt sind und gleichzeitig mehrere Personen repräsentieren. Diese formalen Eigenschaften des Textes korrelieren mit den einleitenden Regieanweisungen des Dramas:

*Alles, was hier passiert, passiert im selben Land in unterschiedlichen Epochen.
Oder in unterschiedlichen Ländern in derselben Epoche.
Im Grunde ist es nicht einmal von Bedeutung, wo und wann es passiert.
Deshalb ist es weder notwendig, eine Topologie noch eine Chronologie der Ereignisse festzulegen.
Die Universalgeschichte hat ohnehin die Tendenz, sich zu wiederholen.
Dabei überlagert sie die persönlichen Geschichten, die von Generation zu Generation überliefert werden.
Für immer.
Oder bis zu ihrem Verschwinden.*¹¹⁶

Räumliche und zeitliche Kategorien werden hier im Vorhinein aufgehoben, sodass weder Zeitpunkt noch Ort fixiert sind. Diese Kategorien fügen sich der Universalgeschichte, die sich wiederholt und die persönlichen Geschichten überlagert. Die erwähnten ‚persönlichen Geschichten‘ bilden im Verlauf der Szenen ebenfalls ein sich wiederholendes Moment, da sich die Figuren gegenseitig stets auffordern, eine Geschichte zu erzählen. Diese Geschichten werden insofern eingeordnet, als sie ‚von Generation zu Generation überliefert‘ werden und gleichsam zu den ‚traditionellen Geschichten‘ zählen. Inhaltlich sind die Geschichten ebenfalls redundant¹¹⁷, sodass hier das Moment der Repetition erneut zu Tage tritt und auch die persönlichen Geschichten Teil der Zirkularität des Dramas werden.

Somit berichtet *Anderer* in der ersten Szene von einer traditionellen Geschichte seines Landes, die von Fischern und Bauern handelt: „Bauern und Fischer waren einander nicht wohlgesonnen. Seit vielen Generationen verehrten die Bauern das Land und die Fi-

¹¹³ Vgl. ebd. S. 2.

¹¹⁴ Ebd.

¹¹⁵ Ebd.

¹¹⁶ Ebd. S. 2.

¹¹⁷ Vgl. beispielsweise ebd. S. 14 und S. 37.

scher das Meer.“¹¹⁸ Sein Urgroßvater beginnt eine Beziehung mit einer Bauerntochter: „Mein Urgroßvater war dann aber doch nicht ganz so verrückt nach ihr. Sie war eben eine Bauerntochter und er stand auf Fisch.“¹¹⁹ *Anderer* berichtet, dass der Urgroßvater der Bauerntochter eine Bedingung stellt, wenn sie gedenkt, ihn zu heiraten: „Du bist die Tochter von Bauern [...]. Wenn du es schaffst, dir diesen Wolfsbarsch in den Hintern zu stecken, heirate ich dich.“¹²⁰ Als *Mann* nachfragt, ob die Heirat zwischen dem Fischer und der Bauerntochter stattgefunden habe, entgegnet ihm *Anderer*: „Nein, weil der Schaden irreparabel war und sie keine Kinder mehr bekommen konnte.“¹²¹ *Anderer* erkundet sich nun bei *Mann*, was er von der Geschichte halte: „Ja. Ich würde gern den Standpunkt einer Person hören, die aus einer anderen Kultur stammt.“¹²² Dieser entgegnet ihm:

MANN: Nun ja. Der Wolfsbarsch ist ein Fisch, der schon immer im gesamten Mittelmeerraum verbreitet war, also offenkundig eine gewisse Verbindung mit dieser Welt symbolisiert, etwas, was dieser Frau vollkommen fremd war, weil sie aus einer anderen Kultur kam, die in eine Planwirtschaft, die Landwirtschaft eingebunden war. Deshalb kollidiert die Bedingung, sich den Wolfsbarsch in den Hintern zu stecken, dieses Opfer, das in der Integration des Fremdkörpers in den eigenen Körper besteht, mit dem Wunsch der Frau, sich ihrerseits in eine fremde Kulturtradition zu integrieren. Sie will sich mit ihm in die Ehe vereinigen, einen Hausstand gründen, akzeptiert werden, also von dem Fischer Besitz ergreifen und ihn dem Meeresleben entreißen [...].¹²³

Mann, der einer anderen Kultur als *Anderer* angehört, differenziert hier wiederum zwischen den zwei unterschiedlichen Kulturen der Fischer und der Bauern, die nicht kompatibel scheinen, da sie u.a. zwei unterschiedlichen Wirtschaftssystemen zugehörig sind. Während die Landwirtschaft der Planwirtschaft zugeschrieben wird, ist die Fischerei offensichtlich Teil der freien Wirtschaft. Die Bedingung des Urgroßvaters verbildlicht, dass bei einem Zusammenkommen zweier Systeme das freie (europäische) Wirtschaftssystem dominant ist, dem es sich anzupassen gilt. *Mann* bewertet die ‚Geschichte‘ des Urgroßvaters und stellt fest, dass das System der Bauerntochter sich so sehr von dem der Fischer unterscheidet, dass sie trotz des ‚Opfers‘ niemals Teil des Systems werden könne. Das Bild der Inkorporierung des Wolfsbarsches – auch genannt Europäischer Wolfsbarsch¹²⁴ – versinnbildlicht in Form der Geschichte des Urgroßvaters zwei Aspekte: Zum einen werden hier Europas wirtschaft-

¹¹⁸ Ebd. S. 8.

¹¹⁹ Ebd. S. 8.

¹²⁰ Ebd.

¹²¹ Ebd. S. 9.

¹²² Ebd.

¹²³ Ebd.

¹²⁴ Der Wolfsbarsch bzw. Seebarsch ist in europäischen Gewässern und daher an den europäischen Küsten vorzufinden. Vgl. [Art.] *Streifenbarsche, Roccus*. In: Brockhaus. Die Enzyklopädie in 24 Bänden. Hrsg. von der Leipziger und Mannheimer Lexikonredaktion. Leipzig/Mannheim: Brockhaus, 1996 (= Bd. 21 STAM – THEL). S. 252. S. 252.

liche Strukturen aufgezeigt, die anderen Systemen mit Profitorientierung durch radikale Mittel begegnen, die mitunter zu ‚irreparablen Schäden‘ führen können. Zum anderen repräsentiert die Inkorporierung des europäischen Fisches, dass ein Versuch einer gleichwertigen Anpassung an Europa scheitern muss, da trotz des Opfers jegliche Form der Fremdheit im europäischen System nicht vorgesehen ist. Die hier beschriebene Bauerntochter – dem fremden System zugehörig – scheitert bei ihrem Anpassungsversuch, da sie ‚vollkommen fremd‘ ist. Kurz darauf ergänzt *Anderer*:

ANDERER: Die Geschichte kann auf zwei Ebenen gelesen werden, einer allegorischen und einer moralischen. Die allegorische Ebene kann man im Prinzip so zusammenfassen: Es ist egal, wie groß der Gegenstand und wie klein das Loch ist. Wenn sie ihn [gemeint ist der ‚Wolfsbarsch‘, K.K] dir wirklich in den Hintern stecken wollen, dann gelingt es ihnen in der Regel. Und nicht nur das, sie bringen dich sogar dazu zu glauben, dass du es aus eigenem Willen tust.

Schweigen

Die moralische Ebene dagegen lehrt, dass es besser ist, Zukunftsprojekte genau abzuwägen, weil die Realisierung eines Projekts manchmal zu nichts als irreparablen Schäden führt. Und wenn die Schäden irreparabel sind, dann ist es wirklich das Ende.¹²⁵

Anderer bewertet die eigens von ihm erzählte Geschichte und unterscheidet in eine ‚allegorische‘ und ‚moralische‘ Bedeutung. Ersteres beinhaltet den Hinweis darauf, dass der Wolfsbarsch in dieser Geschichte die Gleichgültigkeit der Kompatibilität seitens Europas verbildlicht. Zweiteres stellt den Versuch dar, auf die negativen Folgen der europäischen Wirtschaftsprojekte in anderen Ländern aufmerksam zu machen, die für *Anderer* als Geschäftspartner relevant sind. In diesem Dialog wird der epochale Hinweis in der bereits zitierten Regieanweisungen offensichtlich (S. 26/27), da sich die Geschichte, die *Anderer* aus der Vergangenheit über seinen Urgroßvater berichtet, mit der Gegenwart überlagert. Das Aufzwingen des Wolfsbarsches bzw. Europas Dominanz wiederholt sich in der aktuellen geschäftlichen Beziehung zwischen *Mann* und *Anderer*, weil *Mann* *Anderer* trotz des Hinweises auf ‚irreparable Schäden‘ keine Wahl lässt. Europa zwingt dem Land von *Anderer* ein fremdes System auf, das in dem Bild der radikalen Inkorporierung zu Tage tritt. Die freie Wirtschaft greift hier auf ein anderes Wirtschaftssystem und fordert die totale Anpassung an diese Strukturen, da Europa jegliche Inkompatibilität übergeht und lediglich das Interesse an Profit und ‚Ressourcen‘ vorhanden ist. Das universale Prinzip, das von jeder Epoche losgelöst scheint, offenbart sich hier in der Wiederholung des Vergangenen in der Gegenwart, was im obigen Dialog zu Tage tritt. ‚[D]ie persönlichen Geschichten, die von

¹²⁵ Carnevali: *Sweet Home Europa*. S. 10.

*Generation zu Generation überliefert werden*¹²⁶, gliedern sich an dieser Stelle in die Universalgeschichte ein, die alles „überlagert“¹²⁷, was zu Beginn des Dramas bereits angekündigt wird. Zu dieser Universalgeschichte zählt Europa, das als ein Wirtschaftsraum im internationalen Wirtschaftsprozess eine dominante Position innehat und seine wirtschaftlichen Ziele anderen Ländern aufzwingt, um den größten Nutzen davon zu tragen und Ressourcen jeglicher Art zu gewinnen. Dieses europäische Merkmal scheint schon immer – generationenübergreifend – vorhanden gewesen zu sein, denn auch der Urgroßvater, von dem *Anderer* berichtet, hat bereits einen „Modernisierungsschub[]“¹²⁸ erlebt mit dieser Schlussfolgerung: „Trotz Modernisierung bleibt ein armes Dorf immer ein armes Dorf.“¹²⁹

Die anonymen Namen der Figuren, die wenig spezifizierten Länder und das Mittel der formalen und inhaltlichen Wiederholungen haben eine generalisierende bzw. allgemeingültige Wirkung. Sie heben jegliche Form der Individualität auf, was wiederum mit der Bezeichnung der Universalgeschichte korreliert, die für das Drama in formaler Hinsicht strukturgebend ist. Europa wird hier folglich als eine Größe dargestellt, deren ökonomische Vormachtstellung nicht durchbrochen werden kann, da sie sich stets wiederholt, und diese zugleich Schäden und Verarmungsprozesse in nicht-europäischen Staaten hervorruft.

Europas ökonomische Position wird – wie oben dargelegt – im unmittelbaren Vergleich zu anderen Ländern herausgestellt, wodurch der Text eine Außensicht auf Europa erzeugt. In diesem Sinne werden hier negative Auswirkungen für andere Länder aufgezeigt, die die Folgen europäischer profitorientierter Praktiken sind. Gleichzeitig greift das Drama den Bereich ‚Ökonomie‘ in Bezug auf die binneneuropäische Perspektive auf, indem Ökonomie als zentrale Systemzugehörigkeit betrachtet wird:

ANDERER: Wenn Sie mir eine Münze geben, gebe ich Ihnen eine Blume.

MANN: Warum sollte ich Ihnen eine Blume abkaufen?

ANDERER: Weil der freie Tausch die Grundlage des freien Handelns ist. Ohne ihn läuft die freie Wirtschaft in diesem freien Land nicht. Und niemand hier will, dass das passiert.¹³⁰

Die Figur *Anderer* betont mit dem Blick des ‚Fremden‘, dass die freie bzw. die profitorientierte Wirtschaft ein zentrales Merkmal europäischer Identität ist und dass diese gleichzeitig im hohen Interesse der europäischen Gesellschaft selbst liegt. Demgemäß ist es die Figur *Mann*, die die oben erwähnten Münzen bei sich trägt, die ihm weitaus mehr als die Grund-

¹²⁶ Ebd. S. 2.

¹²⁷ Ebd.

¹²⁸ Ebd. S. 7.

¹²⁹ Ebd. S. 8.

¹³⁰ Ebd. S. 17.

versorgung ermöglichen und auf ein gewisses Kapital schließen lassen: „Ja. Das sind Münzen für den Einkaufswagen. [...] Manchmal reicht ein Einkaufswagen nicht.“¹³¹

Das Drama *Sweet Home Europa* bringt alles in allem ein Europa hervor, das zu anderen Ländern Beziehungen mit rein ökonomischen Interessen verfolgt und Profitorientierung ein wesentliches Merkmal der europäischen Gesellschaft ist, so der Text. Die Radikalität, die Europa dabei unmittelbar eigen ist, tritt vor allem am Bild des Europäischen Wolfsbarsches hervor, der inkorporiert werden muss. Der sich wiederholende Hinweis auf die ‚irreparablen Schäden‘ untermauert die katastrophalen Folgen, die Europa durch seine ökonomische Profitorientierung hinterlässt. Die Kategorie ‚Ökonomie‘ repräsentiert demgemäß einen Komplex, der in Form einer ökonomischen Vormachtstellung wahrgenommen wird. Die direkte Konfrontation im dramatischen Dialog ermöglicht hier die Darstellung der grundsätzlich verschiedenen Konditionen und hierarchisierten Positionen zwischen den Gesprächspartnern *Mann* und *Anderer* im Rahmen des von Europa gesteuerten Wirtschaftsabkommens. Das formale Mittel der Wiederholung und die Aufhebung jeglicher Chronologie, die für das Drama konstituierend sind, untermauern einmal mehr die wahrgenommene Zugehörigkeit zur Wirtschaftsmacht ‚Europa‘.

6.2. Zivilisation – die Figur *Fisch*

Der Begriff ‚Zivilisation‘ bezeichnet zunächst Gesellschaften, die sich durch einen „hohen Stand gesellschaftlich-kultureller, wirtsch. und technisch-wiss. Entwicklungen sowie entsprechende [...] soziale Lebens- und Umgangsformen“¹³² auszeichnen. Darüber hinaus beinhaltet der Begriff „die Verbesserung der menschl. Lebensverhältnisse und Lebenszusammenhänge“¹³³. Während sich die hier genannte Begriffsdefinition auf Gruppen bzw. Gesellschaften bezieht, beschränkt sich das Wort ‚zivilisiert‘ auf das Individuum, das sich im Rahmen bestimmter Konventionen an Regeln und Sitten hält und kultiviert handelt.¹³⁴ Infolgedessen bezeichnet der Begriff ‚Zivilisation‘ zum einen einen Komplex, der sich durch einen hohen Entwicklungsstandard in allen Bereichen auszeichnet und zum anderen die betroffenen Individuen, die sich idealerweise an die herausgebildeten Standards halten.

Der Begriff ‚Zivilisation‘ bildet in *Sweet Home Europa* neben Ökonomie einen weiteren Themenkomplex, der hier die zweite Analysekategorie des Dramas darstellt.

¹³¹ Ebd.

¹³² [Art.] *Zivilisation*. In: Der große Brockhaus in einem Band. Hrsg. von Carolin Weidner. Gütersloh/München: Brockhaus/wissenmedia in der inmediaOne], 2011. S. 1165. S. 1165.

¹³³ [Art.] *Zivilisation*. In: Brockhaus Enzyklopädie in 30 Bänden. Hrsg. von der Leipziger und Mannheimer Lexikonredaktion. Leipzig/Mannheim: Brockhaus, 2006 (= Bd. 30 WETZ – ZZ). S. 653-657. S. 653.

¹³⁴ Vgl. Duden. Deutsches Universalwörterbuch. Hrsg. von der Dudenredaktion. Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich: Duden, 2007. *zivilisiert*. S. 1983.

„Zivilisation“ findet im Drama explizit Erwähnung, da hier die Rede von einem „Zivilisationsmodell“¹³⁵ ist. Dieses Zivilisationsmodell wird in der vierten Szene des Dramas spezifiziert. Es ist im Wesentlichen ein Fisch bzw. der Wolfsbarsch, der bereits Erwähnung gefunden hat und der in dieser Szene als Figur auftritt und dementsprechend einen großen Redeanteil besitzt.

Anderer ist gerade dabei, einen Fisch zu töten, als dieser zu sprechen beginnt. Die Regieanweisung lautet hier wie folgt: „*Eigentlich ist es gar nicht die Stimme des Fisches. Es ist die Stimme des Mannes oder die der Frau oder es sind die Stimmen beider, die von weitem zu hören sind.*“¹³⁶ Die Figuren werden an dieser Stelle wieder austauschbar, indem es laut Regieanweisung sowohl *Fisch*¹³⁷ als auch *Frau* oder *Mann* sein können, deren Stimmen zu hören sind. Der Hinweis auf *Mann* und *Frau* ist ein Hinweis auf die Stimme Europas, denn es sind die Figuren *Mann* und *Frau*, die im *Sweet Home Europa* wohnen.

Der Fisch ist nicht nur Teil der ersten Szene, in der er mit der Betitelung eines Wolfsbarsches Europa symbolisiert. Fest steht, dass der Fisch im gesamten Text ein polyvalentes Symbol ist, da in der vierten Szene eine offenbare religiöse Komponente hinzutritt.

Der Fisch stellt religionsgeschichtlich eines der frühen Symbole des Christentums dar, da die einzelnen Buchstaben des Wortes ‚Fisch‘ in griechischer Sprache für Jesus Christus stehen.¹³⁸ Er repräsentiert an dieser Stelle des Dramas das Christentum, das die am meisten verbreitete Religion in Europa darstellt. Folglich wird hier ein christliches Symbol gewählt, um Europa eine Stimme zu verleihen. Die Figur *Fisch* spricht so in einem Dialog mit *Anderer* explizit über Europa:

ANDERER: Bist du hier, um mir einen Rat zu geben?
FISCH: Ja. Zieh weg aus deinem Land, von deiner Verwandtschaft und aus deinem Vaterhaus in das Land, das ich dir zeigen werde.
[...]
ANDERER: Dorthin?
FISCH: Nein, dorthin. Das ist das gelobte Land, das ich dir versprochen habe.
ANDERER: Was für ein Land?
FISCH: Ich habe ein Makroareal des Friedens und der Stabilität für dich vorbereitet, das 27 durch dieselben Grundwerte verbundene Mikroareale vereinigt.¹³⁹

Fisch schlägt *Anderer* vor, nach Europa auszuwandern, indem er diesen Kontinent beschreibt. Europa wird hier einerseits aus geographischer Perspektive als ein Makroareal,

¹³⁵ Carnevali: *Sweet Home Europa*. S. 25.

¹³⁶ Ebd. S. 23.

¹³⁷ Im Folgenden wird der Fisch, der im Drama bereits erwähnt worden ist und nun die Funktion einer sprechenden Figur hat, wie die anderen allgemein gehaltenen Namen kursiv geschrieben.

¹³⁸ Vgl. [Art.] *Fische*. In: Brockhaus. Die Enzyklopädie in 24 Bänden. Hrsg. von der Leipziger und Mannheimer Lexikonredaktion. Leipzig/Mannheim: Brockhaus, 1996 (= Bd. 7 EW – FRIS). S. 344-346. S. 345.

¹³⁹ Carnevali: *Sweet Home Europa*. S. 25.

bestehend aus mehreren Mikroarealen¹⁴⁰, beschrieben, zum anderen sind es gewisse Werte wie Frieden und Stabilität, die Merkmale dieses Makroareals bilden. Zugleich wird Europa als das ‚gelobte Land‘ betitelt. Dieses Land hat *Fisch* offensichtlich eigens ‚vorbereitet‘, wie er beschreibt. An dieser Stelle wird deutlich, dass sich der Untertitel des Dramas *Genesis* konkret in dem oben zitierten Dialog widerspiegelt: *Fisch* scheint der Schöpfer Europas zu sein, da er dieses Makroareal mit den Eigenschaften ‚Frieden‘ und ‚Stabilität‘ erschaffen hat.¹⁴¹ Die Schöpfungsgeschichte überlagert sich an dieser Stelle mit dem zweiten Buch Mose *Exodus*, das ebenfalls im Titel enthalten ist. *Anderer* soll sein Land verlassen, um im ‚gelobten Land‘ besseren Lebensbedingungen zu begegnen. Die Formulierung ‚gelobtes Land‘ stellt eine unmittelbare Verbindung zum Auszug aus Ägypten nach Israel bzw. Palästina her, es ist jedoch Europa, das gemeint ist und es sind seine Werte, die es zu einem gelobten Land machen, wie es *Fisch* beschreibt:

ANDERER: Was für Werte? Ich verstehe nicht.

FISCH: Die gleiche Würde aller Menschen, die Freiheit des Glaubensaktes als Wurzel aller anderen bürgerlichen Freiheiten, der Friede als entscheidendes Grundelement des Allgemeinwohls, die menschliche Entwicklung – in intellektueller, sozialer und wirtschaftlicher Hinsicht – als göttliche Berufung und der sich daraus ableitende Sinn der Geschichte und weitere, die du nach und nach entdecken wirst. Dies sind zentrale Elemente der makrogöttlichen Mikrooffenbarung, die die Mikrozivilisation dieses Makroareals modellieren, angefangen bei einer präzisen anthropologischen Vision. Kannst du mir folgen?¹⁴²

Fisch zählt weitere Werte wie Freiheit und Menschenwürde auf, die wesentliche Grundsätze Europas bilden. Darüber hinaus werden die intellektuellen, sozialen und wirtschaftlichen Entwicklungen betont, offensichtlich Komponenten Europas, die *Fisch* mit einer ‚göttlichen Berufung‘ gleichsetzt. Damit geht ein bestimmtes Menschenbild einher, das charakteristisch für die europäischen Gesellschaften ist, was die Figur an dieser Stelle aber nicht weiter ausführt.

Fisch erkundigt sich, ob *Anderer* nun alles verstanden habe und befiehlt ihm: „Dann schreib es auf.“¹⁴³ Der Bezug zum zweiten Buch Mose über den Auszug aus Ägypten nach Israel, in dem Mose die zehn Gebote Gottes erhält, ist augenscheinlich.¹⁴⁴ Der *Fisch* em-

¹⁴⁰ Da das Drama vor 2013 geschrieben worden ist, wird hier Kroatien als 28. Mitgliedsstaat der EU nicht aufgeführt.

¹⁴¹ Vgl. *1 Mose, 1-2*. In: Die Bibel oder die ganze heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments. Nach der deutschen Übersetzung D. Martin Luthers. Hrsg. von der Deutschen Bibelgesellschaft. Köln: Naumann & Göbel, 1964. S. 7-9.

¹⁴² Carnevali: *Sweet Home Europa*. S. 25.

¹⁴³ Ebd.

¹⁴⁴ Im Alten Testament lautet es hier wie folgt: „An eben an diesem Tage führte der HERR die Kinder Israel aus Ägyptenland, Schar um Schar.“ *2 Mose, 12,51*. In: Die Bibel oder die ganze heilige Schrift des Alten und

pfiehlt *Anderer*, die Kennzeichen des Makroareals niederzuschreiben¹⁴⁵, die der Fisch eigens ‚vorbereitet‘ hat. Die Empfehlung von *Fisch*, *Anderer* solle sein Land verlassen, um in das gelobte Land Europa zu ziehen, stellt eine unmittelbare Parallele zum Alten Testament her: Der Fisch als Schöpfer Europas zeigt *Anderer* das Land, das eine göttliche Berufung hat und unantastbar scheint. Die Werte, die *Fisch* aufzählt, konstituieren die europäische Zivilisation, die hier gottgleich – erhaben, unfehlbar und einzigartig – demonstriert wird. Das europäische „Zivilisationsmodell“¹⁴⁶, das im Text an dieser Stelle evoziert wird, zeichnet sich folglich durch Werte wie Frieden, Freiheit, Stabilität und ferner die „intellektuellen, kulturellen und ökonomischen Ressourcen des Kontinents – mit der besonderen Betonung auf dem Wort ökonomisch“¹⁴⁷ aus, wie die Figur *Fisch* behauptet. Hinzu tritt „das Suchen nach dem richtigen und delikatsten Gleichgewicht zwischen der wirtschaftlichen Effizienz und den sozialen Erfordernissen, dem Schutz der Umwelt, ein Thema, das mir [...] besonders am Herzen liegt“¹⁴⁸. *Fisch* betont, dass die europäische Zivilisation eine hochgradige Entwicklung in Bezug auf Bildung, Kultur, Wirtschaft, Sozialwesen und Nachhaltigkeit aufweist. Die zweifache Perspektive dieser Textpassage kristallisiert sich an dieser Stelle heraus: Die religiöse Symbolik suggeriert eine innen- und außereuropäische Sicht. Es handelt sich folglich nicht lediglich um die überspitzte und durchaus ironische Betonung der dargestellten europäischen Erhabenheit und Vormachtstellung, gleichermaßen tritt die Außenperspektive hinzu, in der das Moment der Anziehungskraft Europas deutlich wird, versinnbildlicht durch die biblischen Parallelen.

Die Figur *Fisch* stellt folglich einen Katalog auf, der die europäische Zivilisation zum einen in faktischen Dimensionen wie Wirtschaft, Sozialwesen und Nachhaltigkeit erfasst. Zum anderen nennt er gewisse Werte wie Frieden, Menschenwürde und die kulturelle sowie intellektuelle Komponente Europas. Dadurch kommt die Figur zu dem Schluss, dass das „Makroareal mehr ist als ein Makroareal: ein „geistiges Zuhause““¹⁴⁹. Europas Identität wird hier nicht nur faktisch und institutionell begriffen, es ist u.a. etwas gemeinsames Geistiges, das Europa herausstellt und das die Figur *Fisch* hier anhand der aufgezählten zivilisatorischen Werte darlegt. Sie nennt konkrete Komponenten, mit denen sie Europas Zivilisa-

Neuen Testaments. Nach der deutschen Übersetzung D. Martin Luthers. Hrsg. von der Deutschen Bibelgesellschaft. Köln: Naumann & Göbel, 1964. S. 83-85. S. 85.

¹⁴⁵ Im Alten Testament lautet es hier wie folgt: „Da schrieb Mose alle Worte des HERRN nieder“. 2 Mose, 24,4. In: Die Bibel oder die ganze heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments. Nach der deutschen Übersetzung D. Martin Luthers. Hrsg. von der Deutschen Bibelgesellschaft. Köln: Naumann & Göbel, 1964. S. 97. S. 97.

¹⁴⁶ Carnevali: *Sweet Home Europa*. S. 25.

¹⁴⁷ Ebd.

¹⁴⁸ Ebd.

¹⁴⁹ Ebd.

tion beschreibt und stellt letztlich den Vergleich zu einem ‚geistigen Zuhause‘ auf, in dem sich das Abstraktum ‚Europa‘ offenbart. Die Figur *Fisch* spricht von den Spezifika des Makroareals und hat dieses Areal offenbar eigens ‚vorbereitet‘. Sie ist jedoch eine Figur, die im Personenverzeichnis nicht vorkommt und der im Drama trotzdem die Funktion einer Stimme Europas zuteil wird. Da Europa weder Person noch Gegenstand ist, die sichtbar und greifbar sind, ist es in diesem Drama ein personifizierter Fisch, der Europa hier explizit verkörpert. Die Figuren *Mann* und *Frau* werden ebenfalls dem europäischen Raum zugeordnet, sie verkörpern Europa jedoch nicht auf die explizite Weise, auf die es die Figur *Fisch* im Drama tut und die über das hinaus das abstrakte ‚geistige Zuhause‘ benennt. Auf verfremdete Weise – in Form eines sprechenden Tieres – wird anhand der Figur *Fisch* eine Europa-Figur komponiert, die das Abstraktum Europa verkörpert und es gleichzeitig benennt.

Der Fisch als konkrete Europa-Figur in *Sweet Home Europa* tritt – wie bereits erwähnt – im Personenverzeichnis nicht auf, er ist jedoch den anderen Figuren übergeordnet, indem er einen Bezug zur Regieanweisung am Anfang des Dramas herstellt:

- | | |
|----------|---|
| FISCH: | Perfekt. Hast du nicht irgendwie das unangenehme Gefühl, dieses Gespräch schon einmal geführt zu haben? |
| ANDERER: | Irgendwie schon. |
| FISCH: | Siehst du. Das ist genau das, was ich mit Durchdringung der Geschichte des Einzelnen und der Universalgeschichte meine.“ ¹⁵⁰ |

Der Fisch verweist auf die Universalgeschichte, die die Geschichten des Einzelnen „überlagert“¹⁵¹, wie zu Beginn des Dramas angekündigt wird. An dieser Stelle bricht die Grenze zwischen Figurenrede und Regieanweisung ein. Die beschriebene Universalstruktur, die im Drama formal auftritt, wird hier dem Fisch als Stimme Europas zugeordnet, der sich diese Ankündigung zu eigen macht: Europa ist sich um den Mechanismus der Universalgeschichte bewusst und führt sie weiterhin aus. Die Europahymne, die am Ende der Szene erneut erwähnt wird, untermauert diesen Aspekt.¹⁵² Die Komposition der Figur *Fisch*, die Europa im Drama explizit verkörpert, unterstreicht einmal mehr die hier dargestellte Dominanz Europas, da diese Figur die Grenze zwischen Regieanweisung und Figurenrede überschreitet. Das grenzüberschreitende Moment dieser Figur hebt zugleich ihr willkürliches Auftreten ohne Bindung an das Personenverzeichnis hervor.

Die hier betrachtete Kategorie ‚Zivilisation‘ wird in *Sweet Home Europa* vor allem durch die Figur *Fisch* verbildlicht, die explizit von einem europäischen Zivilisationsmodell spricht. Zugleich stellt *Fisch* die außereuropäische Perspektive des vermeintlichen Wohl-

¹⁵⁰ Ebd. S. 24.

¹⁵¹ Ebd. S. 2.

¹⁵² Vgl. ebd. S. 27.

stands der europäischen Zivilisation heraus, indem er *Anderer* Europa zeigt und die Merkmale Europas herausstellt, die das implizite Versprechen des Wohlstandes repräsentieren.

Die biblischen Parallelen und die hochgradige religiöse Symbolik suggerieren in verfremdeter Form ein Selbstbild Europas als die höchst entwickelte Gesellschaft in allen Bereichen. Das von der Fischfigur dargestellte Zivilisationsmodell mit den entsprechenden Werten bildet einen Referenzrahmen, dem man sich als Europäer/in unmittelbar zugehörig fühlt. Durch die Beschreibung Europas als das ‚gelobte Land‘ entwirft das Drama in Anknüpfung an die Zugehörigkeit zu dieser Zivilisation in einem weiteren Schritt das Bild einer europäischen Selbsterhöhung. Die zynische und ironische Art, in der die Tierfigur über Europa spricht, unterläuft hier die Überzeugung eines eurozentristischen Weltbildes. Das europäische Selbstverständnis im Hinblick auf die eigene Zivilisation wird anhand des personifizierten Fisches dekonstruiert, da der sprechende Fisch und die Gleichsetzung mit dem Alten Testament hochgradig zugespitzt erscheinen.

6.3. Migration – die Figur *Anderer*

Den dritten Untersuchungsgegenstand bildet in *Sweet Home Europa* die Kategorie ‚Migration‘, die mit dem Wort ‚Wanderung‘ gleichgesetzt wird.¹⁵³ Im *Brockhaus* steht unter dem Begriff ‚Migration‘ Folgendes geschrieben:

[S]ozialwiss. und politisch-histor. Begriff, der Prozesse räuml. Bewegung von Menschen bezeichnet. Das jeweilige Erscheinungsbild von M. wird von zahlr. Faktoren bestimmt. Hierzu gehören geograph., klimatolog. und demograph. Aspekte ebenso wie ökonom., ökolog., polit., soziale und nicht zuletzt religiöse und kulturelle Impulse und Bedingungen.¹⁵⁴

Der Begriff hat laut dieser Definition zunächst einen räumlichen Charakter, da das Fortbewegen von Menschen beschrieben wird. Darüber hinaus werden verschiedenste Gründe genannt, die Menschen den Anlass zur Migration geben.

Im Hinblick auf die Fragestellung, wie Migration im Drama verhandelt wird, ist vor allem die Figur *Anderer* relevant, die teils die Funktion eines Geschäftspartners innehat und teils die Figur mit Migrationshintergrund darstellt, die nach Europa gekommen ist. Die Figur bleibt, wie in den oberen Kapiteln bereits erwähnt, anonym und austauschbar, trotzdem werden im Drama bezüglich der Figuren jeweils Zuschreibungen vorgenommen, die sie je nach Szene einem geographischen Raum oder einer bestimmten Position zuordnen. Dementsprechend stellt *Anderer* einen Migranten dar, was beispielsweise in der dritten Szene des Dramas zur Geltung kommt:

¹⁵³ Vgl. [Art.] *Migration*. In: Brockhaus. Die Enzyklopädie in 24 Bänden. Hrsg. von der Leipziger und Mannheimer Lexikonredaktion. Leipzig/Mannheim: Brockhaus, 1996 (= Bd. 14 MAE – MOB). S. 617-620. S. 617.

¹⁵⁴ Ebd.

- ANDERER: Unser Land zu verlassen ist ein Fluch, den mein Volk von Generation zu Generation überliefert.
- MANN: Ihr Land muss sehr leer sein.
- ANDERER: Ich habe den Umzug nicht beschlossen. Mein Vater hat uns mitgenommen. Jetzt leben wir alle hier. Um die Ecke.¹⁵⁵

Anderer hat sein Land, welches nicht weiter spezifiziert wird, verlassen und ist nach Europa gekommen. Er schildert, dass seine Geschichte kein Einzelfall ist, sondern dass das Verlassen seines Landes ein Phänomen darstellt, das generationenübergreifend stattfindet. Kurz zuvor nennt er einen Grund im Hinblick auf die Zurückgebliebenen, die noch nicht migriert sind:

- ANDERER: Ich will das nicht Nahrung nennen, denn gelegentlich ist das, was sie essen, nicht wirklich Nahrung. [...] In unserer Familie haben wir eine große kulinarische Tradition, die sich durch Phantasie auszeichnet. Man braucht nur ein wenig Kreativität.¹⁵⁶

Anderer schildert, dass die Nahrungsgrundversorgung in seinem Land nicht gewährleistet ist, was bereits in der ersten Szene des Dramas zur Sprache gekommen ist (Kapitel 7.1.). Die schlechte Versorgung ist der Grund für die Flucht aus seinem Land nach Europa. Dieser Aspekt wird durch die formalen Wiederholungsstrukturen des Dramas untermauert, indem die Figuren das Thema in unterschiedlichen Dialogen wieder aufgreifen. In einem Dialog mit *Frau*, die in der zweiten Szene die Mutter von *Anderer* verkörpert, heißt es wie folgt:

- ANDERER: Was gibt es denn heute?
- FRAU: Nichts. Das ist etwas durchaus Normales in diesen Zeiten. Mit viel Phantasie können wir uns aber eine exzellente Küche vorstellen.¹⁵⁷

Die nicht zur Verfügung stehende Nahrung wird mit einem in der Fantasie existierenden Essen beschrieben, was auf die permanente Hungersnot im Land von *Anderer* hinweist. Die immer wiederkehrenden Bezüge im Hinblick auf das Essen verbildlichen, dass es bestimmte Ursachen gibt, wegen derer sich Individuen für eine Migration entscheiden, um in Europa besseren Lebensbedingungen zu begegnen. Diese Ursachen sind austauschbar, was sich in der dritten Szene im Dialog zwischen *Mann* und *Anderer* zeigt: Somit berichtet *Anderer*, dass sein Urgroßvater „politisches Asyl“¹⁵⁸ beantragt hat. Neben schlechter Versorgung tritt ein weiterer Grund hinzu, nach Europa auszuwandern: politische oder religiöse Verfolgung. Es steht fest, dass der Text anhand dieser Bezüge dem Komplex ‚Migration‘ Ausdruck verleiht, da hier zunächst (austauschbare) Ursachen genannt werden. Diese sind wiederum generationenübergreifend und reihen sich damit in das universale Prinzip ein, das das Drama

¹⁵⁵ Carnevali: *Sweet Home Europa*. S. 18.

¹⁵⁶ Ebd.

¹⁵⁷ Ebd. S. 13.

¹⁵⁸ Ebd. S. 11.

verfolgt. *Sweet Home Europa* stellt jedoch nicht nur Ursachen für Migration heraus, sondern auch der Aufenthalt in Europa selbst steht im Zentrum der Aufmerksamkeit.

Das Drama verhandelt daher bestimmte Phänomene, die unmittelbar mit der Migration nach Europa einhergehen. Somit liegt im Text das Augenmerk auf dem Erlernen einer neuen Sprache:

ANDERER: Ich verstehe nicht, was Sie sagen.

MANN: Also, dann sollten Sie wirklich einen Sprachkurs machen. In diesem Land haben wir sehr gute Grundkurse für sprachliche Integration.¹⁵⁹

Mann rät *Anderer* einen Sprachkurs zu belegen, um seine Sprachkenntnisse zu verbessern, und betont, dass Europa besonders gute Sprachkurse zur Verfügung stellt, die die sprachliche Integration fördern.

Die fünfte Szene beschreibt einen konkreten Sprachkurs, da *Frau* nun eine Lehrerin darstellt, die *Anderer* Unterricht erteilt. Da er aber Repräsentant „wirtschaftlicher Modernisierung“¹⁶⁰ für sein Land ist und er diese Errungenschaft selbst als „hervorragende Leistung“¹⁶¹ bezeichnet, führt *Frau* bzw. die Lehrerin das Gespräch folgendermaßen fort:

FRAU: Dann erklären Sie mir doch bitte, was Sie in einem Grundkurs für sprachliche Integration suchen?

ANDERER: Den mache ich nicht, um die Sprache zu lernen. Den mache ich, um neue Leute kennenzulernen.

FRAU: In Anbetracht der Umstände scheint mir das eine beachtliche Zeit- und Geldverschwendung zu sein.¹⁶²

Sprachliche Integration stellt hier eine begrenzte Integration dar, denn das Beherrschen der Fremdsprache garantiert nicht den Kontakt mit Einheimischen des Einwanderungslandes. *Frau* qualifiziert diesen Versuch ihres Schülers als verschwendete Zeit, da Bereitschaft und Offenheit des Ziellandes, Europa, offenbar nicht vorhanden sind.

Auch die bereits erwähnte Figur *Fisch* – die Stimme Europas – rät *Anderer*, Sprachen zu lernen: „Du verstehst gar nichts. Du solltest Sprachen lernen.“¹⁶³ Im weiteren Verlauf des Dialogs betont *Fisch* noch einmal, dass es unerlässlich ist, die Sprachkenntnisse zu verbessern, wenn möglich mit Privatkursen.¹⁶⁴ So endet die vierte Szene folgendermaßen:

ANDERER: Aber Privatkurse sind teuer und Geld ist für mich ein Problem.

FISCH: Das gehört nicht zu den göttlichen Kompetenzen. Das sind essentiell deine Angelegenheiten.¹⁶⁵

¹⁵⁹ Ebd. S. 20.

¹⁶⁰ Ebd. S. 29.

¹⁶¹ Ebd.

¹⁶² Ebd.

¹⁶³ Ebd. S. 23.

¹⁶⁴ Vgl. ebd. S. 26.

¹⁶⁵ Ebd.

Fisch fordert die Integration durch Privatkurse, die *Anderer* jedoch nicht finanzieren kann. Dies scheint jedoch nicht mehr Europas Angelegenheit zu sein, so das sprechende Tier. An dieser Stelle kristallisiert sich eine vehemente Forderung nach Integration heraus, die primär durch das Aneignen der Sprache realisiert werden kann. Offenbar schafft Europa aber nicht die Voraussetzungen dafür, wodurch die Integration scheitern kann, was sich in der dritten Szene zeigt:

- ANDERER: Ich habe das unangenehme Gefühl, dass Sie sich über mich lustig machen. Sie nutzen die Tatsache aus, dass ich Ihre Sprache nicht gut spreche.
- MANN: Ich?
- ANDERER: Sie wechseln ständig den Inhalt Ihrer Tasche.
- MANN: Ich wechsele ständig den Inhalt meiner Tasche? Sie sagen mir, dass das, was ich in der Tasche habe, einzig und allein deshalb wechselt, weil ich einen Buchstaben seines Namens wechsele?
- ANDERER: Ja.¹⁶⁶

In diesem Dialog wirft *Anderer Mann* vor, dass dieser sich seine geringen sprachlichen Kenntnisse zunutze macht und ihm durch veränderte Wörter, die *Anderer* nicht geläufig sind, die Aussage verweigert bezüglich des Inhalts seiner Tasche. *Anderer* scheitert und erhält nicht die geforderte Münze des Mannes, denn es sind „Miezen“¹⁶⁷, „Katzen“¹⁶⁸ und „Ziegel“¹⁶⁹, die *Mann* in der Tasche hat. Die direkte Interaktion zwischen *Mann* und *Anderer* stellt die sprachlichen Unterschiede einmal mehr heraus, indem *Mann* – wie oben aufgelistet – bei jedem seiner Redeanteile die Wörter austauscht. Am Ende des Gesprächs ist es ein Wolfsbarsch, den *Mann* *Anderer* anbietet.¹⁷⁰ Als *Mann* im Gegenzug dafür eine Blume von *Anderer* erhalten möchte, will sich *Anderer* für den Fisch bedanken: „*Der Andere Mann streckt dem Mann die Hand entgegen.*“¹⁷¹ Daraufhin lautet die Reaktion des Mannes wie folgt: „Die Blume, habe ich gesagt. Nicht die Hand. Die Hand können sie behalten. Fassen Sie mich bitte nicht an.“¹⁷² *Mann* weist *Anderer* endgültig ab, nachdem er ihn sprachlich provoziert und getäuscht hat. Gleichzeitig wird hier – ebenfalls sprachlich realisiert – der Position von *Mann* ein Gegengewicht verliehen, die seine abweisende Haltung gegenüber dem ‚Fremden‘ als gegenstandslos qualifiziert. Die Figur des Fremden ist nicht etwa, wie ihr vorgeworfen wird, sprachlich unwissend, sondern die Ausdrucksweise der Figur ist durchaus elaboriert, was der oben zitierte Dialog und der weitere Verlauf der Szene aufzeigen. Der Vorwurf der fehlenden sprachlichen Integration wird somit als haltlos dargestellt,

¹⁶⁶ Ebd. S. 21.

¹⁶⁷ Ebd. S. 19.

¹⁶⁸ Ebd. S. 20.

¹⁶⁹ Ebd.

¹⁷⁰ Vgl. ebd. S. 21.

¹⁷¹ Ebd. S. 22.

¹⁷² Ebd.

denn die demonstrierte Forderung nach der totalen sprachlichen Anpassung mündet hier in einer Ignoranz und Intoleranz seitens Europa.

Die Integration von *Anderer* scheitert, da *Mann* nicht bereit ist, ihm entgegen zu kommen. Er wehrt *Anderer* ab und „zieht einen Ziegel aus der Jackentasche und lässt ihn auf die Füße des Anderen Mannes fallen. [...] Es ist die Gründung einer großen Stadt.“¹⁷³ Hier zeigen sich klar hierarchisierte Beziehungen zwischen den Figuren: *Anderer* hat keinerlei Wirkungsfläche trotz seiner sprachlichen Bemühungen. *Mann*, der zu Europa gehört, beraubt ihn dieser Möglichkeit. Darüber hinaus endet die Szene mit einem erneuten Bezug zum wirtschaftlichen Abkommen, das ein Urbanisierungsvorhaben seitens Europa in Land von *Anderer* beinhaltet. Die gescheiterte Integration gliedert sich hier in die Universalgeschichte, was die Regieanweisung unterstreicht: „Wieder das gleiche Spiel.“¹⁷⁴

Mann verbleibt in diesem Dialog derart, dass er *Anderer* den im Drama bereits mehrfach erwähnten Wolfsbarsch anbietet. Hier entsteht wieder eine Parallele zu anderen Szenen des Stücks, insbesondere zur ersten Szene. Unter Punkt 7.1. wurde bereits herausgestellt, dass der Wolfsbarsch in der Symbolik Europas mit einem Fremdkörper verglichen wird, der in einen anderen Körper integriert werden muss.¹⁷⁵ Diese überspitze, auch radikale Darstellung zweier Kulturen, die aufeinander treffen, wird ebenfalls im Hinblick auf die hier thematisierte Kategorie ‚Migration‘ relevant. Die Position Europas wird in der bereits genannten Erzählung von *Anderer* über den Urgroßvater offensichtlich. Die Bedingung, den Fisch im Körper existent zu machen, misslingt, da die Bäuerin „sich ihrerseits in eine fremde Kulturtradition zu integrieren“¹⁷⁶ versucht. Beides schließt sich gegenseitig aus: Es ist lediglich die Existenz einer Kultur möglich, die Integration in eine neue Kultur erscheint unmöglich, solange die ursprüngliche Kultur beibehalten wird. Mithin fordert Europa die totale Assimilation von Migrant/innen, da *Mann* *Anderer* in der dritten Szene den Wolfsbarsch anbietet, der das Bild der Inkorporierung des Fisches impliziert. Nur die komplette Assimilation bringt die volle Integration.

Die immer wiederkehrenden Begriffe, Symbole und Bezüge, die in Form des Fisches und durch redundante Hinweise hinsichtlich der sprachlichen Integration deutlich werden, untermauern die sich wiederholenden Themenkomplexe, die das Drama konstituieren. Das Thema ‚Migration‘ lässt sich nicht additiv und linear in den Aufbau des Dramas gliedern, sondern es wird formal der zu Beginn des Dramas angekündigten Universalgeschichte ge-

¹⁷³ Ebd.

¹⁷⁴ Ebd.

¹⁷⁵ Vgl. ebd. S. 9.

¹⁷⁶ Ebd.

recht. Folglich muss die Integration der Figur, der ein Migrationshintergrund zugeschrieben wird, im *Sweet Home Europa* scheitern. Dieses Scheitern führt schließlich dazu, dass der Wunsch aufkommt, Europa wieder zu verlassen, was in der achten Szene verhandelt wird:

MANN: Warum wollen Sie nach Hause zurückkehren? Sie und ich, wir könnten hier Großes miteinander vollbringen.

ANDERER: Weil es mir nicht gelungen ist, mir hier ein neues Leben aufzubauen. Ich habe keine Arbeit. Keine Wohnung. Ich habe niemanden kennengelernt. Ich kann mit den Leuten hier noch nicht einmal besonders gut kommunizieren.¹⁷⁷

Anderer beschließt, Europa zu verlassen, da ihm der Aufbau eines Lebens mit Arbeit, Wohnung und sozialem Umfeld nicht möglich erscheint. Er ist in Europa folglich nicht heimisch geworden, sodass er nun Konsequenzen daraus zieht und *Mann* darum bittet, ihn aus Europa herauszubringen:

ANDERER: Ich bitte Sie nicht darum, mich mitzunehmen, ich bitte Sie, mich in einer dieser Kisten zu verstecken, mich auf den Lastwagen zu laden und gegen Geld über die Grenze zu bringen. Das scheint mir in [sic!] gutes Angebot zu sein.¹⁷⁸

Hier werden die Perspektiven umgekehrt, indem nicht die Grenze nach Europa illegal passiert werden muss, sondern diejenige, die aus Europa herausführt. Der Text ändert an dieser Stelle die Migrationsbewegung, die normalerweise in Richtung Europa verläuft, und führt diese von Europa weg, sodass *Anderer* durch die gescheiterte Integration aus Europa zurück in sein ursprüngliches Heimatland ‚migrieren‘ möchte. Die Konsequenzen einer misslungenen Integration werden im Drama durch die Umkehrung der Migrationsbewegungen am Beispiel der Figur *Anderer* hervorgerufen. Europa hat sich ihm gegenüber verschlossen, sodass nur die Möglichkeit bleibt, diesen Kontinent zu verlassen.

In der zwölften Szene wird wiederum die Möglichkeit durchgespielt, in der *Anderer* sich erfolgreich integriert hat: „Jetzt habe ich eine Arbeit. Ein Haus. Ich habe Leute kennengelernt. Ich habe die Sprache und die Traditionen des Landes, in dem ich lebe, gelernt. Ich bin ein Mensch wie die anderen.“¹⁷⁹ *Frau*, hier in der Funktion seiner Ehefrau im Heimatland, kann *Anderer* jedoch nicht verstehen: „Ich höre deine Stimme nicht“¹⁸⁰ und „[n]icht weinen. Das lohnt sich nicht. Weil ich dich sowieso nicht höre.“¹⁸¹ Zwischen dem Dialog der beiden heißt es immer wieder „Schweigen“¹⁸². *Frau* und *Anderer* finden keine Ebene mehr, sich zu verständigen, was sich bereits in der zweiten Szene andeutet: „Weil ich dich

¹⁷⁷ Ebd. S. 44.

¹⁷⁸ Ebd.

¹⁷⁹ Ebd. S. 53.

¹⁸⁰ Ebd.

¹⁸¹ Ebd.

¹⁸² Ebd. S. 53/54.

nicht gut höre.“¹⁸³ Die totale Assimilation von *Anderer* in Europa hat dazu geführt, dass er in seinem Heimatland, aus dem er geflüchtet ist, nicht mehr zuhause ist. Folglich ist *Anderer* am Ende heimatlos, da die fremde (europäische) Kultur die ursprüngliche Kultur erfolgreich verdrängt hat.

Ein weiterer Punkt, der im Hinblick auf die Kategorie ‚Migration‘ an Relevanz gewinnt, ist der Hinweis auf das ‚Zuhause‘, das bereits im Titel des Dramas enthalten ist. Dieses ‚Zuhause‘ wird den Figuren *Frau* und *Mann* zugeordnet, die als Ehepaar ein Haus mit einem großen Garten bewohnen.¹⁸⁴ Diese konkrete Ortsreferenz repräsentiert das *Sweet Home Europa*, dessen Garten zu Beginn des Dramas näher beschrieben wird: „*Der Mann und der Andere Mann in einem großen Garten voller Blumen und Pflanzen. Der Himmel ist blau, die Sonne scheint. Die Spatzen zwitschern glücklich.*“¹⁸⁵ Der Garten des Hauses ist überaus idyllisch und wird demnach der Betitelung *Sweet Home* gerecht. Es entsteht unmittelbar der Bezug zum Locus amoenus, der Europa als „Ideallandschaft“¹⁸⁶ und „Glückslandschaft“¹⁸⁷ erscheinen lässt, die mit dem Bild des vermeintlichen europäischen Wohlstands korrelieren. *Mann* beschreibt das Haus näher, in dem er wohnt: „Meine Familie lebt seit mehreren Generationen in diesem Haus, der Garten ist vor langer Zeit angelegt worden. Es hat Jahre gebraucht, bevor etwas gewachsen ist. Aber es hat sich gelohnt.“¹⁸⁸ Die Figur erklärt, dass das Haus bereits vor langer Zeit existierte und dass der Garten nach und nach in seiner jetzigen Form entstanden ist. Das Wachsen des Gartens wird als langwieriger Prozess beschrieben, der jedoch zu einem gewissen Status geführt hat. Der Text stellt an dieser Stelle heraus, dass die europäische Idylle demnach eine gewisse Entwicklungsgeschichte vorweist, die aufgrund dieses langwierigen Prozesses ihr Ideal erreicht hat. In der zweiten Szene wird das Bild der europäischen Idylle bzw. des europäischen Wohlstands wiederum durch die Außenperspektive aufgegriffen, die die Anziehung Europas als ein Einwanderungsland hervorhebt. In dem Dialog zwischen *Frau* und *Anderer* fordert *Anderer* seine Mutter auf, eine der „traditionellen Geschichten“¹⁸⁹ zu erzählen. Daraufhin schildert sie:

FRAU: Ein Mann und eine Frau lebten in einem großen Haus mit einem großen Garten. Voller Blumen und Pflanzen. Der Himmel war blau, die Sonne schien und die Spatzen zwitscherten glücklich. Der Mann und die Frau waren zufrieden, sie taten den ganzen Tag nichts und mussten noch nicht einmal kochen, denn die Erde brachte ihre Früchte spontan hervor. [...] Eines

¹⁸³ Ebd. S. 13.

¹⁸⁴ Vgl. ebd. S. 3.

¹⁸⁵ Ebd. S. 3.

¹⁸⁶ Fuchs-Jolie, Stephan: *Locus amoenus*. In: Metzler Lexikon Literatur. Hrsg. von Dieter Burdorf, Christoph Fasbender, Burkhard Moenninghoff. S. 459. S. 459.

¹⁸⁷ Carnevali: *Sweet Home Europa*. S. 3.

¹⁸⁸ Ebd.

¹⁸⁹ Ebd. S. 14.

Tages kam ein anderer Mann und sagte dem Mann und der Frau, dass dieses Haus für sie nicht angemessen war, weil sie nur zu zweit waren, und was sie in einem so großen Haus zu suchen hätten, wo sie doch noch nicht einmal Kinder hatten? Der Mann und die Frau waren moralisch verpflichtet, es zu verlassen.¹⁹⁰

Die Geschichte stellt nicht nur die Idylle, von der die Bewohner/innen dieses Zuhauses profitieren, heraus, sondern zugleich die Beliebtheit des Ortes. Das Haus und der Garten sind ein Ziel, das andere Menschen so begehren, dass in diesem Beispiel der Mann und die Frau aus Europa vertrieben werden. Es entsteht unmittelbar das Bild eines Paradieses, des europäischen Paradieses, das Europa zum Ziel jeglicher Migrationsbewegungen macht, wie es der Text durch diese biblische Parallele suggeriert. Das *Sweet Home Europa* mit seinem idyllischen Garten ist demzufolge nicht nur ein beliebter Ort, sondern erfährt hier eine Gleichsetzung mit dem Garten Eden der Schöpfungsgeschichte. Der erneute Bezug zum Untertitel *Genesis* des Dramas ist offensichtlich, denn in der Schöpfungsgeschichte heißt es: „Und Gott der HERR pflanzte einen Garten in Eden [...] und setzte den Menschen hinein, den er gemacht hatte.“¹⁹¹ Das Drama beschreibt den genannten Garten Eden aus dem Alten Testament hier als einen europäischen Garten, folglich sind es die Europäer/innen, die ihn bewohnen. Die biblische Parallele versinnbildlicht nicht nur die Anziehungskraft Europas für Migrationsbewegungen, sie unterstreicht zugleich die Perspektive der Europäer/innen selbst, die von diesem vermeintlichen Paradies überzeugt sind und in ihm verbleiben wollen, denn der ‚Mann und die Frau waren sehr zufrieden‘.

Fest steht, dass das Haus mit seinem Garten einen besonderen Ort darstellt, an dem sich der Titel des Dramas *Sweet Home Europa* konkret widerspiegelt. Zugleich bildet auch das Motiv des Hauses einen stetigen Bezugspunkt, dem durch bestimmte Merkmale eine weitere Bedeutung zugeschrieben wird:

MANN: Ich lebe hier mit meiner Frau.
ANDERER: Es ist ein sehr großes Haus für zwei Personen.¹⁹²

Anderer beschreibt das Haus als überaus groß für wenige Personen. Im Hinblick auf die Fragestellung der Kategorie ‚Migration‘ wird hier von neuem die Migrationsbewegung nach Europa ersichtlich. *Anderer* beschreibt Europa so, dass hier durchaus Kapazitäten sind, sich diesem Migrationszuwachs anzunehmen. Die Größe des Hauses scheint bislang nicht im Gleichgewicht zu seinen Bewohner/innen zu stehen. Das Gleiche benennt *Anderer*, als ihm

¹⁹⁰ Ebd.

¹⁹¹ 1 Mose 2,8. In: Die Bibel oder die ganze heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments. Nach der deutschen Übersetzung D. Martin Luthers. Hrsg. von der Deutschen Bibelgesellschaft. Köln: Naumann & Göbel, 1964. S. 97. S. 8-9. S. 8.

¹⁹² Carnevali: *Sweet Home Europa*. S. 3.

die Figur *Fisch* das gelobte Land zeigt, in dem er fortan wohnhaft werden soll. Nachdem *Fisch* Europa als ein „geistiges Zuhause“¹⁹³ bezeichnet hat, entgegnet ihm *Anderer*: „Für eine einzelne Person ist das ein bisschen groß als gemeinsames Haus.“¹⁹⁴ Auch an dieser Stelle wird das vermeintliche Ungleichgewicht zwischen der eigentlichen Kapazität des Hauses und dessen Nutzen herausgestellt. Die stets erwähnte Größe des Hauses verbildlicht eine Außensicht auf Europa, die die Migration nach Europa zu legitimieren scheint und möglich macht. Gleichzeitig untermauert der Text, dass die Integration vermehrt scheitert, was an der Figur *Anderer* deutlich wird. Der Text stellt das große Haus Europa und die gescheiterten Integrationsversuche gegenüber, die aus rein logischer Perspektive angesichts des ‚Platzes‘ im Haus nicht scheitern müssten und somit vielmehr eine Problematik seiner Bewohner/innen ist.

Zusammenfassend stellt der Themenkomplex ‚Migration‘ einen großen Teil des Dramas dar. Migration wird hinsichtlich ihrer Ursachen beleuchtet, die austauschbar sind und im Drama keine Linearität aufweisen. Hier tritt erneut die Universalgeschichte hervor, die die Migration nach Europa als allgemeingültiges Prinzip hervorhebt. Die Figur *Anderer* repräsentiert die Figur, die die Migration konkret erlebt: Die Existenz eines Migranten in Europa wird hinsichtlich verschiedener Problematiken im Drama herausgestellt. Das Schlagwort ‚Integration‘ gewinnt an Bedeutung, die hier sowohl sprachlich als auch sozial scheitert.

Die Kategorie ‚Migration‘ ist signifikant für die Frage ‚Was ist Europa?‘ und wird zentral im Drama *Sweet Home Europa* dargestellt. Folglich wird Europa als ein Konstrukt begriffen, das mit Migration und ebenso mit unmittelbar daraus resultierenden ‚Integrationschwierigkeiten‘ einhergeht. Am Beispiel der Figur *Anderer* werden europäische Umgangsformen mit zugewanderten Teilen der Bevölkerung durchgespielt, die Europa als verschlossen gegenüber diesen Teilen bei gleichzeitiger Forderung der totalen Anpassung zeigen.

6.4. Nation – am Ort des Abgrunds

Der letzte Untersuchungsgegenstand des Analyseteils zum Drama *Sweet Home Europa* bildet die Kategorie ‚Nation‘. Der Begriff ‚Nation‘ bezeichnet eine Gruppe von Individuen, die eine Gemeinschaft im vermeintlich¹⁹⁵ gleichen kulturellen und politischen Bezugsrahmen

¹⁹³ Ebd. S. 25.

¹⁹⁴ Ebd. S. 26.

¹⁹⁵ Das Wort ‚vermeintlich‘ bezieht sich an dieser Stelle auf den Aspekt, dass die Zugehörigkeit zu einer Nation stets imaginär ist und „Nation als imaginäres Konstrukt“ (Grabbe, Katharina, Köhler, Sigrid G., Wagner-

bilden.¹⁹⁶ An den Begriff ‚Nation‘ ist der Begriff ‚Nationalstaat‘ geknüpft, den eine bestimmte „Handlungsfähigkeit“¹⁹⁷ auszeichnet, was sich beispielsweise in der „Garantie von Menschen- und Bürgerrechten im Rahmen eines Verfassungsstaats oder hinsichtlich innenpolit. autonomer Handlungs- und Entscheidungsmöglichkeiten“¹⁹⁸ manifestiert. Der Begriff ‚Nation‘, deren Funktion im *Brockhaus* in Bezug auf einen Einzelstaat beschrieben wird, erhält mit Blick auf die EU eine weitere Komponente.

Im Zuge der Globalisierung entstehen neue, größere Gemeinschaften wie beispielsweise die EU, bei der Nationen einen Teil der Verantwortung und Steuerung an eine übergeordnete Gemeinschaft abgeben. In diesem Sinne sind die nationalen Gemeinschaften Teil der supranationalen Gemeinschaft, indem sich „heutige N. [gemeint sind ‚Nationen‘, K.K.] zu größeren Gebilden zusammenschließen, die sich ihrerseits wieder als N. [gemeint ist ‚Nation‘, K.K.] definieren (z.B. europ. N.)“¹⁹⁹.

Europa bildet die Art Gemeinschaft, die sich durch Verfassungen, Institutionen, Praktiken und Symbole als solche ausweist. Zugleich fühlen sich sowohl die Einzelstaaten als auch die Einzelbürger/innen dieser Staaten dem Raum Europa zugehörig, was wiederum die Zugehörigkeit zu dieser übergeordneten Nation bedeutet. Europa kann in diesem Sinne als eine Nation betrachtet werden. Die europäische Nation wird in *Sweet Home Europa* insofern aufgegriffen, als hier keine einzelnen Ländern spezifiziert werden, sondern lediglich von Europa als Einheit gesprochen wird, was den Begriff ‚Nation‘ einmal mehr hervorhebt. In die bereits mehrfach erwähnten Wiederholungsstrukturen in *Sweet Home Europa* reiht sich der Begriff ‚apotropäisch‘ ein, der frequentiert von den Figuren gebraucht wird und der in der Frage nach der Nation relevant ist. Laut der Definition von ‚apotropäisch‘ wird dieses Adjektiv mit der Bedeutung ein „Unheil abwehrend“²⁰⁰ gleichgesetzt. Zunächst ist es die Figur *Mann*, die dieses Wort aufgreift:

ANDERER: Apotropäisch?

MANN: Das heißt, die Angst gegenüber den Veränderungen verjagend, die eine Kultur der anderen aufzwingt.²⁰¹

Egelhaaf, Martina: *Das Imaginäre der Nation. Einleitung*. In: *Das Imaginäre der Nation. Zur Persistenz einer politischen Kategorie in Literatur und Film*. Hrsg. von dens. Bielefeld: Transcript, 2012. S. 7-23. S. 15.) betrachtet wird. Gesellschaftliche Kollektive ‚imaginieren‘ einen identischen politischen, kulturellen und sozio-ökonomischen Bezugsrahmen, der schließlich die Zugehörigkeit zu einer Nation konstituiert. Vgl. ebd. S. 11/12.

¹⁹⁶ Vgl. [Art.] *Nation*. In: *Brockhaus. Die Enzyklopädie in 24 Bänden*. Hrsg. von der Leipziger und Mannheimer Lexikonredaktion. Leipzig/Mannheim: Brockhaus, 1996 (= Bd. 15 MOC – NORD). S. 387-390. S. 387.

¹⁹⁷ Ebd.

¹⁹⁸ Ebd. S. 388.

¹⁹⁹ Ebd. S. 389.

²⁰⁰ Duden. *Das Fremdwörterbuch*. Hrsg. von der Dudenredaktion. Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich: Dudenverlag, 2007 (= Bd. 5 Duden). *apotropäisch*. S. 82.

²⁰¹ Carnevali: *Sweet Home Europa*. S. 10.

„Apotropäisch“ beschreibt an dieser Stelle, dass die Angst vor bestimmten Veränderungen abgewehrt wird, die auftritt, sobald eine Kultur auf eine andere Kultur trifft, sobald die ursprüngliche Kultur auf die neue Kultur trifft. Die Angst vor der totalen Assimilation soll in diesem Sinne verringert werden, die kurz zuvor in der Szene als „Integration des Fremdkörpers in den eigenen Körper“²⁰² beschrieben wird. Die totale Assimilation wird damit zu etwas Positivem stilisiert. In dieser Textstelle wird nicht etwa von der Angst vor fremden Kulturen gesprochen, sondern hier soll die Angst vor der totalen Anpassung an Europa ‚verjagt‘ werden, indem diejenigen mit einem Migrationshintergrund (*Anderer*) ihre eigene Kultur aufgeben und ‚europäisch‘ werden. Auf diese Weise beinhaltet ‚apotropäisch‘ in umgekehrter Perspektive das unbedingte Verhindern anderweitiger kultureller Existenzen und Einflüsse in Europa, da lediglich die ganzheitliche Assimilation an Europa die einzige Möglichkeit der Integration darstellt, was das vorherige Kapitel (7.3.) zeigte. Das Drama suggeriert an dieser Stelle eine europäische Einheit, die alles Nicht-Europäische negiert. Der Existenz fremder Kulturen, die nicht dem europäischen Raum zugehörig sind, wird hier eine Absage erteilt.

Der komplex verwendete Begriff ‚apotropäisch‘ zieht sich weiterhin durch den Text und wird im Rahmen einer spezifischen Ortsreferenz relevant. Infolgedessen wird durch die Regieanweisung am Ende der vierten Szene auf einen „Abgrund“²⁰³ hingewiesen, der bis zur elften Szene punktuell erwähnt wird.

In der vierten Szene greift die Figur *Fisch* nun das „apotropäische[] Ritual“²⁰⁴ auf, das laut der Figur „entfernen/abwenden/vertreiben“²⁰⁵ bedeutet, „[v]or allem die Angst“²⁰⁶. *Anderer* versucht dem Fisch zu folgen:

ANDERER: Die Angst vor Wolfsbarschen?

FISCH: Ich meine das ganz allgemein.

ANDERER: Die Angst vor Fischen? Vor Meerestieren? Ich verstehe nicht.

FISCH: Die Angst vor dem Abgrund, der das, was man kennt, von dem trennt, was man nicht kennt.²⁰⁷

Der Abgrund, der hier von *Fisch* benannt wird, führt eine Trennung zwischen dem Bekannten und dem Unbekannten herbei. Ziel ist es, die Angst vor diesem Abgrund so zu vertreiben, dass die Trennung und die Grenzziehung zwischen bekannt und unbekannt als positiv und nötig erscheint. Der Ort wird hier von der Figur nicht nur beispielhaft aufgeführt, tat-

²⁰² Ebd. S. 9.

²⁰³ Ebd. S. 27.

²⁰⁴ Ebd. S. 23.

²⁰⁵ Ebd.

²⁰⁶ Ebd.

²⁰⁷ Ebd. S. 24/25.

sächlich stellt dieser fortan einen Bezugspunkt dar: „*Zu den Füßen des Anderen Mannes öffnet sich ein riesiger Abgrund.*“²⁰⁸ Der Abgrund, durchaus Gefahr in sich bergend, wendet das Unbekannte in Form des „apotropäischen Rituals“²⁰⁹ ab und führt gleichzeitig eine Abgrenzung nach außen herbei. Diese Grenze wird im Drama durch den wiederholten Hinweis auf die Europahymne untermauert.²¹⁰ Der Ort stellt demnach einen regelrechten Ort der Abschottung dar, verursacht von Europa, da die Hervorbringung des Abgrunds auf den Fisch in Form der Stimme Europas zurückzuführen ist:

ANDERER: Welcher Abgrund?
FISCH: Das wirst du später verstehen. Deswegen bin ich hier.²¹¹

Die Figur *Fisch* bringt den Abgrund in der vierten Szene hervor, der Europa vom Unbekannten trennt. Europa wird hier trotz verschiedener Staaten nicht binnendifferenziert, sondern als eine in sich geschlossene Einheit dargestellt, die sich von dem, was Europa nicht zugehörig erscheint, hier in Form des Abgrunds abgrenzt. Dieser stellt im Drama zwar einen kuriosen Ort dar, trotzdem bildet er in der Handlung einen fixen Ort, der im Gegensatz zu den anderen Ortsreferenzen im Drama (z.B. das Haus bzw. das *Sweet Home*) unverändert bleibt. In diesem Kontext ist der Abgrund aus rezeptionsästhetischer Perspektive ein klarer Bedeutungsträger, da ihm stets eine negative Bedeutung – Gefahr – beigemessen wird und damit Europas Abgrenzung einmal mehr herausstellt. Am Beispiel des Abgrunds tritt folglich das Bild einer europäischen Nation hervor, die nach außen hin als Einheit auftritt und im Drama eine Grenze zieht, die alles Fremde von sich fern hält.

In der achten Szene stellt die Regieanweisung einen weiteren Bezug zur Existenz dieses Ortes her: „*Der Andere Mann umarmt den Mann. Will hinausgehen. Sieht aber den Abgrund nicht, der sich vor ihm öffnet. Und fällt hinein.*“²¹² Der Abgrund, den die Figur *Fisch* produziert hat, wird hier zu einer Falle, in die *Anderer* hineinstürzt und somit dieser Ort seine abschirmende Wirkung an dieser Stelle vollends erfüllt. Die europäische Einheit, die in *Sweet Home Europa* zweifelsohne zu einer sich isolierenden Nation wird, suggeriert das Bild der ‚Festung Europa‘²¹³. Diesen Aspekt ergänzt eine weitere Textstelle, die im

²⁰⁸ Ebd. S. 27.

²⁰⁹ Ebd. S. 23.

²¹⁰ Vgl. ebd. S. 27.

²¹¹ Ebd. S. 24.

²¹² Ebd. S. 47.

²¹³ Der Begriff ‚Festung Europa‘ wird von der Bundeszentrale für politische Bildung folgendermaßen beschrieben: „Häufig von Journalisten in kritischer Absicht gebrauchter Ausdruck, dem die Behauptung zugrunde liegt, die EU betreibe gegenüber Drittstaaten eine Politik der Abschottung insbesondere bei der Asyl- und Migrationspolitik.“ Zandonella, Bruno: *Festung Europa*. In: Pocket Europa. EU-Begriffe und Länderdaten. Hrsg. von der Bundeszentrale für politische Bildung. Online abrufbar unter: <http://www.bpb.de/nachschlagen/lexika/pocket-europa/16786/festung-europa> (11.06.2015).

Rahmen der vielen „*persönlichen Geschichten*“²¹⁴ vor dem Hintergrund der Migrationsbewegungen erzählt wird. *Mann* schildert: „Sie durchquerten die Wüste und verirrt sich immer wieder, weil das Land, dem sie zustrebten, als Vorsichtsmaßnahme von der Landkarte gelöscht worden war.“²¹⁵ Das Zitat zeigt zugespitzt das europäische Bestreben der Grenzziehung am Bild eines unsichtbaren Europas, das ein Betreten dieses Kontinents gar nicht erst möglich macht.

Der Abgrund hat in *Sweet Home Europa* demnach die Funktion, dass an ihm eine europäische Nation zur Schau gestellt wird, die andere Kulturen von sich möglichst fern hält und alle Formen der Migrationsbewegungen zu verhindern gedenkt. Während der Ort zunächst das Bild der Abschottung und der Festung demonstriert, kündigt sich nach seinem ersten Aufkommen eine latente Zerstörung an, was die Regieanweisung beschreibt: „*Der Wind beginnt zu wehen. Immer stärker. Schutthaufen stürzen zusammen. Die Erde bebt.*“²¹⁶ Die Spatzen, die in der ersten Szene des Dramas das *Sweet Home* umkreisen, verwandeln sich in „*Aasgeier*“²¹⁷. Überdies sind lediglich „*Schutthaufen*“²¹⁸ vorhanden, die durch das Auftun des Abgrunds verursacht worden sind. Da er fortan mit Schutt verglichen²¹⁹ wird, geht die latente Zerstörung mit der Existenz des Abgrunds einher. Europa ist selbst Urheber dieser Zerstörung, da *Anderer* bereits in der ersten Szene von den „*Schutthaufen*“²²⁰ spricht, die Europa in anderen Ländern hinterlässt. Die Hinweise im Text auf eine zunehmende Zerstörung werden bis zu einer Apokalypse hin in der neunten Szene gesteigert: „*Die Spatzen hören auf zu singen und verwandeln sich in Aasfresser. Die Sonne verfinstert sich. Die Erde verdorrt. Die Meere trocknen aus. Die Wüsten sind auf dem Vormarsch.*“²²¹ An dieser Stelle wird im Text erneut eine Verbindung zur Symbolik Europas hergestellt, denn „*[z]wölf Sterne leuchten kreisförmig auf dem Hintergrund eines blauen Himmels*“²²², begleitet von der Europahymne²²³. Die zunehmende apokalyptische Atmosphäre manifestiert sich ebenfalls in der Struktur des Dramas. So erscheinen die Szenen neun, zehn und elf in ihrer Dialogizität aufgelöst und weisen zusammenhanglose Monologe oder reine Regieanweisungen (Szene zehn) auf. Die Dialogizität, die trotz der Austauschbarkeit der Figuren in den vorherigen Szenen vorhanden ist, wird in diesen Szenen vollends dekonstruiert. In diesem Zusammen-

²¹⁴ Carnevali: *Sweet Home Europa*. S. 2.

²¹⁵ Ebd. S. 37.

²¹⁶ Ebd. S. 26.

²¹⁷ Ebd. S. 43.

²¹⁸ Ebd. S. 51.

²¹⁹ Vgl. ebd. S. 35, S. 39, S. 40, S. 51.

²²⁰ Ebd. S. 11.

²²¹ Ebd. S. 48.

²²² Ebd.

²²³ Ebd.

hang stellt sich die Frage, weshalb die Textteile im Drama zum Ende hin zunehmend zusammenhanglos erscheinen, die Dialogizität einen Bruch erfährt und der Grad der Abstraktion in den Szenen neun bis elf offenkundig zunimmt. Hier kann erneut eine Verbindung zum Titel des Dramas hergestellt werden. Der Untertitel des Dramas *Eine Genesis. Ein Exodus. Generationen* wurde bereits thematisiert. Dem übergeordnet trägt der Titel folgende Ergänzung: *Dptychon Europa – Teil I*²²⁴. Dieser Untertitel weist darauf hin, dass Europa aus zwei Teilen besteht und dass das Drama folglich den einen, ersten Teil Europas beschreibt. Europa wird im Drama durch den Vergleich mit der Genesis und dem Exodus zum Zentrum der Welt stilisiert (Kapitel 7.2.), dessen Machtstrukturen zum universalen Prinzip werden, die im Rahmen der Universalgeschichte auf alle Generationen zutreffen. Europa ‚Teil II‘ wird dem Titel des Dramas nach nicht thematisiert, diesen kündigen jedoch die Veränderungen in den oben beschriebenen Szenen an. Der fehlende zweite Teil wird im Drama vorhergesagt, da hier Konsequenzen und Folgeerscheinungen angedeutet werden, die aus Europas in *Teil I* dargestellten Praktiken der Abgrenzung resultieren: Die Kommunikation zwischen den verschiedenen Instanzen bzw. zwischen den verschiedenen Ländern gelingt nicht mehr. Während die Figuren in den szenenspezifischen Dialogen verschiedene Positionen einnehmen und diese in den Dialogen diametral gegenübergestellt werden (beispielsweise das Wirtschaftsankommen, das in 7.1. näher beleuchtet wurde), herrscht in der zehnten Szene lediglich die Unmöglichkeit des gegenseitigen Mitteilens:

*Die Frau blickt dem Fisch in die Augen. Der Fisch blickt der Frau in die Augen. Die Frau möchte dem Fisch etwas sagen. Sie weiß aber nicht, wie sie es ihm sagen soll. Auch der Fisch möchte der Frau etwas sagen. Findet aber keine Worte. Der Frau und dem Fisch gelingt es nicht, sich zu verständigen. Weil sie aus zwei verschiedenen Welten kommen. [...] Niemand wird jemals wissen, woher dieses dringende Bedürfnis nach Kommunikation kam.*²²⁵

Der Fisch und die Frau sind nicht in der Lage, sich zu verständigen. Die Schilderung der Unfähigkeit, miteinander zu sprechen, bringt zum Ende des Dramas eine neue Perspektive in die Handlung. Während die vorher dargestellten Dialoge trotz Austauschbarkeit und oftmals klar hierarchisierten Positionen ein Gespräch wiedergeben, findet in der zehnten Szene keine Figurenrede mehr statt. Die „zwei verschiedenen Welten“²²⁶, die die Regieanweisung beschreibt, scheinen so ausgeprägt zu sein, dass hier keine Gesprächsebene mehr zustande kommt. Die unmittelbare Interaktion, die der Dialog im Drama ermöglicht, ist hier gänzlich

²²⁴ Ein Diptychon bezeichnet eine zweiteilige Schreibrtafel, die in der Mitte zusammenklappbar ist. Vgl. Duden. Deutsches Universalwörterbuch. Hrsg. von der Dudenredaktion. Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich: Duden, 2007. *Dptychon*. S. 406.

²²⁵ Carnevali: *Sweet Home Europa*. S. 49.

²²⁶ Ebd.

aufgehoben. Das Missverständnis und das Ausbleiben der Kommunikation unterstreichen die fundamentalen Unterschiede, die Europa hier als eine sich isolierende Nation verursacht, da sie durch den Abgrund strikt zwischen dem ‚Eigenen‘ und dem ‚Fremden‘ differenziert. Das globale Miteinander der „*verschiedenen Welten*“²²⁷ scheitert bei dem Versuch der Kontaktaufnahme. Diesen Aspekt deuten bereits die Bilder der Zerstörung an, die sich seit dem Auftun des Abgrunds durch den Text ziehen. Der fehlende zweite Teil des *Diptychon Europa* erscheint wie eine Warnung, die auf das Verhärten grundsätzlicher Gegensätze der Zivilisationen aufmerksam macht. Europa wird hier als wesentlicher Verursacher dieser Gegensätze dargestellt, da ihm hier Praktiken der Isolation und der Abschottung zugeschrieben werden, die die Offenheit gegenüber anderen Kulturen im Vorwege ausschließen. Das universale Prinzip des Dramas greift auch in dieser Szene, wenn es heißt: „*Die Frau ist eine Bauerntochter. Der Fisch vermehrt sich seit vielen Generationen in den Gewässern des Mittelmeers. Deshalb verstehen sie einander nicht.*“²²⁸ Die bildliche Gegenüberstellung von Wasser und Land repräsentiert hier erneut die Symbolik für zwei unterschiedliche Kulturen, die zwei unterschiedlichen Wirtschaftssystemen (Kapitel 7.1.) angehören. Die Inkompatibilität zwischen Europa und anderen Systemen bzw. Gemeinschaften bleibt auch in der zehnten Szene des Dramas bestehen. Die Unberechenbarkeit dieses Mechanismus` unterstreicht der Ort des Abgrunds im Drama, der die radikale Grenzziehung Europas einmal mehr hervorhebt.

Europa, im Drama *Sweet Home Europa* als eine Nation ohne europäische Einzelstaaten dargestellt, wird als ein sich abschottendes Europa demonstriert. Das Bild der ‚Festung Europa‘ stellt vor allem der stets erwähnte Abgrund zur Schau, der fremde nicht-europäische Einflüsse verhindert. Der Abgrund führt zu einer zunehmenden Zerstörung, was durch die Regieanweisungen zu Tage tritt, wodurch das Drama die Folgen einer sich isolierenden europäischen Nation aufzeigt. Die supranationale Einheit ‚Europa‘ gewinnt in *Sweet Home Europa* ihren Zusammenhalt vor allem durch die Übereinstimmung in dem Umgang mit fremden, nicht-europäischen Einflüssen, denen hier eine radikale Absage erteilt wird. Jegliche Beziehung zwischen Europa und anderen Kontinenten oder Staaten scheint durch Europas Isolation letztlich unmöglich, was das letzte Wort des Dramas noch einmal unterstreicht, da es hier lediglich heißt: „*Schweigen.*“²²⁹

Im Anschluss an dieses Kapitel wird noch einmal der Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit – die Darstellung Europas im Gegenwartsdrama – in den Mittelpunkt der Auf-

²²⁷ Ebd.

²²⁸ Ebd.

²²⁹ Ebd. S. 54.

merksamkeit gerückt. Vor dem Hintergrund der Analysekatoren erfolgt eine kurze Zusammenfassung im Hinblick auf die Frage, welches Bild Europas in *Sweet Home Europa* hervorgebracht wird.

6.5. Europa in *Sweet Home Europa*

Die Kategorien, die in dieser Arbeit zur Analyse des Dramas *Sweet Home Europa* herangezogen worden sind, ergeben durch die Analyseergebnisse eine Darstellung Europas, die im ersten Teil (7.1.) Europa als einen Wirtschaftsraum präsentieren. Dieser ist wesentlich durch eine wirtschaftliche Vormachtstellung geprägt und hat eine übergeordnete Position im Vergleich zu anderen Ländern und Kontinenten, was bereits das hierarchisierte Verhältnis der Figuren untereinander aufzeigt. Zugleich sieht sich Europa hier in der Funktion, andere Länder zu unterstützen, was im Drama letztlich jedoch auf ökonomisches Kalkül und Profit zurückgeführt wird. Demnach demonstriert das Drama die kollektive Zugehörigkeit zu einer Gesellschaft, die maßgeblich durch ein starkes Wirtschaftssystem geprägt ist, das auf der einen Seite die europäische Gesellschaft selbst betrifft und auf der anderen Seite nicht-europäische Staaten durch neokolonialistische Praktiken radikal unterwirft.

Die zweite untersuchte Kategorie ‚Zivilisation‘ (7.2.) tritt vor allem durch die Figur des sprechenden Fisches hervor, die explizit die europäische Zivilisation benennt. Hier wird ein unübertreffbarer Entwicklungsstatus Europas in technischen wie ökonomischen als auch sozialen und kulturellen Bereichen hervorgehoben. Insbesondere das biblische Vokabular, das Parallelen zur Genesis und zum Exodus aufgreift, illustriert die Unantastbarkeit Europas. Die Resultate der Analyse ergeben ein überhöhtes Selbstbild Europas, das sich vor allem im Verhältnis zu denjenigen herauskristallisiert, die diesen Status nicht vorweisen können (die Figur *Anderer*). In *Sweet Home Europa* wird folglich die kollektive Zugehörigkeit zu einer Zivilisation präsentiert, deren Mitglieder im Bewusstsein der zivilisatorischen Überlegenheit leben.

Weitere Ergebnisse der Dramenanalyse ergibt die Kategorie ‚Migration‘: Europa ist hier zunächst ein Raum, dem Migration als ein Phänomen unmittelbar zugehörig ist. *Anderer* stellt in diesem Kontext die Figur dar, der ein Migrationshintergrund zugeschrieben wird. Anhand dieser Figur verhandelt das Drama die Reaktionen Europas auf Migrationsbewegungen, da Europa das Ziel dieser Bewegungen darstellt. Die oben angeführte Analyse ergibt, dass das Drama Europa im hohen Maße als eine Gemeinschaft darstellt, die sich gegenüber anderen Kulturen verschließt, die Integration scheitert oder ist lediglich in Form der totalen Assimilation möglich. Demzufolge entfaltet sich im Drama die kollektive Zugehör-

rigkeit zu einem Migrationsraum, für den fundamentale Integrationsschwierigkeiten charakteristisch sind, für die Europa selbst verantwortlich ist.

Die letzte Analysekategorie ‚Nation‘ rückt Europa in Form einer für sich stehenden Einheit in das Licht der Aufmerksamkeit. Die verschiedenen Punkte der Analyse ergeben ein Europa, das sich abschottet und einmal mehr das Bild der ‚Festung Europa‘ unterstreicht. Die ‚Nation Europa‘ verursacht fortschreitende Erschütterungen, was sich im Drama im stets erwähnten Abgrund manifestiert. Die Folge dessen ist die Unfähigkeit des Mitteilens und Sprechens, sodass Europa und die anderen Länder bzw. Kontinente als isolierte Gemeinschaften nebeneinander existieren. Demgemäß wird hier die kollektive Zugehörigkeit zu einem Europa hervorgebracht, dass keine Öffnung, sondern eine totale Verschließung verfolgt.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass in *Sweet Home Europa* ein Entwurf Europas demonstriert wird, der in einer Kritik an europäischen Praktiken mündet. Das Selbstbild Europas, das hier anhand der oben genannten Kategorien herausgestellt worden ist, stellt Europa als einen Machtapparat mit bestimmten festgefahrenen ökonomischen, sozialen und kulturellen Strukturen dar. Europas Vorherrschaft scheint durch die angekündigte und formal dargestellte Universalgeschichte nicht berechenbar zu sein, die konsequent durch das Mittel der Wiederholung und der zeitlichen Überlagerung von Vergangenheit und Gegenwart betont wird. Das permanent beschriebene ‚Schweigen‘ zwischen den ‚verschiedenen Welten‘ erscheint im Drama wie eine Warnung, die aus Europas dargestellter Selbsterhöhung resultiert.

Formal sind im Drama *Sweet Home Europa* gewisse Textverfahren vorzufinden, die hinsichtlich der Frage dieser Arbeit nach der Gegenwartsdramatik relevant sind und im Folgenden kurz aufgezeigt werden.

6.6. *Sweet Home Europa* und die Gegenwartsdramatik

Im ersten Teil dieser Arbeit (Kapitel 5.) wurden Tendenzen und Phänomene im Hinblick auf die zeitgenössische Dramatik aufgezeigt. Nach der oben dargelegten Analyse des Stücks *Sweet Home Europa* stellt sich die Frage, inwiefern dieses Drama vor dem Hintergrund der Gegenwartsdramatik eingeordnet werden kann. Sehr deutlich treten die postdramatischen Strukturen des Textes in den Vordergrund. Dies manifestiert sich in dem diskontinuierlichen Handlungsverlauf, der zum Ende hin zwar eine gewisse Steigerung durch die dargestellte apokalyptische Atmosphäre innehat, jedoch wesentlich durch die Wiederholungsstrukturen des Textes geprägt ist und in diesem Sinne keine Entwicklung stattfindet. Darüber hinaus

sind die Figuren anonym, entindividualisiert, austauschbar und im ständigen Wechsel ihrer Funktion und Position, wodurch der/die Rezipient/in den Figuren keine konstante Persönlichkeit zuordnen kann. Bereits das Personenverzeichnis kündigt die komplexe Figurenlandschaft des Dramas an, die im Verlauf des Stücks durch unversehens auftretende Figuren in Form von sprechenden Tieren (die Figur *Fisch*) erweitert wird. Die Szenen werden oftmals mit dem medialen Hinweis auf das Abspielen der Europahymne ergänzt, die die Szenen schärfer umrandet. Überdies verhandelt das Drama auf äußerst komplexe Weise bestimmte thematische Inhalte durch biblische Anspielungen, abstrakte Abgründe, in die die Figuren hineinstürzen, und kuriose Dialoge. Die Szenen neun bis elf weisen zudem eine Auflösung der Dialogizität auf, in denen der/die Rezipient/in durch die Zunahme des Abstraktionsgrades nur sehr schwer Sinnzusammenhänge herstellen kann.

Die hier aufgelisteten Aspekte weisen deutlich postdramatische Züge auf, da bestimmte Sinneinheiten wie Figur, Handlung, Zeit und Raum aufgelöst werden. *Sweet Home Europa* zeigt, dass erstens das postdramatische Theater nicht nur ein Phänomen auf der Bühne ist, sondern die Tendenzen des postdramatischen Theaters hier im Text auftreten und bewusst genutzt werden. Zweitens ist der Begriff ‚postdramatisches Theater‘ unmittelbar Teil der Gegenwartsdramatik, da die postdramatischen Formen den Text *Sweet Home Europa* wesentlich konstituieren. Doch auch das herkömmliche Drama bzw. das klassische Drama ist gerade im oberen Analyseteil signifikant, denn es sind die Kategorien der herkömmlichen Dramenanalyse, die sich trotz postdramatischer Strukturen als fruchtbar erweisen.

Das zweite Drama, das in dieser Arbeit Gegenstand der Analyse ist, unterscheidet sich deutlich von *Sweet Home Europa*, da hier durchaus eine Linearität der Handlung vorzufinden ist. Welche gegenwärtigen Textverfahren im Rahmen der Analysekatoren in *Wir sind keine Barbaren!* vorzufinden sind, ist Thema des nächsten Kapitels.

7. Philipp Löhle: *Wir sind keine Barbaren!*

Im zweiten Analyseteil dieser Arbeit liegt das Augenmerk auf dem Drama *Wir sind keine Barbaren!* von Philipp Löhle aus dem Jahr 2014.²³⁰ Das Drama wird bis auf eine Ausnahme unter denselben Kategorien wie *Sweet Home Europa* untersucht. Da das vorliegende Drama weniger globale Wirtschaftsprozesse in den Vordergrund stellt und mehr die gesellschaftli-

²³⁰ Die hier zitierten Textstellen des Dramas stammen aus der unveröffentlichten Version des Rowohlt-Verlages, da das E-Book zu *Wir sind keine Barbaren!* erst am 25.09.2015 erschienen ist.

che Bedeutung eines gesicherten Volkseinkommens beschreibt, wird die Kategorie ‚Ökonomie‘ hier durch die Kategorie ‚Wohlstand‘ ersetzt.

Die bereits bekannten Kategorien werden zu Beginn jedes Kapitels nicht noch einmal definiert, da die Definitionen des vorangestellten Analyseteils zum Drama *Sweet Home Europa* auch für diesen Analyseteil gelten. Die Kategorie ‚Wohlstand‘ bildet eine Ausnahme, da dieser Begriff – wie bereits gesagt – erst in diesem Teil der Arbeit als Analyse-kategorie herangezogen wird. Zudem erfolgt eine kurze Erläuterung zur Kategorie ‚Zivilisation‘, da der Titel des vorliegenden Dramas eine Begriffserklärung zur ‚Barbarei‘ einfordert, die unmittelbar an den Begriff der ‚Zivilisation‘ geknüpft ist.

Die Reihenfolge der Kategorien wird in diesem Teil der Arbeit verändert, da es sich im Rahmen des Dramas *Wir sind keine Barbaren!* als sinnvoll erweist, den Unterpunkt ‚Migration‘ voranzustellen. In der Kategorie ‚Migration‘ werden demnach einige wichtige Aspekte der Handlung genannt, die in den darauffolgenden Untersuchungspunkten aufgegriffen werden.

Vorweggenommen ist an dieser Stelle die Kategorie ‚Chor‘, da der Chor vielerlei Funktionen im Drama haben kann.²³¹ Da es sich bei *Wir sind keine Barbaren!* um ein „Stück für 4 Schauspieler und einen möglichst großen Chor“²³² handelt, sei an dieser Stelle eine kurze Definition des Chors angeführt.

Schöblier konstatiert, dass der Chor als „allwissende Instanz“²³³, „Informationsvermittler“²³⁴ oder „parteiischer Chor“²³⁵ auftreten kann. Weiterführend beschreibt sie, dass er die Funktion einer reflektierenden Instanz innehaben kann, womit er sich von der Handlung der übrigen Figuren distanziert.²³⁶ Darüber hinaus kann dieser als Sprachrohr für die Masse betrachtet werden²³⁷ und verhandelt in diesem Sinne gesellschaftliche Kollektiverfahrungen.

Die zu untersuchenden Kategorien ‚Migration‘, ‚Zivilisation‘, ‚Wohlstand‘ und ‚Nation‘ sind in diesem Teil der Arbeit ebenfalls durch einen jeweiligen dramenanalytischen Schwerpunkt ergänzt. Folglich liegt der Fokus unter dem Aspekt ‚Migration‘ auf einer Figur, die im Personenverzeichnis des Dramas nicht vorkommt und keinerlei Auftritt hat, die

²³¹ Ulrike Haß problematisiert, dass die Autonomie des Chors als für sich stehende Figur im Rahmen der gesamten Figurenkonstellation grundsätzlich zu hinterfragen ist. So bezeichnet sie den Chor mitunter als „Formproblematik des Gegenwartstheaters“. (Haß, Ulrike. *Chor*. In: Metzler Lexikon Theatertheorie. Hrsg. von Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch und Matthias Warstat. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2014. S. 50-53. S. 53.) In dieser Arbeit wird der Chor des Dramas *Wir sind keine Barbaren!* in der Analyse als eigenständige Figur behandelt.

²³² Ebd.

²³³ Schöblier: *Einführung in die Dramenanalyse*. S. 20.

²³⁴ Ebd. S. 21.

²³⁵ Ebd.

²³⁶ Vgl. ebd. S. 139.

²³⁷ Ebd.

jedoch wesentlicher Teil der Handlung ist. Gerade diese Verschränkung ist signifikant bezüglich der Untersuchungskategorie, Migration‘, wie sich herausstellen wird.

Der zweite Punkt ‚Zivilisation‘ rückt den Titel des Dramas in den Mittelpunkt, da hier Bezüge zum Begriff ‚Barbarei‘ hergestellt werden. Es folgt die Kategorie ‚Wohlstand‘, in der der Schwerpunkt auf die Sprache bzw. auf das Wortmaterial des Chors gelegt wird. Die Figur ermöglicht durch ihre besondere Figurenrede eine Skizzierung abstrakter Bilder, die unmittelbar an die Kategorie ‚Wohlstand‘ geknüpft sind, wie sich zeigen wird. Der Begriff ‚Wortmaterial‘ ist auf Lehmann zurückzuführen, der in Kapitel 5.2. bereits aufgegriffen wurde.

Der letzte Untersuchungspunkt ‚Nation‘ befasst sich explizit mit der Funktion der chorischen Figur im Drama und geht seiner spezifischen Betitelung als ‚Heimatchor‘ nach.

7.1. Migration – eine Figur, die nicht vorkommt

Der Themenkomplex Migration wird durch ein Ereignis eingeleitet, das maßgebend für die Handlung des Dramas ist: In der fünften Szene klopft „ein Typ“²³⁸ jeweils an den Türen der benachbarten Pärchen Barbara und Mario, Linda und Paul. Die Figuren Barbara und Mario lassen den Klopfenden herein im Gegensatz zu den anderen beiden Figuren. Durch dieses Ereignis entspinnt sich die Handlung, da sich herausstellt, dass der Klopfende ein „Flüchtling“²³⁹ ist. Durch den Flüchtling, der hier exemplarisch an die Tür klopft, greift das Drama zeitgenössische Migrationsbewegungen nach Europa auf. Fortan positionieren sich die Figuren unterschiedlich zu diesem Phänomen bzw. zu der Existenz des Flüchtlings in ihrer unmittelbaren Umgebung. Linda und Paul versuchen zu verstehen, warum Mario und Barbara den Flüchtling aufgenommen haben:

- LINDA: Helfen? Einem komplett Fremden??! Paul! Die wissen doch gar nicht, was das für einer ist! Vielleicht ist der krank. Oder kriminell. Er spricht ja nicht mal unsere Sprache.
- PAUL: Habe ich auch gesagt. Habe gesagt, wenn ihr Gutes tun wollt, das ist ehrenwert, das ist nett, der Mann wird sich freuen wie Bolle, aber es gibt da eine Grenze, einen schmalen Grat, da kehrt sich guter Wille in Gutmütigkeit um. Da kippt das Ganze. Man darf sich ja auch nicht ausnutzen lassen.²⁴⁰

Linda und Paul sind argwöhnisch gegenüber dem Neuankömmling, der nun bei ihren Nachbar/innen wohnt. Sie lehnen die fremde Person in ihrer unmittelbaren Umgebung konsequent ab. Diese Positionierung wird im obigen Zitat sprachlich durch allerlei Verallgemeinerungen und Floskeln realisiert, indem Linda vermutet, dass der Flüchtling krank oder

²³⁸ Löhle, Philipp: *Wir sind keine Barbaren!*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2014. S. 23.

²³⁹ Ebd. S. 28.

²⁴⁰ Ebd. S. 26.

kriminell sei und Paul vom Ausnutzen und vom schmalen Grat in dieser Angelegenheit spricht. Die Figurenrede wird hier mit stereotypen Bildern gefüllt, die im Hinblick auf die Flüchtlingsthematik in Europa kursieren. Dieser Aspekt spiegelt sich ebenfalls in den Redeanteilen der weiteren Figuren wider, insbesondere am Beispiel der Figur Barbara, die den Flüchtling folgendermaßen beschreibt: „Ein Verfolgter. Ein gehetztes Tier. [...] Das ist ein Mensch, der jedes andere Land seinem eigenen vorzieht. Weil er bei sich zuhause keine Überlebenschance sieht.“²⁴¹ Als Mario vorschlägt, dass der Flüchtling eventuell putzen kann²⁴², gerät Barbara außer sich: „Ein Sklave!“²⁴³. Sie ergänzt: „Herzlich Willkommen im Postkolonialismus! [...] Er kriegt Dinge, die wir sowieso im Überfluss haben, und dafür soll er auch noch arbeiten?“²⁴⁴. Die Figur Barbara argumentiert mit dem Postkolonialismus und der Überflussthematik, um sich gegen die ablehnenden Haltungen ihrer Gesprächspartner/innen auszusprechen. Ihre Figur repräsentiert bestimmte Ideale, da sie sich offen und hilfsbereit gegenüber den Migrationsbewegungen nach Europa zeigt. Wenig später spitzt sich die Position Barbaras noch weiter zu, da der Flüchtling „für etwas Größeres steht“²⁴⁵: „Für mich ist er wie eine Metapher, ein Pars pro Toto für die Unterdrückten dieser Welt.“²⁴⁶ Sie führt aus, dass der Flüchtling zu denjenigen gehört, „die im Dreck wühlen und die Diamanten ausbuddeln“²⁴⁷ und darüber hinaus in der Produktion von „Coltan“²⁴⁸, „Kaffee“²⁴⁹, „Autoreifen“²⁵⁰ und „Kleider[n]“ mitgewirkt haben. Anhand der Figur Barbara werden hier eine Reihe von angenommenen Bildern durchgespielt, die Europa der ‚Zweiten‘ und ‚Dritten Welt‘ zuordnet. Gleichzeitig werden alle möglichen Prototypen, Mythen und Diskurse aufgelistet, die vermeintlich auf geflüchtete Personen nach Europa zutreffen wie Krieg, Unterdrückung, Armut, Produktion von Gütern, die Europa importiert etc. Die Figur Barbara repräsentiert hier eine Offenheit gegenüber den Flüchtlingen, die mehr einer persönlichen Faszination als einer authentischen Position und Reflexion gleichkommt, zumal sie in einem sexuellen Verhältnis zum Flüchtling steht. Das Drama führt hier eine Herangehensweise in der Frage nach illegalen Flüchtlingen in Europa vor, die sich vorwiegend aus einer persönlichen Betroffenheit durch medial transportierte stereotype Bilder zusammensetzt („BAR-

²⁴¹ Ebd. S. 28.

²⁴² Vgl. ebd. S. 29.

²⁴³ Ebd. S. 30.

²⁴⁴ Ebd.

²⁴⁵ Ebd. S. 35.

²⁴⁶ Ebd. S. 35/36.

²⁴⁷ Ebd. S. 36.

²⁴⁸ Ebd.

²⁴⁹ Ebd.

²⁵⁰ Ebd.

BARA: Ich habe es im Fernsehen gesehen.“²⁵¹) und diese miteinander vereint. Die Figur Barbara vereinheitlicht Zuordnungen im Hinblick auf die ‚Anderen‘ bzw. auf die ‚Dritte Welt‘ durch Europa, die willkürlich miteinander kombiniert werden. Das Zuschreiben bestimmter Bilder, die hier offenbar austauschbar sind, rauben den hier vorgeführten europäischen fixierten Annahmen und Vorurteilen gegenüber den ‚Anderen‘ jegliche Authentizität.

Die Figur Linda hält gegen Barbaras Position und tut ihre Aussagen über den Flüchtling als „Gutmenschenscheiße“²⁵² ab. Sie fragt: „Soll ich jetzt mein Haus mit allen Leuten füllen, die irgendwo herkommen, wo es nicht so läuft, oder was?“²⁵³. Sie provoziert Barbara, entlarvt damit jedoch Barbaras Faszination für den Fremden: „Ihr wisst nicht mal, wo er herkommt. [...] Aber er ist das personifizierte Elende der Welt! Das wisst ihr!“²⁵⁴. Im Verlauf der Szene neun begeben sich jedoch alle Figuren auf die gleiche Ebene:

PAUL: Ist er wirklich schwarz?
MARIO: Na ja, braun halt.
PAUL: Aber richtig braun oder so wie ein Inder.
MARIO: Also Inder ist er nicht. Mehr so Nougat.
PAUL: Vielleicht Indonesier. Oder hat er Schlitzaugen? Vielleicht ist er Mongole.
BARBARA: Er hat keine Schlitzaugen. Er ist wahrscheinlich Afrikaner. Südlich der Sahara. Oder Sudan. Somalia. Vielleicht sogar Pygmäe.
MARIO: Nee, für einen Pygmäen ist er zu groß. Und er ist ziemlich groß.
PAUL: Und dünn, oder?
BARBARA: Vor allem ist er stark.
PAUL: Vielleicht ist er Äthiopier. Wenn er so weit läuft. Oder Kenianer.²⁵⁵

Gemeinsam eruieren die Figuren, woher der Flüchtling wohl stammt. Auch in diesem Dialog werden nacheinander alle möglichen stereotypen Bilder durchgespielt, die womöglich auf den Fremden zutreffen könnten. Das Vokabular an dieser Textstelle suggeriert jedoch einen fremdenfeindlichen Ton, wenn von ‚Schlitzaugen‘ und Kenianern, die weit laufen, die Rede ist. Vor allem die Position Barbaras relativiert sich hier, sodass alle Figuren im Rahmen der Flüchtlingsthematik bruchhaft erscheinen, da keine der Figuren authentisch Stellung beziehen kann, sondern diese sich lediglich an fixierten Paradigmen und Auffassungen hinsichtlich der Migrationsfrage bedienen.

Ein entscheidendes Merkmal des Textes untermauert diesen Aspekt: Der Flüchtling existiert im Drama nicht als Figur. Im Personenverzeichnis wird die Figur nicht angeführt. Die oben erwähnten Figuren des Dramas reden fortan über den Flüchtling, aber niemals mit ihm, was im folgenden Dialog deutlich wird:

²⁵¹ Ebd.

²⁵² Ebd. S. 38.

²⁵³ Ebd. S. 31.

²⁵⁴ Ebd. S. 32.

²⁵⁵ Ebd. S. 33.

PAUL: Wie heißt er überhaupt?
 BARBARA: Bobo.
 MARIO: Klint.
 PAUL: Was denn jetzt?
 BARBARA: Wir sind uns nicht ganz sicher.
 PAUL: Wie heißt er?
 MARIO: Barbara versteht immer Bobo. Ich glaube, er heißt Klint.²⁵⁶

Die Figuren sind sich nicht einig, wie der Flüchtling heißt und vermuten lediglich Namen, die zutreffen könnten. Da ‚Bobo‘ bzw. ‚Klint‘ „ganz seltsam Englisch“²⁵⁷ spricht, bleiben die Gespräche mit dem Betroffenen selbst offensichtlich aus, sodass die Figuren sich lediglich in einem Argumentationsrahmen des bloßen Pauschalisierens bewegen, was sich zudem in den vorurteilsbehafteten Zuschreibungen widerspiegelt, die im Hinblick auf den Flüchtling durch die Figuren vorgenommen werden.

Dass die betroffene Figur, die den Flüchtling repräsentiert, nicht in Erscheinung tritt, hebt einmal mehr hervor, dass die anderen Figuren Vermutungen anstellen und lediglich in dem ihnen bekannten Rahmen argumentieren. Im Drama werden die Redeanteile der Figuren jeweils mit Klischees, Vorurteilen und (medial transportierten) Bildern gefüllt, sodass sich daraus die Dialoge speisen und die unmittelbare Interaktion der Figuren ein Austausch und Durchlaufen dieser Bilder ermöglicht. Alle Narrative werden hier punktuell durchlaufen und zirkulieren im Drama, wenn beispielsweise die Figur Linda erwägt, dass Bobo/Klint eventuell „Moslem“²⁵⁸ ist und Barbara daraufhin „Islamist“²⁵⁹ und „Dschihad“²⁶⁰ ergänzt. Weitere Zuschreibungen wie die folgenden werden vorgenommen:

BARBARA: Bürgerkrieg. Folter. Flucht. Das muss alles so grauenvoll sein. Stell dir vor: Kinder erschießen Kinder. Und wenn man Bobo gesehen hat, dann kann man das Unglück fast berühren. Dann weiß man erst, wie gut wir es eigentlich haben [...] Wenn ich Bobo so sehe, schäme ich mich fast ein bisschen, dass bei uns kaum was passiert. Das [sic!] ich noch nie überfallen wurde. Oder vergewaltigt. Oder wenigstens ausgeraubt.²⁶¹

In diesem Zitat tritt noch einmal hervor, dass die Hilfsbereitschaft, die Barbara repräsentiert, vorwiegend von einer Faszination für das ‚Fremde‘ und das Unerhörte geprägt ist. Diese Faszination kommt durch den Vergleich zwischen Europa und dem, was Europa nicht zugehörig ist, zustande. Die faszinierende Begeisterung dafür, dass das Unglück so nah ist, stellt vielmehr eine Selbstreferenzialität als eine authentische politische oder soziale Auseinan-

²⁵⁶ Ebd. S. 32.

²⁵⁷ Ebd.

²⁵⁸ Ebd. S. 42.

²⁵⁹ Ebd. S. 43.

²⁶⁰ Ebd.

²⁶¹ Ebd. S. 41.

dersetzung mit der Flüchtlingsthematik in den Mittelpunkt, die die Ironie des Stücks an dieser Stelle untermauert.

Auch die Figur Linda scheint allmählich durch den Ankömmling und sein vermeintliches Schicksal ergriffen zu sein und zieht Vergleiche zu dem ihr bekannten Europa: „Bei uns macht man Kampfsportarten zur körperlichen Ertüchtigung. Aber nicht, um sich zu verteidigen.“²⁶² Alles, was für die beiden Figuren fremd erscheint und nicht Europa zugeordnet wird, bündelt sich in der elften Szene. Gleichzeitig wird auch die Position Europas auf die Spitze getrieben:

BARBARA: Und wir liefern die Waffen!
LINDA: Und wir liefern die Waffen!²⁶³

In die Figurenrede werden hier bestimmte politische Diskurse integriert, die Europas Position kritisch beleuchten. Diese kritische Position ist jedoch nicht durch aktive politische Partizipation motiviert, sondern stellt einmal mehr die ledigliche Faszination für die Differenzen zwischen dem ‚Eigenen‘ – Europa – und dem ‚Fremden‘ – Krieg, Coltanabbau etc. – heraus, was die Regieanweisungen in der Szene ergänzen, in denen es heißt: „(*Ergriffenheit*) [...] (*Immer noch Ergriffenheit*)“²⁶⁴. Die ironische Regieanweisung unterstreicht einmal mehr, dass die Zuschreibungen im Hinblick auf den Flüchtling, die die Figuren einnehmen, haltlos sind.

Das Drama erlangt durch das permanente Durchlaufen von Klischees und Stereotypen, die von den Figuren jeweils geäußert werden, eine ironische, beinahe karikierende Ebene. Die Aussagen der Figuren konzentrieren sich auf den Flüchtling, seine Geschichte und das Faktum seiner Existenz, was in den Dialogen zugespitzt dargestellt wird. *Wir sind keine Barbaren!* verhandelt in 21 Szenen, wie ein möglicher Umgang mit Flüchtlingen, illegaler Einwanderung und Migration nach Europa gefunden werden kann. Anhand der Figuren Mario, Barbara, Linda und Paul wird in diesem Kontext ein Denken und Positionieren in festen Mustern vorgeführt, die zunächst fixe Zuschreibungen auf die ‚Anderen‘ bzw. auf die Flüchtlinge demonstrieren und dennoch in Fremdenfeindli

Europa ist hier offensichtlich ein Raum, für den die Existenz von Migrant/innen ein unmittelbares Merkmal darstellt. Das Drama wirft weiterführend die Frage auf, wie mit diesem Phänomen umgegangen werden kann, das exemplarisch an dem Erscheinen des Flücht-

²⁶² Ebd. S. 42.

²⁶³ Ebd.

²⁶⁴ Ebd.

lings durchexerziert wird. Dieser wird zur „unsichtbaren Projektionsfläche“²⁶⁵, heißt es in einer Rezension einer Aufführung in Mannheim. Die Flüchtlingsfigur wird insofern funktionalisiert, als sie durch das Türklopfen – „(Es klopft.) [...] (Es klopft noch mal)“²⁶⁶ – auf ihre bloße Existenz verweist. Die Figur symbolisiert folglich die Migrationsbewegungen nach Europa, an ihr werden europäische Vorstellungen, Meinungen und Stellungnahmen hinsichtlich der Migrationsfrage durchlaufen, die die anderen Figuren jeweils repräsentieren. Diese Meinungen und Vorstellungen skizzieren jedoch in *Wir sind keine Barbaren!* Formen von falscher Betroffenheit, Vorurteilen, Überheblichkeit und Fremdenfeindlichkeit.

Mithin wird eine weitere Ebene des Dramas eröffnet, auf die noch vor dem Personenverzeichnis im Nebentext verwiesen wird: „für Bern“²⁶⁷. Das Drama beinhaltet hier eine klare Referenz zur Schweizer Volksinitiative ‚Gegen Masseneinwanderung‘, die am neunten Februar 2014 abgehalten wurde und die die Mehrheit der Schweizer befürwortete.²⁶⁸ Das Drama wurde noch vor diesem Datum veröffentlicht, beziehungsweise am 08. Februar 2014 in Bern uraufgeführt.

Hier gewinnt das Drama eine konkrete politische Dimension mit einem aktuellen Verweis auf die Einwanderungsdebatte in der Schweiz. Vor dem Hintergrund der Handlung führt das Drama nun fingierte Positionen vor, durch die implizit die Frage der Masseneinwanderung aufgegriffen wird. Die Figuren führen die Handhabe mit der Migrationsfrage in Europa stellvertretend vor und spiegeln so auch das Unverständnis in dieser Frage wider. Dieser Aspekt wird vor allem an den nichtigen Bezugnahmen der Figuren deutlich, die im Drama durch zugespitzte Klischees und feste Vorstellungen aufgezeigt werden. In diesem Kontext findet sich im Vorfeld folgendes Zitat im Drama: „Man kann nur so weit denken, wie man sieht‘ *Sprichwort der Pygmäen*“²⁶⁹. Die Komposition der Figuren wird hier bereits vorweggenommen, da diese lediglich in bekannten Strukturen denken und agieren.

Die Zugehörigkeit Europas zu einem Migrationsraum steht in *Wir sind keine Barbaren!* offenkundig im Vordergrund. Insbesondere die niemals in Erscheinung tretende, jedoch stets während des ganzen Handlungsverlaufs aus rezeptionsästhetischer Perspektive mitgedachte Flüchtlingsfigur eröffnet ein Verhandlungsfeld, in dem Europa als Akteur in der Mi-

²⁶⁵ Halter, Martin: *Unser Fremdenhass ist doch ganz schön zivilisiert*. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 20.06.2014. Online abrufbar unter: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buehne-und-konzert/unser-fremdenhass-ist-doch-ganz-schoen-zivilisiert-philipp-loehles-wir-sind-keine-barbaren-13000842.html> (19.04.15).

²⁶⁶ Löhle: *Wir sind keine Barbaren!*. S. 20.

²⁶⁷ Ebd. S. 2.

²⁶⁸ Siehe in diesem Zusammenhang die offizielle Seite des Schweizer Parlaments, die die Resultate der Volksabstimmungen vom 9. Februar 2014 zeigt: <http://www.parlament.ch/D/WAHLEN-ABSTIMMUN-GEN/VOLKSABSTIMMUNGEN/VOLKSABSTIMMUNGEN-2014/ABSTIMMUNG-2014-02-09/Seiten/default.aspx> (19.04.15).

²⁶⁹ Löhle: *Wir sind keine Barbaren!*. S. 2.

grationsfrage eine entscheidende Rolle spielt. Die Europäer/innen des Dramas – Barbara, Mario, Paul und Linda – bieten Positionen dar, die zum einen mehr persönliche Faszination als realistische Hilfsbereitschaft beinhalten und zum anderen die Existenz von Flüchtlingen in Europa konsequent ablehnen. Die fingierten Positionen sind so in der Bezugnahme auf die Schweizer Volksinitiative komponiert und führen auf die Weise genau die Meinungen und Auffassungen vor, die im Rahmen einer solchen Abstimmung anzusiedeln sind.

7.2. Zivilisation – der Titel des Dramas

Der Titel des vorliegenden Dramas *Wir sind keine Barbaren!* eröffnet eine weitere Perspektive des Begriffs ‚Zivilisation‘, die hier die zweite Untersuchungskategorie des Dramas bildet. Der Titel beinhaltet den Begriff ‚Barbar‘, der als ein „roher, empfindungsloser Mensch“²⁷⁰ und „völlig ungebildet“²⁷¹ beschrieben wird. Eine weitere Ebene des Begriffs stellt die antike römische und griechische Bedeutung eines Barbaren als einen Fremden, einem anderen Volk zugehörigen Menschen, dar.²⁷²

‚Barbarei‘ bezeichnet außerdem „Rohheit, Unmenschlichkeit“²⁷³ bzw. einen „unzivilisierte[n] Zustand“²⁷⁴. Dem Begriff ‚Zivilisation‘ wird der Begriff ‚Barbarei‘ gegenübergestellt. ‚Barbarei‘ stellt in seiner Wortbedeutung daher einerseits den noch nicht erreichten Zustand der Zivilisation und andererseits den Verstoß bestimmter Sitten innerhalb einer Zivilisation durch Individuen dar. Ersteres wird aus einer kulturwissenschaftlichen Perspektive folgendermaßen erläutert:

Erst mit den Berichten über außereuropäische Völker und den Entdeckungsreisen gerät die Vorstellung einer zivilisierten Lebensweise zum Wertungsmaß für die vermeintlich unzivilisierten afrikanischen oder amerikanischen Völker. Sie leben als »Barbaren« in der »Barbarei« außerhalb der »civitas«.²⁷⁵

Das Prinzip der Zivilisation wird hier historisch hergeleitet, das erst im Vergleich zu anderen Gruppen bzw. Völkern transparent wird. Die Erkenntnis über Merkmale und Mechanismen der eigenen Gesellschaft zeichnet sich erst durch die Wahrnehmung weniger entwickelter Gesellschaften ab, wodurch die Begriffe ‚Zivilisation‘ und ‚Barbarei‘ gerade in der Ge-

²⁷⁰ Duden. Deutsches Universalwörterbuch. Hrsg. von der Dudenredaktion. Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich: Duden, 2007. *Barbar*. S. 246.

²⁷¹ Ebd.

²⁷² Vgl. ebd.

²⁷³ Duden. Deutsches Universalwörterbuch. Hrsg. von der Dudenredaktion. Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich: Duden, 2007. *Barbarei*. S. 246.

²⁷⁴ Ebd.

²⁷⁵ Bollenbeck, Georg: *Bildung und Kultur. Glanz und Elend eines deutschen Deutungsmusters*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996. S. 51.

genüberstellung schärfer umrissen werden, hier aufgezeigt durch die europäische Kolonialisierung.

Der Themenkomplex ‚Zivilisation‘ wird mit unterschiedlichen Schwerpunkten im vorliegenden Drama verhandelt. Zunächst führt das Drama ein Bewusstsein für die europäische Zivilisation im Rahmen eines Fortschrittgedankens vor, was vor allem in der zwölften Szene zum Ausdruck kommt. Die Figur Paul erkennt: „Wir müssen uns schützen. Wir sitzen da...Das ist ein Pulverfass.“²⁷⁶ Er spricht weiterführend von einem „Konflikt“²⁷⁷ und fragt Mario: „Warum ist Francisco Pizarro nach Südamerika gefahren und hat den Indianerherrscher Atahualpa plattgemacht und warum nicht umgekehrt?“²⁷⁸ Mario versteht nicht, worauf Paul hinaus will und fragt ihn, worum es eigentlich geht.²⁷⁹ Paul entgegnet ihm kurz: „Dass wir besser sind.“²⁸⁰ Daraufhin begründet Paul seine Aussage:

PAUL: Wir haben die Landwirtschaft erfunden. Wir haben das Pferd gezähmt. Wir haben Innovationen vorangetrieben. Buchdruck. Dampfmaschine. Internet. [...] Wieso hat der Europäer das Pferd gezähmt und der Afrikaner nicht? [...] Wer ist denn mit dem Elefanten über die Alpen gelaufen? Der Afrikaner oder Hannibal? Eben. Weil der Afrikaner unser Wissen nicht hat.²⁸¹

Paul nennt hier in Europa entwickelte und entstandene Erfindungen und beschreibt, dass jeglicher Fortschritt bisher von Europa ausgegangen ist und weiterhin ausgeht. Folglich ist es das europäische Wissen, das diesen Fortschritt herbeiführt, da andere Länder oder Kontinente – Afrika – über dieses Wissen nicht verfügen. Paul ergänzt, dass die Aufnahme des Flüchtlings weitreichende Folgen hat, da dieser „inzwischen weiß, dass er nichts weiß“²⁸². Der Konflikt, den Paul hier erwähnt, resultiert aus den fundamentalen zivilisatorischen Differenzen zwischen Europa und Afrika, da die europäische „Kultur dreizehntausend Jahre Vorsprung gegenüber anderen Kulturen hat“²⁸³. Die Figur Paul sieht darin eine immense Gefahr für Europa:

PAUL: Wenn ein Kontinent wie Afrika entdeckt, dass er aufgrund von Rohstoffen, Territorium, Bevölkerung wasweißich eigentlich die Welt regieren müsste, [...] [d]ann rollt eine Welle über uns drüber...Da können wir Atombomben schmeißen, so viel wir wollen. [...] Es gibt 500 Millionen Europäer und zwei Milliarden Afrikaner. In zehn Jahren gibt es 700 Millionen Europäer und fünf Milliarden Afrikaner. Verstehst du? Das lässt sich nicht aufhalten.²⁸⁴

²⁷⁶ Löhle: *Wir sind keine Barbaren!*. S. 44/45.

²⁷⁷ Ebd. S. 45.

²⁷⁸ Ebd.

²⁷⁹ Vgl. ebd.

²⁸⁰ Ebd. S. 46.

²⁸¹ Ebd.

²⁸² Ebd.

²⁸³ Ebd. S. 47.

²⁸⁴ Ebd.

Paul prognostiziert, dass der Kontinent Afrika erkennen könnte, dass er aufgrund von territorialen und demographischen Faktoren eine Überlegenheit innehaben müsste. Er ergänzt, dass Europas Vormachtstellung auf diese Weise gefährdet ist.

Das Bild der europäischen Zivilisation wird hier anhand der Figur Paul herausgestellt, die vor allem technische Entwicklungen in den Vordergrund stellt, die gleichzeitig gesellschaftliche Errungenschaften für Europa bedeuten. Darüber hinaus bedient sich Paul an Teilen der europäischen Geschichte, wenn er auf die Kolonialisierung verweist. Folglich imaginiert die Figur aufgrund der fundamentalen zivilisatorischen Unterschiede und der offenkundigen europäischen „Überlegenheit“²⁸⁵ einen zukünftigen Kampf, auf den Europa sich vorbereiten muss, damit es erhalten bleibt. Anlässlich der imaginierten Auseinandersetzung mit weniger entwickelten Zivilisationen baut die Figur einen „Schutzraum“²⁸⁶, der sie vor dem vermeintlich anstehenden Krieg abschirmen soll.

Es ist ersichtlich, dass diese Figur ein Selbstbild der europäischen Zivilisation evokiert, das durch den Vergleich zu den ‚Anderen‘ bzw. zu einem anderen Kontinent entsteht. Das Drama demonstriert an dieser Stelle eine Verbindung zwischen Kolonialismus und technischen Fortschritten, auf die die europäische Überlegenheit in ihrer einzigartigen Zivilisation zurückgeführt wird, was das Drama an dieser Stelle demonstriert. Der Dialog zwischen den Figuren Paul und Mario speist sich hier aus stereotypen Bildern, Klischees und Mythen, die Europa zugeordnet werden. Auf diese Weise wird die Zivilisation ‚Europa‘ und eine gewisse Vorstellung über diese Zivilisation aus der europäischen Sicht in den Vordergrund gerückt. So kommt ein europäisches Selbstverständnis zum Ausdruck, das sich im Bewusstsein um die eigene einzigartige Zivilisation konstituiert, die einen Vorsprung gegenüber anderen ‚barbarischen‘ Gesellschaften aufweist. Die Ironie des Dramas, die sich in Pauls schlichtem Vergleich zu Afrika, Hannibal und seiner Konstruktion des ‚Schutzraums‘ offenbart, entlarvt hier das europäische Selbstverständnis einer zivilisatorischen Überlegenheit.

Wie in Kapitel 8.1. bereits präsentiert, bewegen sich die Figuren in Vorstellungen und Bildern, die Europa im Hinblick auf die ‚Anderen‘, die ‚Fremden‘ bzw. die Flüchtlinge hervorbringt. In der Abgrenzung des ‚Fremden‘ wird das ‚Eigene‘ transparent, wodurch hier ein Bewusstsein für die europäische Zivilisation dargestellt wird, in der sich die Figuren wägen. Während die Figuren den Blick auf die europäische Zivilisation repräsentieren, greift der Titel des Dramas *Wir sind keine Barbaren!* die Opposition ‚Barbarei‘ auf. Der

²⁸⁵ Ebd. S. 46.

²⁸⁶ Ebd. S. 44.

Titel suggeriert zunächst ein Kollektiv, das sich durch das identische Personalpronomen ebenfalls in dem chorischen ‚WIR‘ wiederfindet, welches sich jedoch durch die Schreibweise in Majuskeln vom Titel unterscheidet. In der Exklamation *Wir sind keine Barbaren!* wird jegliche Zuschreibung oder jeglicher Vorwurf der Barbarei abgewiesen. Die Figuren verhandeln über das ganze Drama hinweg die Frage, wie es sich als Europäer/in zu illegalen Flüchtlingen zu positionieren gilt. Sie sind schließlich so komponiert, dass sie sich als fremdenfeindlich herausstellen und auch die Figur Barbara lediglich aus einer selbstreferenziellen Betroffenheit heraus argumentiert. Es ist offensichtlich, dass der Name der Figur ‚Barbara‘ in Verbindung mit dem Titel steht, sodass auch dadurch ihre auf den ersten Blick scheinbare Offenheit mit der Barbarei gleichgesetzt wird. Die Bezeichnung ‚Barbar‘ als einen sittenlosen Menschen fällt letztlich auf die Figuren selbst zurück. Sie sind insofern barbarisch, als dass sie sich stets in der Position der Überlegenheit und Überheblichkeit befinden, was in der neunzehnten Szene – nachdem Barbaras Leiche gefunden wurde und ihre Schwester Anna eingetroffen ist – noch einmal deutlich herausgestellt wird:

- ANNA: Warum sollte er [gemeint ist der ‚Flüchtling‘, K.K.] dann Barbara bestialisch ermorden, wenn sie so gut zu ihm ist? Wenn ihr so gut zu ihm seid?
[...]
- MARIO: Ich sage dir warum: Weil er es gerochen hat. Das gute Leben. Unser Leben. Wohlstand. Luxus. Da hat er mit seinem feinen, schwarzen Näschen die Fährte aufgenommen. Und dann nicht genug bekommen. Mehr haben wollen. Und hier ist ja alles. Muss man ja nur zugreifen. Ist doch ein riesiger Selbstbedienungsladen: Frauen, Essen, Autos, Häuser, Fernseher. Ist doch alles da. Im Überfluss.²⁸⁷

Die Schuld an Barbaras Tod wird hier dem Flüchtling angelastet. Die Figur Mario beschreibt Europa als einen ‚Selbstbedienungsladen‘, der aufgrund seiner im ‚Überfluss‘ vorhandenen Kapazitäten einen permanenten Anreiz für Nicht-Europäer/innen bzw. Flüchtlinge darstellt. Das demonstrierte fremdenfeindliche Vokabular lenkt vor dem Hintergrund des Titels den Fokus auf die Europäer/innen selbst, die hier als barbarisch dargestellt werden, zumal der unschuldige Flüchtling – der ‚Wilde‘²⁸⁸ – für schuldig gehalten wird. Den Sittenverstoß in Form der Barbarei begehen die Europäer/innen im Drama selbst:

- MARIO: Und ganz ehrlich: Für solche wie den könnte man bei uns auch mal wieder den Strick einführen.
- PAUL: Das sehe ich ganz genauso.²⁸⁹

Während das Drama anhand der Figuren zunächst ein Bewusstsein für die einzigartige europäische Zivilisation vorführt, verhalten sich die Figuren in der Überzeugung, dass der

²⁸⁷ S. 62/63.

²⁸⁸ Ebd. S. 62.

²⁸⁹ Ebd.

Flüchtling Barbara getötet habe, zunehmend barbarisch. Martin Halter spricht von der „zivilisierten Barbarei“²⁹⁰ in seiner Rezension *Unser Fremdenhass ist doch ganz schön zivilisiert* in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*. Der Titel der Rezension und Halters Beschreibung der ‚zivilisierten Barbarei‘ untermauert die Überlagerung beider Pole: Barbarei und Zivilisation gehen hier miteinander einher, da selbst in hochgradig zivilisierten Gesellschaften stets Formen der Barbarei vorzufinden sind. Mit dem Titel des Dramas wird folglich das europäische Bewusstsein um die eigene herausragende Gesellschaft des Fortschritts und der Sitten unterlaufen, indem die Figuren, die Europa zugeordnet werden, selbst als Barbaren vorgeführt werden, da sie jegliche Fremdeinflüsse in Europa negieren.

Fazit ist, dass die Kategorie ‚Zivilisation‘ durch den schlichten Vergleich zwischen Europa und Afrika entsteht, was vor allem in dem Dialog der elften Szene zum Tragen kommt, in der die europäische Zivilisation gleichbedeutend mit dem technischen Fortschritt beschrieben wird. Die Figuren bringen durch die Existenz des Flüchtlings bzw. im unmittelbaren Vergleich zu dem ‚Fremden‘ ein Bewusstsein für die eigene Zivilisation hervor, die durch den Titel des Dramas jedoch unterlaufen wird. Die Distanzierung zur ‚Barbarei‘ kann nicht aufrechterhalten werden, da Europa bzw. die Figuren, die dem Raum Europa angehören, selbst das Barbarische verkörpern. Die europäische Überlegenheit, die auf die eigene Zivilisation zurückgeführt wird, wird mit der Opposition ‚Barbarei‘ konterkariert, indem Europa selbst die Barbarei zugeschrieben wird. Mit Blick auf den klaren politischen Bezug des Stücks eröffnet der Titel *Wir sind keine Barbaren!* eine weitere Bedeutungsebene: Die Überlegung, Einwanderungsbestimmungen strenger handzuhaben, wird vor dem Hintergrund des Titels als barbarisch bewertet.

7.3. Wohlstand – das Wortmaterial des Chors

‚Wohlstand‘ stellt in diesem Kapitel den dritten Untersuchungspunkt des vorliegenden Dramas dar. ‚Wohlstand‘ bezeichnet ein „Maß an Wohlhabenheit“²⁹¹ durch „wirtschaftliche Sicherheit“²⁹² bzw. einen „hohe[n] Lebensstandard“²⁹³.

Während die europäische Zivilisation im vorangegangenen Kapitel durch Paradigmen wie Entwicklung und Fortschritt beschrieben wurde, enthält das Drama gleichzeitig Referenzen, durch die der Fokus auf den soziökonomischen Wohlstand in Europa gelegt

²⁹⁰ Halter: *Unser Fremdenhass ist doch ganz schön zivilisiert*. <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buehne-und-konzert/unser-fremdenhass-ist-doch-ganz-schoen-zivilisiert-philipp-loehles-wir-sind-keine-barbaren-13000842.html> (19.04.15).

²⁹¹ Duden. Deutsches Universalwörterbuch. Hrsg. von der Dudenredaktion. Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich: Duden, 2001. *Wohlstand*. S. 1825.

²⁹² Ebd.

²⁹³ Ebd.

wird. Die Figur des Chors²⁹⁴ hat hier eine entscheidende Position inne, da sie diesen Wohlstand in ihrer additiven, ellipsenhaften und katalogisierten Rede zu benennen vermag. Der Chor schildert zunächst die ökonomischen Bedingungen, die diesen Wohlstand schaffen:

WIR gehen jeden Tag zur Arbeit
Vierkommadrei Wochen im Monat
Vierzig Stunden die Woche
Fünfundvierzig Jahre im Leben
Sechstausendzweihundertneunzehn Brutto im Schnitt
Da macht man schon mal Überstunden.²⁹⁵

Der Chor greift die gesellschaftliche Erwerbstätigkeit bzw. den Lebensbereich ‚Arbeit‘ auf und führt ihn weiter aus: Dieser Lebensbereich scheint einen überaus großen und wichtigen Teil in der europäischen Gesellschaft zu bilden, was hier in der überspitzten Darstellung der ‚vierkommadrei Wochen‘ Arbeit im Monat und dem erwähnten überdurchschnittlich hohen Gehalt herausgestellt wird. In der Figurenrede des Chors sind die Aussagen zerdehnt, da sie untereinander gelistet und so in der linearen Satzkonstruktion unterbrochen sind. Diese Unvollständigkeit gleicht mehr einer schlagartigen additiven Auflistung, in der der Chor eine Leistungsgesellschaft beschreibt, die durch eine gewisse Arbeitsmoral geprägt scheint, da ‚Überstunden‘ die Norm bilden.

In der vierten Szene beschreibt der Chor weitere ökonomische Bedingungen, die die Voraussetzungen für den entsprechenden Wohlstand in Europa schaffen, indem er aufzählt: „WIR sind stolz auf uns/Auf alles was WIR produzieren/Auf die Technik die WIR produzieren.“²⁹⁶ Wenig später ergänzt er: „WIR halten 30 Prozent des Weltvermögens/Nicht die Anderen/WIR machen 25 Prozent des Welthandels/Nicht die Anderen.“²⁹⁷ Europa hat demnach eine ökonomische Vormachtstellung, die durch faktische Zahlen im Vergleich zu anderen Ländern präsent wird. Der hier genannte ‚Welthandel‘ und der daraus resultierende Profit garantiert den europäischen Wohlstand, der weiterführend von den Figuren explizit aufgegriffen wird.

Nachdem die Figur Barbara tot aufgefunden wird, weisen Paul und Linda dem Flüchtling die Schuld zu:

LINDA: Wir bauen das alle für uns auf! Für uns!
PAUL: Indem wir Opfer bringen!
 [...]

²⁹⁴ Im Folgenden werden die Zitate des Chors im Fließtext mit Spiegelstrichen zitiert, da die Redeanteile des Chors im Text mittig zentriert und untereinander gereiht sind. Einzelne Buchstaben, Sätze und Wörter sind in dieser Figurenrede vertikal aufgelistet. Die Spiegelstriche markieren die Zeilensprünge innerhalb dieser Auflistung. Eingeschobene Zitate werden hingegen strukturgetreu übernommen.

²⁹⁵ Löhle: *Wir sind keine Barbaren*. S. 3/4.

²⁹⁶ Ebd. S. 15.

²⁹⁷ Ebd. S. 39/40.

LINDA: Indem wir zivilisiert sind! Wir haben Regeln, an die wir uns halten!
 PAUL: Und Bildung!
 LINDA: Und weil wir auch mal zurückstecken, wenn es zum Wohle aller ist!
 PAUL: Aber das sehen die nicht!
 [...]

 LINDA: Nein, die Mühe, die hinter all dem Wohlstand steckt, die sehen die ganzen Bobos nicht. Stattdessen bringen sie uns dazu zu denken, wir seien verpflichtet davon abzugeben.
 PAUL: Linda...
 LINDA: Aber das ist unser Wohlstand. Der gehört uns. Das ist doch ein Schaden im westlich zivilisierten Hirn, dass es denkt, immer geben und helfen zu müssen.²⁹⁸

Die Figuren Linda und Paul nehmen die europäische wohlständige Gesellschaft bewusst wahr. Diese wird im Rahmen der Flüchtlingsdebatte kontextualisiert („die ganzen Bobos“), indem die Frage aufgeworfen wird, inwieweit aus europäischer Perspektive dieser – schwer erarbeitete Wohlstand – zur Verfügung gestellt und mit Nicht-Europäer/innen geteilt wird. Die Figur Linda benennt den Mechanismus zwischen ‚Erster‘ und ‚Dritter Welt‘, indem der Westen sich stets in der Rolle sieht, Unterstützung zu leisten. Sie qualifiziert dieses Verhältnis als großen Irrtum, da die Europäer/innen diesen Wohlstand zunächst allein beanspruchen sollten.

Die oben zitierte Textstelle legt offen, dass der eigene Wohlstand zunächst durch die Anwesenheit der ‚Anderen‘ bzw. durch die Wahrnehmung des ‚Fremden‘ transparent wird und dass sich resultierend daraus der Diskurs entspinnt, inwieweit die ‚Anderen‘, die Europa nicht zugehörig sind, davon profitieren können. Letztlich skizziert die Position der Figuren jedoch eine radikale Absage an die europäische Bereitschaft, diesen Wohlstand – in welcher Form auch immer – zur Verfügung zu stellen. Diesen gilt es viel mehr zu verteidigen und vor den ‚Anderen‘ zu schützen.

Die Kategorie ‚Wohlstand‘ enthält eine weitere Komponente, die auf bestimmte Lebensformen- und -stile abzielt. Unter diesem Aspekt tritt die Figur des Chors wieder in den Vordergrund, die in ihrer Rede einen vermeintlichen europäischen Lebensstandard vorführt bzw. auflistet. In der ersten Szene heißt es nun:

Work Life Balance
 WIR haben mindestens drei Hobbys
 Fuß- Tennis Handball
 Reiten Rudern Ringen
 WIR gehen gerne ins Kino
 [...]

 Oder ins Museum
 Oder essen
 Oder an einen historischen Ort.²⁹⁹

²⁹⁸ Ebd. S. 54.

Vor dem Hintergrund eines Wohlstands, der vorerst ökonomisch hergeleitet wird und den es zu verteidigen gilt, wird hier die Komponente eines gewissen Lebensstandards ersichtlich, der unmittelbar mit der Kategorie ‚Wohlstand‘ einhergeht. Dieser manifestiert sich in der Textstelle durch die Erwähnung bestimmter austauschbarer Freizeitbeschäftigungen wie Kultur oder Sport. Die Austauschbarkeit dieser Beschäftigungen ermöglicht die besondere Figurenrede des Chors, in der einzelne Elemente optisch in den Mittelpunkt rücken. Die Isolation dieser einzelnen Elemente verleiht diesen jeweils eine größere Bedeutung, sodass sie in ihrer Summe die Bandbreite der aufgezählten Freizeitbeschäftigungen vorführen. Die scheinbar zusammenhanglose Aufzählung schafft in ihrer Addition und Kombination eine bedeutende Aussagekraft, da durch den Verzicht auf sprachliche Linearität abstrakte Bilder und Vorstellungen über eine Wohlstandsgesellschaft zusammengeführt werden. Die nicht vorhandene Kohärenz lassen die Sprache des Chors als ein Material erscheinen, das verschiedene Komponenten schlagartig und nacheinander beleuchten kann. Die spezifische Sprache des Chors hebt sich stark von der Figurenrede und Dialogen der übrigen Figuren ab, sodass die chorische Figur den Wohlstand, den die anderen Figuren benennen, multiperspektivisch und in seiner Abstraktheit detailliert beschreiben kann. Im Rahmen der Wohlstandsgesellschaft bezieht sich der Chor darüber hinaus auf den Wohlfahrtsstaat, denn in der achten Szene spricht er von „Schwachtumswäsche“³⁰⁰, „Abseitslosigkeit“³⁰¹, „Einbildungsministerie“³⁰² und „Mimikrinalitätsansteigerung“³⁰³. Die strukturellen Herausforderungen des Wohlfahrtsstaats, der das Wohlergehen der Bürger/innen garantiert, werden hier sprachlich zergliedert: Die chorische Figur stellt wirtschaftliche (‚Wachstumsschwäche‘), soziale (‚Arbeitslosigkeit‘), kulturelle (‚Bildungsministerien‘) und rechtliche (‚Kriminalitätssteigerung‘) Bereiche nebeneinander und führt ein tiefes gesellschaftliches Bedürfnis nach Sicherheit vor, das durch die genannten einschlägigen Begriffe repräsentiert ist. Die verfremdete Form der Wörter unterlaufen die sozialstaatliche Garantie einer allumfassenden Sicherheit, da sie gegenüber den Flüchtlingsbewegungen relativ erscheinen. Die Verfremdung der Wörter untermauert einmal mehr den Materialcharakter der Figurenrede, da durch den Bruch der Kohärenz neue Zusammenhänge entstehen, die die Fürsorgemaßnahmen des Wohlfahrtsstaats relativieren.

Neben diesen allumfassenden staatlichen Maßnahmen, die den Bürger/innen einen gewissen Wohlstand garantieren, nennt der Chor in der vierten Szene weitere Praktiken, die

²⁹⁹ Ebd. S. 3/4.

³⁰⁰ Ebd. S. 27.

³⁰¹ Ebd.

³⁰² Ebd.

³⁰³ Ebd.

offenkundig gewisse Errungenschaften innerhalb dieses Wohlstands darlegen, wenn er sagt: „WIR rauchen/Wenn überhaupt: Light/Auf dem Balkon/[...] WIR essen Bio“³⁰⁴. Die Spezifizierung des Konsums in Form von ‚Bio-Produkten‘ und ‚Light-Zigaretten‘ weist auf ein bestimmtes Konsumverhalten hin, das über den Wohlstand in Form von lebenswichtigen Grundbedürfnissen hinaus geht. Hier wird ein Bild Europas dargelegt, das eine Streuung innerhalb dieses Wohlstands zeigt: Somit konsumiert der/die Europäer/in nicht einfach Zigaretten, sondern greift zum weniger schädlichen ‚Light-Produkt‘, was auf ein bewusstes Selektieren innerhalb dieses Konsumverhaltens schließen lässt. Eine Parallele stellen bestimmte Zuschreibungen der Figur Barbara dar, die am Telefon von ihrer Arbeit als Köchin spricht: „Bei uns im Restaurant?...Super. Wir haben die ganze Kocherei umgestellt. Auf Vegan. Ja. Echt!“³⁰⁵ Hier werden gleich den ‚Bio-Produkten‘ Vorstellungen gesellschaftlicher Konsumverhalten reflektiert, die ein Spiegel zeitgenössischer Bewegungen wie Vegetarismus und Veganismus darstellen. An dieser Stelle zeigt sich, dass Bewegungen oder auch Gegenbewegungen dieser Art durch die Errungenschaft eines gewissen Wohlstands erst formuliert werden können und damit in anderen weniger wohlständischen Gesellschaften ausbleiben müssen. Folglich finden innerhalb der europäischen Wohlstandsgesellschaft vielschichtige Bewegungen statt, die die Möglichkeit des Selektierens bestimmter Konsumverhalten offenlegen und die weiterführend in einem starken Kontrast zu nicht-europäischen bzw. nicht-westlichen Zivilisationen stehen, in denen die Grundversorgung nicht gewährleistet ist.

In einer weiteren Szene beleuchtet der Chor einen Mechanismus, der die Kehrseite innerhalb wohlständischer Gesellschaften bildet. Die dreizehnte Szene trägt die Überschrift ‚Cape Fear‘³⁰⁶, in der, wie angekündigt, bestimmte gesellschaftliche Ängste geschildert werden:³⁰⁷

WIR haben
[...]
Die Angst Wissen während einer Prüfung nicht abrufen zu können
Die Angst vor Kurzsichtigkeit durch schlechte Computerbildschirme
Die Angst einen Tarif nicht kündigen zu können
[...]
Die Angst vor zu hohen Rechnungen

³⁰⁴ Ebd. S. 14.

³⁰⁵ Ebd. S. 20.

³⁰⁶ Ebd. S. 48.

³⁰⁷ Die englische Formulierung ‚Cape‘ in dieser und der darauffolgenden Szene hat im Deutschen die Übersetzung ‚Kap‘/ ‚Vorgebirge‘ (vgl. Langenscheidt Handwörterbuch Englisch. Teil I Englisch-Deutsch. Hrsg. von der Langenscheidt-Redaktion. Berlin/München: Langenscheidt, 2001. *cape*². S. 91) und zugleich ‚Umfang‘ (vgl. Langenscheidt Handwörterbuch Englisch. Teil I Englisch-Deutsch. Hrsg. von der Langenscheidt-Redaktion. Berlin/München: Langenscheidt, 2001. *cape*¹. S. 91.) Hier wird von der Bedeutung ‚Umfang‘ ausgegangen, was nach der Auswertung der Zitate aus beiden Szenen in diesem Kapitel näher beleuchtet wird.

Die Angst zu spät zu kommen
 Die Angst gar nicht zu kommen
 Die Angst gegen eine Angst nicht versichert zu sein
 [...]

Die Angst das Kleingedruckte zu lesen aber nicht zu verstehen
 [...]

Die Angst nicht gut genug zu sein.³⁰⁸

Die Herausbildung eines hohen Lebensstandards und die daran geknüpfte Leistungsgesellschaft führen zu sozioökonomischen Unsicherheiten, Ängsten und Belastungen, wie es der Chor hier in seiner Rede erklärt. Die Errungenschaft von Wohlstand fordert gleichzeitig ein permanentes Gerechtworden dieser Errungenschaft. Der hier beschriebene Prozess produziert Ängste und Unsicherheiten – beispielsweise vor ‚hohen Rechnungen‘ oder einfach ‚nicht gut genug zu sein‘ – wie es der Chor hier exemplarisch auflistet und drastisch durch die Formulierung der ‚Angst gegen eine Angst nicht versichert zu sein‘ veranschaulicht. Der unbegrenzte Wohlstand führt demnach zu Ängsten, die sich nur aufgrund dieses Wohlstands herausbilden können und folglich nur Europa eigen sind. Somit verwandelt der Chor das ‚Cape Fear‘ in der fünfzehnten Szene kurzerhand in das ‚Cape Nightmare‘³⁰⁹, in der es heißt:

WIR haben
 Den Alptraum gekündigt zu werden
 Den Alptraum ein anderer wird mit unserer Idee reich
 [...]

Den Alptraum als einziger eine seltene Krankheit zu haben
 [...]

Den Alptraum das Handy fällt ins Klo
 Den Alptraum die Eltern verprassen unser Erbe
 Den Alptraum nur Schlüssel zu haben und kein Schloss
 Den Alptraum nur Schlösser zu haben und keinen Schlüssel
 Den Alptraum herauszufinden dass alles keinen Sinn ergibt.³¹⁰

Die vorher vom Chor beschriebene ‚Angst‘ wird zum ‚Alptraum‘. Er schildert Existenzängste, die hier exemplarisch in sozialer, ökonomischer und auch gesundheitlicher Hinsicht ausgeführt werden. Zugleich werden neben diesen existenziellen Fragen dem ‚Alptraum‘ bizarre Bilder und Abstrakta zugeordnet, wenn von dem ‚Alptraum das Handy fällt ins Klo‘ oder dem ‚Alptraum nur Schlüssel zu haben und kein Schloss‘ bzw. ‚Schlösser zu haben und keinen Schlüssel‘ gesprochen wird. Die Anaphern erzeugen eine Steigerung des Absurditätsgrades: Der ‚Alptraum‘ setzt sich inhaltlich in jeder Zeile anders zusammen, die Wiederholungen führen dabei jedoch eine Intensität herbei, wodurch die ‚Alpträume‘ zuneh-

³⁰⁸ Löhle: *Wir sind keine Barbaren!*. S. 48/49.

³⁰⁹ Ebd. S. 51.

³¹⁰ Ebd. S. 51/52.

mend absurder werden. Der Chor führt die soziökonomischen Ängste in seiner Rede ad absurdum und endet damit, dass möglicherweise ‚alles keinen Sinn ergibt‘, was die demonstrierten gesellschaftlichen Ängste letztlich als nicht haltbar und entleert darstellen lässt.

Der Chor stellt folglich kollektive Bilder und Vorstellungen bestimmter Ängste und Unsicherheiten heraus, die sich vor allem in westlichen Wohlstandsgesellschaften herausbilden. Die Szenenbeteiligungen ‚Cape‘ beschreiben ‚verdeckte‘ Ängste, die eine latente Begleiterscheinung von wohlständischen Gesellschaften bilden. Die Figur des Chors benennt diese Ängste explizit, die durch den Grad der Absurdität jedoch ihre Authentizität einbüßen.

Die chorische Auflistung bestimmter Merkmale des europäischen Wohlstands, der gleichzeitig gesellschaftliche Ängste hervorbringt, steht im Drama unmittelbar der Figur des illegalen Flüchtlings gegenüber. Es entsteht eine Kluft zwischen einer Gesellschaft, die im Wohlstand gewisse Vorlieben und Schwerpunkte ausleben kann, und der Flüchtlingsfigur. Die Unterschiede der Lebensstandards werden durch die Existenz der Flüchtlingsfigur einmal mehr hervorgehoben: Während sich auf anderen Kontinenten Menschen dazu veranlasst sehen, ihr Land aus Existenznot zu verlassen, wird hier ein Wohlstand vorgeführt, der sogar bestimmte Bewegungen und Gegenbewegungen zulässt, denen sich Individuen anschließen können, ohne das System zu gefährden. Diesen Aspekt unterstreicht vor allem die Rede des Chors, in der additiv bestimmte Ausprägungen dieses Lebensstandards aufgelistet werden und die somit den Abstraktionsgrad bestimmter wohlständischer Errungenschaften als auch die damit einhergehenden Ängste zu erfassen vermag. Gerade dieser Dualismus, der auf der einen Seite einen hohen Lebensstandard skizziert und auf der anderen Seite bestimmte gesellschaftliche Unsicherheiten aufgrund dieses hohen Standards herausstellt, prägt die europäische Gesellschaft. Die Überschriften ‚Cape Fear‘ und ‚Cape Nightmare‘ decken die Ängste dieser Wohlstandsgesellschaft auf, die stets vorhanden sind und die die Errungenschaft dieses unbegrenzten Wohlstands in ein negatives Licht stellen. Vor der Folie der thematisierten Flüchtlingsbewegungen erscheinen diese sozioökonomischen Ängste jedoch als keine authentischen Ängste, die damit als völlig gegenstandslos und entleert qualifiziert werden.

Zusammenfassend schafft das Wortmaterial des Chors in der Isolation, Addition und Kombination der einzelnen Elemente wiederum einen scharfen Fokus, der den schmalen Grat zwischen Wohlstand und Existenzangst beschreibt und aufdeckt. Die Wiederholungen der identischen Formulierungen sorgen darüber hinaus für eine rhythmisierte Sprache, die die Rede des Chors wesentlich kennzeichnet und diese sich in ihrer Komposition einmal

mehr von der übrigen Figurenrede unterscheidet, da hier bestimmte gesellschaftliche Prozesse auf einer Metaebene zusammengeführt werden.

Die Untersuchung der Kategorie ‚Wohlstand‘ ergibt in ihrer Gesamtheit, dass ein europäisches Bewusstsein um diesen Wohlstand gerade im unmittelbaren Vergleich zu nicht-europäischen Gesellschaften und in Anlehnung an die Flüchtlingsbewegungen entsteht. In diesem Kontext wird die grundsätzliche Frage aufgeworfen, inwieweit Europa seinen Wohlstand zur Verfügung stellt. Das Drama führt ein Europa vor, das jegliche Bereitschaft und Offenheit gegenüber Individuen, die von diesem Wohlstand profitieren könnten, aufkündigt. Weiterführend wird ein Europa gezeigt, das sich einem unbegrenzten soziökonomischen Wohlstand zugehörig fühlt, dem jedoch Existenzängste und allgemeine Unsicherheiten direkt nachgeschaltet sind, was vor allem die Sprache des Chors herausstellt.

7.4. Nation – der europäische ‚Heimatchor‘

Der Chor hat im vorherigen Kapitel bereits Erwähnung gefunden, indem seine Figurenrede im Rahmen des Themenkomplexes ‚Wohlstand‘ analysiert wurde. In diesem Kapitel stellt sich die Frage, weshalb der Chor als ‚Heimatchor‘ bezeichnet wird und in welchem Verhältnis dieser zu den übrigen Figuren bzw. zur Handlung des Dramas steht, was im Folgenden anhand des vierten Untersuchungsgegenstandes ‚Nation‘ herausgestellt wird.

Der Chor eröffnet das Drama in der nullten Szene, in der es heißt: „Bevors losgeht, noch mal einstimmen (*Der Heimatchor tritt auf oder ist schon da. Musik. Der Heimatchor singt die Nationalhymne!*).“³¹¹ Der Chor wird hier zunächst spezifiziert, da er fortan als ‚Heimatchor‘ betitelt wird. Der Begriff ‚Heimat‘ bezeichnet nicht nur ein bestimmtes Land oder Territorium, sondern suggeriert ein Zugehörigkeitsgefühl, indem dieses Land als ein Zuhause bezeichnet wird.³¹² Folglich wird dem Chor durch diese Spezifizierung ein Charakteristikum verliehen, weil er gerade dieses Heimatgefühl auslöst, wenn es heißt: „WIR bleiben zuhause/Wo/S/Am schönsten ist“³¹³.

Der Begriff ‚Heimat‘ wird in der Regieanweisung zudem mit dem Begriff ‚Nation‘ kombiniert. Die aufgelistete Fußnote des Dramas in der oben zitierten Regieanweisung verweist an dieser Stelle auf folgende Ergänzung der Regie: „Die Nationalhymne ist der jeweiligen Nation anzupassen, in der das Stück aufgeführt wird.“³¹⁴ Die hier zitierte Regieanweisung der nullten Szene macht auf einzelne Nationen aufmerksam, denen im Rahmen einer

³¹¹ Ebd.

³¹² Vgl. Duden. Deutsches Universalwörterbuch. Hrsg. von der Dudenredaktion. Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich: Duden, 2007. *Heimat*. S. 734.

³¹³ Löhle: *Wir sind keine Barbaren!*. S. 4.

³¹⁴ Ebd.

Inszenierung die Nationalhymne anzupassen ist. Zunächst erfolgt hier ein Verweis auf einzelne Staaten Europas, diese verbleiben jedoch lediglich unter dem Begriff ‚Nationen‘, es werden demnach keine weiteren namentlichen Länderspezifizierungen vorgenommen. Die Nationen können und sollen laut Regieanweisung beliebig ausgetauscht werden und so erweist sich auch der Chor als austauschbar, da er verschiedenen Nationen zugeordnet werden kann. Folgerichtig ist es vor allem diese Austauschbarkeit, die die einzelnen Nationen wiederum vereint, da die Rede des Chors offenbar auf ganz Europa zutrifft. Der Chor vereint folglich die Nationen Europas durch das identische Konzept von Heimat, daher handelt es sich hier um einen europäischen Heimatchor. Die Idee einer europäischen Gemeinschaft und damit einer europäischen Nation zeigt sich vor allem an dem, stets in Majuskeln gebrauchten, aufgeführten Pronomen ‚WIR‘, das die Figurenrede des Chors kennzeichnet. ‚WIR‘ suggeriert ein Kollektiv, in diesem Fall ein europäisches Kollektiv.

Der europäische Heimatchor ist die Figur, die auch in der ersten Szene auftritt: „Hier/Sind WIR/WIR sind viele/Kein Platz mehr sonst/WIR sind jeder für sich/Mit allen zusammen/WIR sind/Ein Volk/WIR führen/WIR führen an“³¹⁵. Das in Majuskeln aufgeführte ‚WIR‘ beschreibt eine plurale Einheit, die nach außen hin isoliert erscheint, da die Kapazität des ‚Platzes‘ bereits erschöpft ist. Gleichzeitig untermauert das dargestellte ‚WIR‘ eine Sonderposition, die an der Spitze von anderen Gemeinschaften zu stehen scheint. Hier wird eine selbst zugeschriebene Überlegenheit suggeriert, die der Heimatchor für sich geltend macht. Die europäische ‚Heimat‘ wird im weiteren Verlauf des Dramas näher beschrieben, was folgendes Zitat illustriert:

WIR sind Partner
 Bündnispartner
 [...]

 Hey!
 Verteidigungsfall
 Grenzschutz
 Frontex
 Okay!
 Union
 Nein!!
 Danke!!
 WIR sind eine Union innerhalb einer Union innerhalb einer Union
 Oignon européen
 Offen nach innen
 Verschluss nach außen.³¹⁶

³¹⁵ Ebd. S. 3.

³¹⁶ Ebd. S. 26/27.

Der Chor verweist auf die europäische Gemeinschaft bzw. auf ein Bündnis, das vor allem in der Frage nach illegaler Migration relevant wird. Hier ist der explizite Bezug auf die im Jahr 2004 gegründete Institution ‚Frontex‘ offensichtlich, die nach eigenen Angaben folgende Aufgaben hat: „Frontex promotes, coordinates and develops European border management“³¹⁷. Frontex – auch genannt ‚Europäische Agentur für die operative Zusammenarbeit an den Außengrenzen‘ – ist auf die europäischen Grenzgebiete spezialisiert. „An den Grenzen soll einerseits Kriminalität und andererseits illegale Migration abgehalten werden.“³¹⁸ In der Rede des Chors ist diesem Grenzschutz der Begriff ‚Verteidigungsfall‘ jedoch direkt vorangestellt. Dieser bezeichnet eine „Gefahrenlage“³¹⁹, falls „das Staatsgebiet von außen mit Waffengewalt angegriffen wird oder wenn ein solcher Angriff unmittelbar droht“³²⁰. Die Bezugnahme auf die Außengrenzen Europas wird durch die untereinander geschriebene Wortkombination ‚Verteidigungsfall‘ und ‚Grenzschutz‘ so dargestellt, als würde eine unmittelbare Gefahr durch einen gezielten Angriff auf die Grenzen drohen. Der Chor nickt diese Handlung mit einem einfachen ‚Okay!‘ ab. Die Institution ‚Frontex‘ wird an diesem Punkt konterkariert, indem das Kontrollieren der Grenzen mit einem Verteidigungsfall gleichgesetzt wird und Frontex demnach mehr ein bewusstes Abschirmen als eine Hilfeleistung der Flüchtlingsbewegungen zugeschrieben wird.

Ein weiterer Punkt offenbart die oben zitierte Rede des Chors, in der der Begriff ‚Union‘ mehrere Ebenen erfährt: Die erste Ebene ist die, dass mögliche Bündnisse bzw. Unionen mit dem, was Europa nicht angehörig ist, strikt abgelehnt wird (‚Union/Nein!!/Danke!!‘). Hier wird eine Union beschrieben, die anderweitige transkontinentale Bindungen strikt negiert. Die Union kann nur in Europa selbst bestehen, woraufhin das Bild einer europäischen Zwiebel (‚oignon européen‘) formuliert wird. Diese Zwiebel weist lediglich eine Offenheit nach innen auf und erteilt anderen außereuropäischen Bündnissen eine Absage. Die zweite Ebene ist die, dass auch die Union Europas mehrere Unionen in sich zu vereinen scheint, denn der Chor spricht von einer ‚Union innerhalb einer Union innerhalb einer Union‘. Die Unionen innerhalb Europas grenzen sich scheinbar ebenfalls voneinander

³¹⁷ Siehe die eigene Homepage von Frontex, die grundsätzliche Aspekte der Organisation aufführt: <http://frontex.europa.eu/about-frontex/mission-and-tasks/> (23.04.15).

³¹⁸ Baumann, Mechthild: *Fragen und Antworten*. In: Kurzdossier Zuwanderung, Flucht und Asyl: Aktuelle Themen. Hrsg. von der Bundeszentrale für politische Bildung. Online abrufbar unter: <http://www.bpb.de/gesellschaft/migration/kurzdossiers/179671/frontex-und-das-grenzregime-der-eu> (15.06.15).

³¹⁹ [Art.] *Verteidigungsfall*. In: Brockhaus. Die Enzyklopädie in 24 Bänden. Hrsg. von der Leipziger und Mannheimer Lexikonredaktion. Leipzig/Mannheim: Brockhaus, 1996. (= Bd. 23 VALL – WELH). S. 244. S. 244.

³²⁰ Ebd.

ab, wenn es in der gleichen Szene heißt: „WIR sind uns selbst schon fremd genug“³²¹. Trotz dieser Formen der Abgrenzung gibt es ein entscheidendes Anliegen, dass alle Unionen Europas zu der übergeordneten ‚Europäischen Union‘ vereint: Die Zielsetzung einer Überwachung der Grenzen durch Frontex. Dieser Aspekt ist offenbar konstituierend für die ‚Bündnispartner‘ der EU und untermauert die ‚Nation Europa‘, die sich nach außen hin gemeinsam abschirmt. Der hier thematisierte Grenzschutz scheint dringend notwendig, damit die europäische Gemeinde als solche bestehen bleibt und sich nicht durch Fremdeinwirkungen verändert. Der Zusammenhalt der Nation speist sich aus den identischen politischen und sozialen Positionen der einzelnen Staaten, die gerade in der Migrationsfrage als supranationale Einheit auftreten, was ebenfalls an der Überschrift der Szene zu Tage tritt, die da lautet: „Verflechtungen“³²². Diese werden für die Länder Europas selbst geltend gemacht, da sie durch ihre offenkundige Einigkeit durch Praktiken der Abschottung miteinander ‚verflochten‘ sind.

Um die eingangs gestellte Frage aufzugreifen, welche Funktion der Chor im Drama erfüllt, kristallisiert sich nach den oben dargelegten Ausführungen ein entscheidender Punkt heraus: Der Chor bildet in *Wir sind keine Barbaren!* die Stimme Europas, die ein Gebilde gleicher Gesinnungen in Fragen der Migrationsbewegungen zur Schau stellt. Dies wird u.a. in der grundsätzlichen Austauschbarkeit des Chors für jedes Land Europas sichtbar, was als Hinweis für die konkrete Aufführung im Drama enthalten ist. Europas Nationen bilden durch die gleichen Interessen eine supranationale Einheit, die sich im Falle der Flüchtlingsfrage einig ist: Europa muss sich abgrenzen und jegliche Form der Migration verhindern. Diese Grenzziehung manifestiert sich ebenfalls in der zehnten Szene des Dramas, mit der Überschrift „Heterogen“³²³ versehen, die damit den inhaltlichen Fokus der Szene bereits vorwegnimmt:

Das sind WIR
Und da sind die Anderen
WIR passen nicht zusammen
WIR sind anders als die Anderen
WIR sprechen anders als die Anderen
WIR denken anders als die Anderen
WIR sehen anders aus als die Anderen
WIR sind eckig
Die Anderen rund
WIR sind hell
Die Anderen dunkel
WIR sind längs

³²¹ Löhle: *Wir sind keine Barbaren!*. S. 27.

³²² Ebd. S. 26.

³²³ Ebd. S. 39.

Die Anderen quer
Nichts was uns verbindet³²⁴.

An dieser Stelle werden die ‚Anderen‘ dem ‚WIR‘ unmittelbar gegenübergestellt. Die ‚Anderen‘ unterscheiden sich insofern von dem chorischen ‚WIR‘, als dass sie schlicht anders sind. In der Figurenrede werden demonstrativ die identischen Formulierungen wiederholt untereinander gereiht, die sich lediglich durch das Einsetzen unterschiedlicher Verben auf paradigmatischer Ebene unterscheiden (‚sein‘, ‚sprechen‘, ‚denken‘, ‚sehen‘). Weiterhin sind bildliche Gegenüberstellungen wie ‚eckig‘, ‚rund‘, ‚hell‘, ‚dunkel‘ vorzufinden. Es ist ersichtlich, dass die Unterschiede zu den ‚Anderen‘ nicht kulturell oder politisch hergeleitet werden, sondern aus der Perspektive Europas einfach gegeben sind. Aufgrund dieser bloßen Zuschreibung legitimiert die Figur des Chors eine Differenzierung zwischen Europa und dem, was Europa nicht angehört. Es ist demnach das Bewusstsein um die ‚Anderen‘ und die Vorstellung über den ‚Anderen‘, in der die ‚Nation Europa‘ transparent wird und die aus dieser Position heraus Grenzziehungen vornimmt. Die bloße Andersartigkeit, die durch verbale und adjektivische Oppositionspaare ohne historischen, gesellschaftlichen oder kulturellen Kontext herausgestellt wird, legitimiert Praktiken der Abschottung der ‚Nation Europa‘.

Die Dichotomie ‚WIR‘ und die ‚Anderen‘, die in der Rede des Chors deutlich im Vordergrund steht, wird auch zu Beginn des Dramas aufgegriffen: „Wir sind, wie wir sind, und andere sind, wie sie sind. *Angela Merkel*.“³²⁵ Die Stelle des Textes bezieht sich auf ein Interview der deutschen Bundeskanzlerin im Jahr 2013 aus der Zeitung *Die Zeit*.³²⁶ Das Zitat wird aus seinem eigentlichen Kontext isoliert aufgegriffen und untermauert im Drama einmal mehr die dargestellte Grenzziehung durch die Dichotomie des ‚Eigenen‘ und des ‚Fremden‘. Das Zitat der deutschen Bundeskanzlerin, die in ihrem Amt wesentliche politische Entscheidungsgewalt innehat, stellt einen weiteren politischen Marker des Dramas dar. Durch den Bezug zu Deutschland (und der Schweiz) wird erneut Europas Politik im Hinblick auf die im Drama thematisierten Flüchtlingsbewegungen in den Fokus gerückt und angeprangert.

³²⁴ Ebd.

³²⁵ Ebd. S. 2.

³²⁶ Vgl. Di Lorenzo, Giovanni, Hildebrandt, Tina: *Angela Merkel. "Ich bin mit mir zufrieden."*. In: Zeit Online, (11.07.2013). Online abrufbar unter: <http://www.zeit.de/2013/29/angela-merkel-interview/komplettansicht> (24.06.15). In diesem Interview wird die Debatte um die geheimdienstlichen Ermittlungen der National Security Agency (NSA) durch die USA aufgegriffen, zu denen sich Angela Merkel positioniert. Sie macht auf den unterschiedlichen länderspezifischen Umgang mit Datenschutz und Informationssicherheit aufmerksam und verteidigt damit die sensible Reaktion Europas bzw. Deutschlands. Die Aussage „Wir sind, wie wir sind, und andere sind, wie sie sind.“ erfolgt auf die Frage: „ZEIT: Meinen Sie etwa, dass wir in Deutschland manchmal ein bisschen überempfindlich sind?“ (Ebd.).

In seinem vorletzten Auftritt stellt der Heimatchor Europas Position noch einmal verschärft dar:

WIR sind Europa aber nicht europäisch
WIR sind beliebt aber nicht liebenswert
WIR sind kein Asiland
WIR haben Grenzen
Wer zu uns rein will muss sich engagieren
Wer bei uns bleiben will muss sich integrieren
Wer hier etwas erreichen will muss sich profilieren³²⁷.

Europa tritt als Raum auf, der wesentlich durch das Grenzziehen und die Verhinderung von Migrationsbewegungen gekennzeichnet ist. Die Anaphern untermauern noch einmal die Grenze zwischen ‚WIR‘ und den ‚Anderen‘, die hier zugleich eine Metaebene eröffnen, indem der Chor Folgendes eingesteht: Zu Europa gehören, jedoch nicht ‚europäisch‘ sein, ‚beliebt‘, jedoch nicht ‚liebenswert‘ sein. Die Außenperspektive auf Europa, die das implizite Versprechen des Wohlstands beinhaltet, wird hier durch die Innenperspektive konterkariert, indem sich der Wohlstand als Illusion erweist: Europa existiert, jedoch sind seine Anwohner/innen nicht ‚europäisch‘. Wohlstand ist kein Gemeingut und wird daher nicht von allen Europäer/innen zur Verfügung gestellt. Europa folgt hier dem Prinzip des Bewahrens, indem es nicht durch Migration zum ‚Asiland‘ wird. Integration ist nur denjenigen vorbehalten, die sich besonders herausstellen. Der Sarkasmus in dieser Textstelle untermauert einmal mehr, dass etwaigen Bestrebungen, Migrationsbewegungen nach Europa zu unterbinden, durch die hier gezeigte Fremdenfeindlichkeit der Spiegel vorgehalten wird.

Die Figur des Chors erfährt im weiteren Verlauf des Textes eine Steigerung: Zunächst tritt der Chor in eigens für ihn vorgesehenen Szenen auf, wodurch er statisch und von den übrigen Figuren isoliert erscheint. Erst im Fortlaufen der Szenen werden zunehmend direkte Bezüge zu der Handlung bzw. zu den Dialogen der anderen Figuren hergestellt. Dies zeigt sich z.B. an der namentlichen Nennung des Flüchtlings in der achtzehnten Szene:

Wer als Ausländer in schwerer vorsätzlicher Weise
Gegen unsere Rechtsordnung verstößt
MUSS UNSER LAND VERLASSEN
Wer als Ausländer unser Sozialnetzwerk missbraucht
MUSS UNSER LAND VERLASSEN
[...]
WIRD AUSGEWIESEN
WIRD RÜCKGEFÜHRT
WIRD AUSGESCHAFFT
MUSS WEG
Bobo
Klint
MUSS WEG.³²⁸

³²⁷ Löhle: *Wir sind keine Barbaren!*. S. 57.

Der Chor als die Stimme Europas beschließt hier, dass ‚Ausländer‘, die in jeglicher Form Regelverstöße begehen, Europa wieder verlassen müssen. Der Chor erwähnt explizit die Flüchtlingsfigur und beschließt, dass diese kein Aufenthaltsrecht in Europa genießt, sie ‚MUSS WEG‘. Das Zitat illustriert, dass die direkter werdenden Bezugnahmen des Chors durch die Namensnennung und das Fällen einer Entscheidung mit einer Zunahme seiner Radikalität einhergehen. Diesen Aspekt untermauern die Majuskeln des oben angeführten Zitats, die hier nicht mehr nur im chorischen ‚WIR‘ enthalten sind. Der Chor erlangt damit die Funktion einer Instanz, die sich dieser öffentlichen gesellschaftlichen, politischen und wirtschaftlichen Fragen annimmt, sie zusammenfasst und eine Entscheidung trifft: Die Entscheidung, dass Europa Migrationsbewegungen ablehnt, vor allem, wenn keine Assimilation stattfindet. Auch Andreas Klauui beschreibt den Chor in einer Rezension der Uraufführung in Bern als „Abstraktionsebene“³²⁹, die die „öffentliche Meinung“³³⁰ vertritt, was die Funktion des Chors als Sprachrohr für eine Mehrheit einmal mehr herausstellt. Die chorische Figur hat folglich eine stellvertretende Funktion inne, da sie einen europäischen Bevölkerungsteil verkörpert, der sich gegen aktuelle Flüchtlingsbewegungen nach Europa ausspricht.

Zum Ende des Dramas hin erscheint der Chor zunehmend dynamisiert, da seine Auftritte und Redeanteile nun mit den Dialogen der übrigen Figuren in zwei Szenen (Szene achtzehn und zwanzig) kombiniert werden. Die Figur Anna reist nach dem plötzlichen Tod ihrer Schwester Barbara an, um zu erfahren, wie der ‚Mord‘ an Barbara geschehen konnte. Der Heimatchor und die Figuren Anna und Linda treten in der gleichen Szene auf. Die Regieanweisung lautet wie folgt: „(Der Heimatchor geht. Anna folgt ihm.)“³³¹ Anna fragt daraufhin: „Moment mal...Kann man ihn denn nicht mal sehen?...He...Ich möchte ihn nur was fragen...Entschuldigung, wo ist er denn?...Ich...“³³² Die Figur Anna stellt hier eine direkte Verbindung zum Heimatchor her, der durch sein Abtreten ein Gespräch verhindert. In der darauffolgenden Szene erscheint der Heimatchor erneut, wenn es heißt: „(Der Heimatchor kommt zurück.) [...] (Der Heimatchor baut sich auf. Linda und Mario werden direkt Teil des Chors.)“³³³ Die Figur Anna kommentiert das Geschehen wie folgt: „Okay. So

³²⁸ Ebd. S. 57/58.

³²⁹ Klauui, Andreas: *Das groß geschriebene WIR*. In: *Nachtkritik*, (08.02.2014). Online abrufbar unter: http://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=9101:wir-sind-keine-barbaren-ua-volker-hesse-inszeniert-in-bern-philipp-loehles-stueck-zur-ueberfremdungsangst&catid=38:die-nachtkritik&Itemid=40 (04.05.15).

³³⁰ Ebd.

³³¹ Löhle: *Wir sind keine Barbaren!*. S. 58.

³³² Ebd.

³³³ Ebd. S. 68.

ist das.“³³⁴ Die Figuren Linda und Mario werden Teil des chorischen Kollektivs und schließen sich der Stimme Europas an. Die Figur, die in dieser Szene eine herausragende Position hat, ist Anna:

(Paul geht in den Heimatchor. Der Heimatchor steht da. Anna alleine davor. Der Heimatchor schweigt.)

ANNA: So. Und jetzt? Was jetzt?

(Der Heimatchor schweigt)

ANNA: Na los, sagt doch was!

*(Der Heimatchor verschluckt Anna.)*³³⁵

Anna fordert den Chor heraus und spricht ihn direkt an, dieser reagiert jedoch mit Schweigen. Während sich die anderen Figuren dem Chor ohne Weiteres anschließen, verharrt die Figur Anna und gibt ihre Position als einzige Figur neben dem Chor nicht auf. Anna kann der Größe und Macht des Chors jedoch nichts entgegensetzen und wird von ihm geradewegs ‚verschluckt‘. Somit ist es der Heimatchor, der als unbesiegbare Größe übrig bleibt und damit der Machtkomplex ‚Europa‘ die hier dargestellte Abgrenzung nach außen einmal mehr hervorhebt. Diese Grenzziehung ist unüberwindbar, da die Figur Anna als einzige Figur den Chor direkt konfrontiert, ihn befragt und daraufhin scheitert. Der Chor als der europäische Heimatchor entwickelt sich im Drama zu einer übergeordneten Instanz, da sich die anderen Figuren dem Chor anschließen und mit ihm eins werden. Die Stimme Europas in Form der chorischen Figur ist den anderen Figuren so überlegen. Diesen Aspekt untermauert die bereits erwähnte nullte Szene des Dramas, in der der Chor allein auftritt und damit der gesamten Figurenrede und den darauffolgenden Szenen vorgelagert ist. Dass sich die übrigen Figuren dem Chor anschließen, verdeutlicht die Position des Chors, die keine einzelne, sondern die einer Mehrheit ist. Die Autonomie dieser Figur steht durch die Anschlussmöglichkeit an sie außer Frage und vielmehr noch: Sie ist in der Lage, die Individualität einzelner Figuren aufzulösen. Die Komposition dieser Figur ist offenbar flexibel angelegt, da die Anschlussmöglichkeit an sie besteht und sie gleichzeitig andere Figuren unterwerfen kann. Die Dominanz dieser Europa-Figur ist augenscheinlich und so beinhalten auch die Redeanteile des Chors die Kernaussage des Dramas, die im Großen und Ganzen unter dem Bild der ‚Festung Europa‘ zusammengefasst werden kann, wenn es heißt:

WIR
Das Volk
Das vollkommene Volk
Sind hier
WIR

³³⁴ Ebd.

³³⁵ Ebd. S. 69.

Haben erkannt
 WIR
 Sind anders als die Anderen
 WIR
 Sind weiter als die Anderen
 WIR
 Werden begehrt von den Anderen
 [...]

WIR
 Dürfen kein Anreiz sein
 WIR
 Müssen uns schützen
 WIR
 Müssen uns verteidigen
 WIR
 Müssen uns uns bewahren
 [...]

WIR
 Müssen jetzt alles zu lassen
 Echt
 Sorry
 Ist so.³³⁶

Europa wird hier noch einmal vor dem Hintergrund seiner vermeintlichen Anziehungskraft für andere Länder und Kontinente kontextualisiert. Gerade diese Anziehungskraft veranlasst Europa dazu, sich vor Fremdeinwirkungen in Form der Migration zu schützen, um seine hier beschriebene ‚Vollkommenheit‘ in ihrem Ursprung zu schützen, zu bewahren und zu erhalten. Die umgangssprachlichen und lakonischen Kommentare ‚echt‘, ‚sorry‘ und ‚ist so‘ versinnbildlichen die Entscheidung, eine Grenze zu ziehen, die aus egozentrischen Motiven kurzerhand getroffen wird.

Gleichermaßen betont das Drama durch das Vokabular wie ‚Vollkommenheit‘, ‚Begehrt‘ und den Hinweis darauf, dass Europa ‚weiter‘ ist, eine europäische Erhabenheit und Überheblichkeit, die hier offenkundig in den Vordergrund tritt. Die Kategorie ‚Nation‘ gewinnt in dieser Hinsicht eine zusätzliche Perspektive: Das oben dargestellte Zitat stellt nicht nur das Konzept einer europäischen Nation heraus, sondern zugleich einen europäischen Nationalismus, den die Betitelung des Chors als ‚Heimatchor‘ untermauert. Europa wird mit der Stimme des Chors verabsolutiert. Die chorische Figur führt ein gänzlich verschlossenes Europas vor, das radikale Ansichten und Meinungen im Rahmen der Flüchtlingsfrage vertritt. Die Figur ist so unmittelbar an den Kommentar des Dramas ‚für Bern‘ geknüpft, da durch das chorische Kollektiv genau dasjenige Europa vorgeführt wird, das beschließt, weitere Einwanderungsdynamiken zu unterbinden.

³³⁶ Ebd.

Zusammenfassend hat die Figur des Chors mehrere Funktionen: Im Handlungsverlauf des Dramas reflektiert der Chor die zentrale Frage nach dem Umgang mit aktuellen Flüchtlingsbewegungen, die die übrigen Figuren aufwerfen. Der Chor kommt zu dem Schluss, dass Europa eine Grenze ziehen muss, um weitere Einflüsse von außen zu verhindern. Als eigenständige Figur stellt der Chor im Drama die Figur ‚Europa‘ dar, was vor allem durch das stete ‚WIR‘ offenbar wird und die spezifische Zuschreibung als ‚Heimatchor‘ unterstreicht. In der Bezugnahme auf die Schweizer Volksinitiative, in der das politische Moment des Dramas offenkundig markiert ist, hat der Chor als eigenständige Figur die Funktion, die Einseitigkeit dieser Initiative zu entlarven.

Der Analyseteil des vorliegenden Dramas zur Kategorie ‚Nation‘ zeigt, dass die anfänglichen Regieanweisungen eine europäische Binnendifferenzierung berücksichtigen, indem der Heimatchor je nach Aufführungsort unterschiedliche Nationalhymnen singen kann. Diese Differenzierung wird durch den Hinweis auf die Austauschbarkeit der Nationen obsolet, sodass der Heimatchor Europa als eine Nation mit den gleichen Interessen und Zielen darstellt und die Aussagen, die der Chor in diesem Zusammenhang trifft, für Europa als Einheit geltend gemacht werden. Infolgedessen stellt *Wir sind keine Barbaren!* die kollektive Zugehörigkeit zu einem supranationalen Europa dar, das wesentlich durch Grenzziehungen nach außen hin geprägt ist und möglichst von anderen Ländern und Kontinenten isoliert bleibt und Migrationsbewegungen im Vorwege zu unterbinden versucht.

7.5. Europa in *Wir sind keine Barbaren!*

In diesem Analyseteil der Arbeit zum Drama *Wir sind keine Barbaren!* wird ein Bild Europas demonstriert, das zunächst durch die Kategorie ‚Migration‘ eine kollektive Zugehörigkeit zu einem Zielland vielfältiger Migrationsbewegungen offenlegt. Die Figuren des Dramas Linda, Paul, Mario und Barbara repräsentieren jeweils mögliche Umgangsformen, wie Europa im Hinblick auf die aktuellen Migrations- und Flüchtlingsbewegungen reagiert, agiert und sich positioniert. Das fundamentale Merkmal des Dramas ist, dass der Flüchtling keinen Auftritt hat, im Figurenverzeichnis nicht vorkommt und die übrigen Figuren im Rahmen stereotyper Zuschreibungen und fester Vorstellungen lediglich über ihn sprechen. Die Referenz des Dramas ‚für Bern‘ stellt weiterführend einen deutlichen politischen Marker da, der in Kombination mit den fremdenfeindlichen und wenig reflektierten Positionen der Figuren in einer Kritik an der Schweizer Volksabstimmung vom 9. Februar 2014 mündet.

Die zweite Kategorie ‚Zivilisation‘ schließt unmittelbar an die Kategorie ‚Migration‘ an, indem hier eine kollektive Zugehörigkeit zu einem Europa mit klarem ökonomischen, technischen und auch sozialen Fortschritt und Vorsprung in Abgrenzung zu anderen geographischen Räumen demonstriert wird. Die Figuren des Dramas wägen sich in der gesit- teten regulierten europäischen Zivilisation, weisen letztlich jedoch alle fremdenfeindliche Tendenzen auf, sodass die ‚Barbaren‘ des Titels auf die Europäer/innen selbst zurückzuführen sind. Das Nebeneinander von Zivilisation und Barbarei ist für Europa vor dem Hinter- grund der Flüchtlingsfrage im Drama kennzeichnend.

Die dritte Untersuchungskategorie dieses Analyseteils stellt das europäische Selbst- bild eines unbegrenzten sozioökonomischen Wohlstands in das Zentrum der Aufmerksam- keit, dem sich der/die Europäer/in unmittelbar zugehörig fühlt. Gleichzeitig stellt der Chor in seinen Auflistungen diesem Punkt das Phänomen allgemeiner gesellschaftlicher Ängste entgegen, die sich gerade durch diesen Wohlstand erst herausbilden können. Sowohl die Errungenschaften dieses Wohlstands als auch die damit einhergehenden existentiellen Unsi- cherheiten wirken vor dem Hintergrund des im Drama thematisierten Flüchtlings haltlos und entleert.

Die letzte Kategorie des Analyseteils rückt den Komplex ‚Nation‘ in das Licht der Aufmerksamkeit. Der Chor in seiner Spezifizierung als Heimatchor führt ein Europa vor, das sich vor allem in Abgrenzung zu allem Nicht-europäischen konstituiert. Die kollektive Zugehörigkeit wird vor allem in der Idee eines sich isolierenden und grenzziehenden Euro- pas ersichtlich, indem Europa seine Tore vor Migrationsbewegungen jeglicher Art ver- schließt.

Zusammenfassend führt das Drama *Wir sind keine Barbaren!* eine überaus kritische Betrachtung Europas vor, da am konkreten Beispiel der Schweizer Volksabstimmung Euro- pas Einwanderungspolitik vehement infrage gestellt wird. Die Figuren sind derart kompo- niert, dass sie stellvertretend mit den zeitgenössischen Ereignissen der Flüchtlingsbewegun- gen nach Europa konfrontiert werden und sich positionieren müssen. Hier herrschen Mei- nungen, die durch Unwissenheit, selbstreferentielle Betroffenheit und letztlich durch Frem- denfeindlichkeit gekennzeichnet sind. Europa wird in diesem Drama der Spiegel vorgehal- ten: Jegliche Selbstbilder Europas wie die Überzeugung einer zivilisatorischen Überlegen- heit und eines einzigartigen Wohlstands unterläuft das Drama.

Um die dramatischen Textverfahren in *Wir sind keine Barbaren!* noch einmal zu- sammenzuführen, fasst das folgende Kapitel das Drama vor dem Hintergrund der Gegen- wartsdramatik noch einmal kurz zusammen.

7.6. *Wir sind keine Barbaren!* und die Gegenwartsdramatik

Wie die vorangestellte Analyse gezeigt hat, entwirft das Drama zunächst fünf Figuren, die jeweils unterschiedliche Eigenschaften aufweisen und in der Konstellation miteinander verschiedene Positionen vorführen. Diese Positionen werden in der Konfliktbewältigung der Figuren – ein Flüchtling klopft unvorhergesehen an die Tür – transparent. Im Sinne der klassischen mimetischen Funktion des Dramas kann der/die Rezipient/in den Figuren eine Persönlichkeit zuordnen, die mit dem Handlungsverlauf einhergeht. Auch die Handlung ist nach einem klar linear-sukzessiven Prinzip aufgebaut, mit dem Höhepunkt, dass die Figur Barbara ermordet wird. Eine Ausnahme stellt die Figur des Chors dar, dessen Rede sich deutlich von den übrigen Figuren abhebt. Hier werden Worte und Sprache zum Material: Der Chor isoliert einzelne Elemente voneinander und nimmt in der Addition und Kombination Selbst- und Fremdzuschreibungen vor. Die katalogisierte Rede des Chors ermöglicht das Nebeneinander- und Gegenüberstellen abstrakter Selbstbilder Europas. Dadurch wird der Chor zur expliziten Stimme Europas, der sich im Hinblick auf die Einwanderungspolitik verschärft durch das in Majuskeln geschriebene ‚WIR‘ positioniert. In diesem Kontext werden die postdramatischen Strukturen des Dramas offensichtlich, was vor allem auf die Sprache des Chors und den Abstraktionsgrad seiner Figur zurückzuführen ist, die bereits in Szene null auftritt und zum Ende hin alle übrigen Figuren des Dramas ‚verschluckt‘.

Die Betrachtung dieser Textverfahren macht deutlich, dass hier klassische Formen durch klare Figurenkonzeptionen und einem linearen Handlungsaufbau vorzufinden sind, die neben postdramatischen Formen stehen, was sich in der Figur des Chors manifestiert. Beide Komponenten vermögen die Komplexität ‚Europa‘ zu erfassen, indem durch die postdramatischen Strukturen das abstrakte Moment Europas beschreibbar wird und hingegen die figurenpsychologische Schärfe eine klare politische Ebene eröffnet, die der zeitgenössischen europäischen Debatte um den Umgang mit Flüchtlingen Rechnung trägt.

Auch der zweite Analyseteil dieser Arbeit zeigt, dass die herkömmlichen dramenanalytischen Kategorien sich als ergiebig im Hinblick auf das Gegenwartsdrama erweisen, das am Beispiel von *Wir sind keine Barbaren!* in einem klaren Mischverhältnis klassischer und postdramatischer Formen steht.

8. Gegenwartsdrama Europa: *Sweet Home Europa* und *Wir sind keine Barbaren!*

Das Ziel dieses Kapitels ist, eine Zusammenfassung der bisher betrachteten Aspekte der vorliegenden Arbeit vorzunehmen: Das anschließende Kapitel wird beide Dramen vor dem Hintergrund der Analysekategorien zusammenführen, woraufhin im Anschluss neu gewonnene Perspektiven auf den Gegenstand ‚Europa‘ und das Gegenwartsdrama skizziert werden.

8.1. Konstellationen kollektiver Zugehörigkeiten

Die beiden zeitgenössischen Dramen *Sweet Home Europa* und *Wir sind keine Barbaren!* sind – wie die Analyse gezeigt hat – zwei sehr unterschiedliche Texte. Die identischen Untersuchungskategorien stellen die Texte jedoch unmittelbar nebeneinander, weshalb an dieser Stelle die Ergebnisse der jeweiligen Kategorien miteinander in Bezug gesetzt werden.

In den Dramen wird der thematische Komplex ‚Europa‘ zunächst über das Kollektiv ‚Europa‘ hergeleitet, indem weder *Sweet Home Europa* noch *Wir sind keine Barbaren!* die europäischen Mitgliedstaaten differenzieren. Die Anonymität und die Austauschbarkeit der Figuren stehen in *Sweet Home Europa* für dieses Kollektiv, das auch in *Wir sind keine Barbaren!* offenkundig in der Figur des Chors auftritt. Im Rahmen dieses europäischen Kollektivs entfalten sich Zugehörigkeiten, die in ihrer Gesamtheit Selbstbilder Europas durch die untersuchten Themenkomplexe ‚Ökonomie‘, ‚Wohlstand‘, ‚Zivilisation‘, ‚Migration‘ und ‚Nation‘ ergeben.

Diese, bis auf eine Ausnahme, identischen Analysekategorien erlauben einen unmittelbaren Vergleich der beiden Stücke. Die zwei Dramen führen ein Europa mit einer ökonomischen Vormachtstellung vor, die in *Sweet Home Europa* zu einem unberechenbaren Wirtschaftsraum ‚Europa‘ führt und in *Wir sind keine Barbaren!* durch die Vorstellung eines detaillierten sozioökonomischen Wohlstands zugespitzt wird. Daran knüpft das Bild der europäischen Zivilisation an, das sowohl in *Sweet Home Europa* als auch in *Wir sind keine Barbaren!* durch ein europäisches Selbstverständnis des Fortschritts und der eigenen Überlegenheit konstituiert ist. Beide Dramen entwerfen ein Europa, das an der Oberfläche zivilisiert scheint, und dem nach innen jedoch unzivilisierte Muster eigen sind, indem das ‚Fremde‘ strikt abgelehnt wird. Die Kategorie ‚Nation‘ ergibt bei beiden Dramen ein für sich stehendes Europa, das nach dem Prinzip der ‚Festung Europa‘ komponiert ist. Europa ist hier eine supranationale, aber sich gleichzeitig isolierende Gemeinschaft, was im unmittelbaren Vergleich zu anderen Gesellschaften und in Anbetracht der Migrationsbewegungen nach

Europa offenbar wird. Daraus ergibt sich die europäische supranationale Gemeinschaft, die beide Texte implizieren, da hier keine europäische Binnendifferenzierung vorgenommen wird bzw. einzelne Länder genannt werden. Darauf basiert die selbst zugeschriebene Legitimation, auf die eigene europäische Einheit zu beharren, die sich möglichst vor Fremdeinflüssen in Form der Migration abschottet. Der Punkt ‚Migration‘ wird in beiden Stücken als unmittelbarer Teil Europas vorgeführt, der sich in verschiedene Verhandlungsfelder auffächert. Somit ist es bei *Sweet Home Europa* einmal der Aspekt der Integration, die in Europa selbst stattfindet und scheitert, während in *Wir sind keine Barbaren!* erst das Eintreffen der Nicht-Europäer/innen beschrieben wird, das möglichst zu vermeiden ist. In beiden Texten entsteht das Motiv der Grenze, da im ersten Drama der sogenannte ‚Abgrund‘ alles Fremde unterbindet. Im zweiten Drama ist diese Grenzziehung durch den ‚Schutzraum‘ symbolisiert, zuletzt ist es der Chor, der veranlasst, Europas Tore zu schließen. Die Grenzziehung konkretisiert sich in beiden Texten zugleich an der stetigen Dichotomie des ‚Eigenen‘ und des ‚Fremden‘, was in *Sweet Home Europa* bereits im Figurenverzeichnis offenbart wird (*Anderer*). In *Wir sind keine Barbaren!* tritt diese Dichotomie anhand des chorischen ‚WIR‘ hervor, das sich stets von den ‚Anderen‘ abgrenzt.

Die im Analyseteil der Arbeit dargelegten Kategorien ‚Ökonomie‘, ‚Wohlstand‘, ‚Zivilisation‘, ‚Migration‘ und ‚Nation‘ ergeben in ihrer Konstellation Formen der Zugehörigkeit, die Europas Selbstverständnis definieren. Die zwei Dramen konstruieren durch die dargestellten kollektiven Zugehörigkeiten einen Bezugsrahmen, der zum einen Vorstellungen über das, was Europa ist, enthält und zum anderen eine daran geknüpfte Kritik impliziert. Die Dramen führen beispielsweise nicht nur ein ökonomisch geprägtes Europa vor, sondern beleuchten dessen wirtschaftliche Hegemonie und Wohlstand, der lediglich den Europäer/innen selbst vorbehalten sein soll.

Festzuhalten gilt, dass die in Italien und im deutschsprachigen Raum entstandenen Dramen inhaltliche Parallelen aufweisen. Europa wird als eine einflussreiche Größe empfunden, die gegenüber anderen Gemeinschaften eine dominante und machtvolle Position einnimmt. Beide Dramen entwerfen die identische Idee von Europa und setzen genau an diesem Punkt an, um diese Position Europas zu hinterfragen und zu kritisieren. Die Texte realisieren dies jedoch auf sehr unterschiedliche Art und Weise durch den Gebrauch unterschiedlicher Textverfahren, was im Folgenden noch einmal kurz zusammengefasst wird.

8.2. Gegenwartsdrama

Die Dramen skizzieren die oben beschriebenen Themenkomplexe und die dargestellte Europakritik auf sehr unterschiedliche Weise. Während auf der einen Seite das herkömmliche abbildende Verhältnis zur Wirklichkeit durch sinnhafte Figuren und einem linearen Handlungsaufbau vorzufinden ist (*Wir sind keine Barbaren!*), sind auf der anderen Seite postdramatische Textverfahren auszumachen, die vor allem das Stück *Sweet Home Europa* prägen und sich in der Konzeption der Figuren und der sich wiederholenden Struktur des Dramas manifestieren.

Vor dem Hintergrund beider Dramen sind jeweils Kompositionen vorhanden, die den Komplex ‚Europa‘ in Form einer dramatischen Figur konkret werden lassen. In *Sweet Home Europa* ist es der plötzlich auftretende sprechende Fisch, der zum Konstrukteur Europas wird und der der Figur *Anderer* den Weg in das ‚gelobte Europa‘ weist. In *Wir sind keine Barbaren!* ist es die Figur des Chors, die durch das Pronomen ‚WIR‘ ein europäisches Kollektiv demonstriert, das sich der Frage der Migration nach Europa annimmt. Die übrigen Figuren der zwei Dramen werden dem Raum ‚Europa‘ zwar zugeordnet, sie verkörpern Europa jedoch nicht so explizit, wie es die Figur *Fisch* und der Chor tun. Um trotzdem eine spezifische Europa-Figur auftreten zu lassen, werden in beiden Dramen Figuren konstruiert, die das Abstraktum ‚Europa‘ wiederzugeben vermögen. An dieser Stelle kristallisiert sich heraus, dass Textverfahren in Anlehnung an die Postdramatik adäquate Darstellungsformen in Bezug auf den komplexen Gegenstand ‚Europa‘ ermöglichen, da die zur Schau gestellten Europa-Figuren deutlich postdramatisch sind.

Im Drama *Sweet Home Europa* werden weiterführend die Figuren nicht nur postdramatisch konzipiert, sondern der Aufbau des Dramas selbst adaptiert Teile der postdramatischen Ästhetik, indem das Drama konsequent nach dem Prinzip der Wiederholung (‚Ästhetik der Repetition‘ S. 15) aufgebaut ist. Der Hinweis auf die ‚Universalgeschichte‘ und die damit einhergehenden formalen Wiederholungsstrukturen sind weitere postdramatische Darstellungsformen, die den Gegenstand ‚Europa‘ adäquat erfassen: Diese formale Eigenschaft des Textes repräsentiert die europäischen Machtstrukturen, die weder auf einen Urheber noch auf einen historischen Ursprung zurückgeführt werden können, da diese Strukturen scheinbar universal und tief in der Welt verankert sind.

Ogleich diese postdramatischen Textverfahren die Abstraktheit Europas erfassen können, erschweren sie jedoch gleichzeitig dem/der Rezipient/in die Herstellung eines Sinnzusammenhangs, da die Wiederholungsstrukturen und die Austauschbarkeit der Figuren jegliche Linearität dekonstruieren. Das Drama *Wir sind keine Barbaren!* bietet im Gegen-

satz dazu einen anderen Zugang zu Europa, in dem eindeutige Bedeutungsträger konstruiert werden. Daher stehen die Figuren in einem offenkundigen Zusammenhang mit dem politischen Marker des Dramas, indem der/die Rezipient/in einen Bezug zur Schweizer Volksabstimmung herstellt, bzw. den thematisierten Umgang Europas mit den zeitgenössischen Migrationsbewegungen entschlüsseln kann. Der Bezug zu einer real existierenden politischen Debatte geht hier mit klaren Bedeutungsträgern einher, was dazu führt, dass der/die Rezipient/in sich unmittelbar mit Europas Position im Rahmen der Flüchtlingsbewegungen auseinandersetzen muss. Der soziopolitische Inhalt korreliert folglich mit der Zeicheneindeutigkeit des Dramas, die eine Reflexion einfordert.

Das Thema ‚Europa‘ ist im Gegenwartsdrama durch postdramatische als auch durch klassische Formen (Kapitel 5.1.) repräsentiert, was die Analyse beider Stücke ergeben hat. Die gattungstheoretischen Systematisierungen und Beschreibungen, wie ‚Postdramatik‘ und ‚klassisches Drama‘, die in der Arbeit als Hilfestellung durchgehend herangezogen werden, machen darauf aufmerksam, dass im Rahmen der Gegenwartsdramatik keine einheitlichen Beschreibungskategorien vorhanden sind, die beide scheinbar gegenläufigen Tendenzen der Gegenwartsdramatik treffend benennen. Dies bezieht sich vor allem auf die textlich realisierten postdramatischen Formen, die in dieser Arbeit stets in Abgrenzung zu herkömmlichen Kategorien der Dramenanalyse beschrieben werden. So werden die postdramatischen Textverfahren in einer Analyse anhand der Umschreibung und der Negation der herkömmlichen Kategorien formuliert. Während beispielsweise die Kategorien ‚Figur‘ und ‚Dialog‘ feste Bestandteile der Dramenanalyse bilden, müssen diese Kategorien im Rahmen eines postdramatischen Textes so ergänzt werden, dass diese den innovativen Textverfahren in Anlehnung an die Postdramatik gerecht werden, etwa durch Formulierungen wie ‚entindividualisierte Figur‘ oder ‚dekonstruierter Dialog‘. Dieses Beispiel illustriert, dass durch die Negation und die Umschreibung des herkömmlichen dramenanalytischen Vokabulars postdramatische Texte untersucht werden können, was sich im Hinblick auf *Sweet Home Europa* und *Wir sind keine Barbaren!* als ergiebig erwiesen hat. Gleichzeitig wurde in Teilen auf das postdramatische Vokabular durch Lehmann zurückgegriffen, wie etwa ‚Wiederholungsstruktur‘ und ‚Wortmaterial‘, die strukturierende Ergänzung innerhalb der Analyse darstellten. Das Gegenwartsdrama als Teil der Literaturwissenschaft ist wesentlich durch die Synthese herkömmlicher mimetischer sowie postdramatischer Formen geprägt. Ein entscheidender Punkt ist, dass eine einheitliche Systematik innerhalb des dramenanalytischen Vokabulars hier fehlt, das diesem Phänomen gerecht würde. Poschmann formuliert 1997 den Titel ihrer Arbeit *Der nicht mehr dramatische Theatertext*, der bereits das Vor-

kommnis postdramatischer Formen in den Dramen beschreibt. Kurz darauf stellt Lehmann 1999 ein systematisiertes Vokabular für die Postdramatik auf, mit dem er die postdramatische Bühnenästhetik einer Strukturierung unterzieht. Dass dieses Vokabular bisher noch nicht für die dramatische Textanalyse konzeptualisiert wurde, kann auf das Postulat der Postdramatik, den Text als dominantes Merkmal des Theaters zu überwinden, zurückgeführt werden: Die Negation des Textes impliziert die Unmöglichkeit einer Analyse dieses Textes. Eine Ergänzung der bereits bestehenden Kategorien des Dramas mit den Kategorien der Postdramatik, die für den Text geltend gemacht werden können, ist unmittelbar Teil der Gegenwartsdramatik. Das Fehlen eines solchen Konzeptes, das postdramatische Elemente in einer Analyse berücksichtigt, stellt ein Defizit innerhalb der literaturwissenschaftlichen Dramenanalyse dar.

8.3. Europa

Die in dieser Arbeit betrachteten Dramen sind der Literatur zuzuordnen, die Europa im Vergleich zu anderen Kontinenten und Ländern in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit rückt. Die Kategorien ‚Ökonomie‘, ‚Wohlstand‘, ‚Zivilisation‘, ‚Migration‘ und ‚Nation‘ erweisen sich als ergiebige Kategorien, um das in den Texten dargestellte Selbstbild und das Selbstverständnis Europas beleuchten zu können. Die Kategorien ermöglichen trotz der Komplexität des Gegenstands einen Zugang zu ‚Europa‘, da sie Vorstellungen über Europa von Europäer/innen selbst skizzieren. Beide betrachteten Dramen sind mit einem Abstand von ca. vier Jahren in Europa entstanden und zeigen zum einen bestimmte Merkmale, die für Europa als einen für sich stehenden Komplex charakteristisch sind, und zum anderen zeigen sie ein Europa im unmittelbaren Vergleich zu den ‚Anderen‘. Letzteres bildet in beiden Dramen eine Projektionsfläche, auf der die Kritik an Europa realisiert wird. Es sind vor allem die wahrgenommenen drastische Unterschiede zwischen Europa bzw. den westlichen Zivilisationen und der ‚Zweiten‘ und ‚Dritten Welt‘, die hier deutlich im Vordergrund stehen. Die Verschiedenheiten werden anhand von wirtschaftlichen und sozikulturelleren Fakten hervorgehoben, mit deren Aufzeigen beide Dramen im zweiten Schritt eine Vormachtstellung Europas demonstrieren. Während sich in *Wir sind keine Barbaren!* die Konstruktion ‚WIR‘ und die ‚Anderen‘ permanent durch den Text zieht, verdeutlicht *Sweet Home Europa* die Inkompatibilität zwischen den ‚Welten‘ durch das bloße ‚Schweigen‘. Die Dichotomie des ‚Eigenen‘ und des ‚Fremden‘ bzw. ‚Wir‘ und die ‚Anderen‘ scheint maßgebend für die Wahrnehmung zu sein, die die Vorstellung über Europa prägt. Aus europäi-

scher Perspektive wird folglich eine Welt vorgeführt, deren Differenzen so stark ausgeprägt sind, dass keine Einheit bzw. Einigkeit entstehen kann und dass diese Differenzen weiterhin zunehmen werden. Beide Texte zeigen auf, dass Europa dabei eine besondere Rolle innehat, da es durch seine starke Position stets eine Bezugsgröße bildet, was sowohl für Europa selbst als auch für nicht-europäische Räume gilt. Die Dramen adaptieren damit vielschichtige historische und zeitgenössische Diskurse, die Europa in dem Spannungsfeld seiner eigenen Praktiken zeigen. Dieses Feld betrifft das Europa als einen konkreten politischen, ökonomischen Akteur und das Europa als Bedeutungsträger abstrakter Vorstellungen wie beispielsweise die des unbegrenzten Wohlstands. Folglich stellt Europa im Weltgeschehen eine permanente Bezugsgröße dar, die zurzeit etwa angesichts der Migrations- und Flüchtlingsbewegungen oder möglicher politischer Anschlüsse (Ukraine, Türkei) sowie Ausschlüsse (Griechenland) Hochkonjunktur besitzt. Im Falle einer Hinwendung zu Europa offenbaren sich gewisse Erwartungshaltungen an den Kontinent: Während es sich am Beispiel der Ukraine um eine mögliche politische und territoriale Anbindung an Europa handelt, stellen die Flüchtlinge eher eine strukturelle Herausforderung an den Kontinent dar. In Anlehnung an dieses zeitgenössische Phänomen thematisieren Carnevali und Löhle ein Europa mit massiven Integrationsschwierigkeiten für Migrant/innen, das Löhle mit dem aktuelleren Stück scharf zuspitzt, indem er ‚barbarische Europäer‘ zeigt. Damit greift er aktuell politische Ereignisse wie die Schweizer Volksabstimmung auf und versinnbildlicht damit bestimmte Entwicklungen in Europa, die auf die Flüchtlingsbewegungen (negativ) reagieren. Ähnliche Entwicklungen zeigt die Europawahl im Jahr 2014, in der die AfD (Alternative für Deutschland) in Deutschland mit sieben Prozent³³⁷ vertreten ist, und die weiteren Länderergebnisse wie folgt aussehen:

In Frankreich (Front National: 25 Prozent), dem Vereinigten Königreich (UKIP: 26,8 Prozent) und Dänemark (Dänische Volkspartei: 26,6 Prozent) wurden anti-europäische und rechtspopulistische Parteien mit Abstand stärkste politische Kraft. Aber auch in Österreich (FPÖ: 19,7 Prozent), Finnland (Finnenpartei: 12,9 Prozent), Schweden (Schwedendemokraten: 9,7 Prozent) und Polen (Kongress der Neuen Rechten: 7,1 Prozent) konnten mit einem Anti-EU-Wahlkampf am rechten Rand große Gewinne verbucht werden.³³⁸

Das hier angeführte Zitat fasst die Ergebnisse der Europawahl zusammen und nennt in den aufgelisteten Ländern den Erfolg verschiedener nationalistischer und rechtsorientierter Parteien. Die Beliebtheit ‚rechtspopulistischer‘ Parteien in Zeiten eines Europas, das permanent nach Umgangsformen mit den zeitgenössischen Flüchtlingsströmen sucht, offenbart auch

³³⁷ Kaeding, Michael: *Europawahl 2014 in Deutschland im europäischen Kontext*. In: Dossier Europawahlen. Hrsg. von der Bundeszentrale für politische Bildung. Online abrufbar unter: <http://www.bpb.de/politik/wahlen/europawahl/185736/europawahl-2014-in-deutschland-im-europaeischen-kontext> (22.06.15).

³³⁸ Ebd.

ein Europa, das sich gegenüber diesen neuesten Ereignissen sehr schwer tut oder gar verschließt.

Das oben genannte Zitat bezüglich der Europawahl enthält jedoch noch eine weitere fundamentale Komponente, die durch Wörter wie ‚anti-europäisch‘ und ‚Anti-EU-Wahlkampf‘ betont wird. Nationalistisch orientierte Parteien und Bewegungen sind nicht nur Ausdruck eines Europas, das mit einer hohen Zahl an Migrant/innen konfrontiert ist, sondern werden von einem Teil der europäischen Bürger/innen als Antwort auf die zeitgenössischen binneneuropäischen Erschütterungen gesehen, die mit der Finanzkrise ihren Lauf genommen haben. Seither ist die EU durch enorme ökonomische Unsicherheiten geprägt: „Inflation und Arbeitslosigkeit sind die Ungleichgewichte, die der Bürger unmittelbar am eigenen Leibe zu spüren bekommt.“³³⁹ Die „Euro-Rettungsschirme“³⁴⁰ der Geberländer führen in der anhaltenden Finanzkrise zu einem Europa, dessen innereuropäische Fronten sich verhärten, wodurch derweil das gesamte Konzept ‚Europa‘ infrage gestellt wird.³⁴¹ Die Uneinigkeit der EU setzt sich verschärft in der Diskussion um die Aufnahmekapazitäten der einzelnen Mitgliedsstaaten hinsichtlich der hohen Flüchtlingszahlen fort. Die zurzeit zersplitterte europäische Gemeinschaft soll an dieser Stelle nicht weiter erläutert werden, es soll lediglich aufgezeigt werden, dass beide Stücke diesen Aspekt ausklammern und lediglich die Perspektive eines einheitlichen Europas (als ‚Nation Europa‘) in Abgrenzung zu anderen Gemeinschaften beleuchten.

Die hier dargestellten Fakten scheinen das in beiden Texten dargestellte Bild Europas als dominante einheitliche Größe mit undurchdringbaren Machtstrukturen infrage zu stellen. Dass beide Texte jedoch den Punkt eines uneinigen Europas nicht aufgreifen, zeigt einmal mehr die Komplexität des Gegenstands, da selbst die Literatur mit ihrem Möglichkeitsraum nicht alle Perspektiven vereinen, sondern lediglich Ausschnitte Europas aufzeigen kann. Europa bleibt folglich ein bewegbares vielschichtiges Konstrukt, das je nach Perspektive und Kontext einen anderen Schwerpunkt bzw. ein anderes Ergebnis einer Definition präsentiert.

³³⁹ Wagener, Hans-Jürgen: *Wirtschaftliche Ungleichgewichte in der EU*. In: Dossier Finanzmärkte. Hrsg. von der Bundeszentrale für politische Bildung. Online abrufbar unter: <http://www.bpb.de/politik/wirtschaft/finanzmaerkte/135516/wirtschaftliche-ungleichgewichte> (22.06.15).

³⁴⁰ Ebd.

³⁴¹ Vgl. beispielsweise den im Jahr 2015 in Frankreich und Großbritannien produzierten Dokumentarfilm *The Great European Disaster Movie* von Annalisa Piras: In der fiktiven Rahmenhandlung wird eine Zukunft konstruiert, in der Europa nicht mehr existiert. Davon ausgehend dokumentiert der Film mit verschiedenen Beiträgen und Interviews Fakten, die zu dem derzeitigen zerrütteten Europa führen, das vor der Entscheidung steht, inwiefern die ursprüngliche Idee einer Gemeinschaft beibehalten werden soll und kann. Informationen über den Film sind abrufbar unter: <http://www.arte.tv/guide/de/053753-000/eu-kurz-vor-dem-crash> (22.06.15).

Im Drama *Sweet Home Europa* wird durchaus ein sehr komplexer Zugang zum Gegenstand ‚Europa‘ gewählt, da der/die Rezipient/in hier mit einem diskontinuierlichen Handlungsverlauf konfrontiert ist und permanente Versuche unternehmen muss, Raum, Zeit und Figuren zuzuordnen und miteinander zu verknüpfen. Der Hinweis im Drama, dass ‚Land‘ und ‚Epoche‘ durch die ‚Universalgeschichte‘ obsolet sind, wird im Drama konsequent durch die Wiederholungsstrukturen und die Austauschbarkeit der Figuren wiedergegeben. Die Ankündigung im Drama und die daran geknüpfte Struktur sind trotz rezeptionsästhetischer Wahrnehmungsschwierigkeiten eine adäquate Weise, Europa darzustellen und ihm eine Form zu verleihen. Das Drama vermag durch seine Komposition den Aspekt zu erfassen, dass Europa eine Position innehat, die niemand in Gänze decodieren kann. Die Undurchdringbarkeit des Komplexes ‚Europa‘ mit seinen dazugehörigen Komponenten wird in *Sweet Home Europa* nur allzu offen gelegt.

Das Drama *Wir sind keine Barbaren!* steht in Bezug auf die Rezeptionsästhetik in einem starken Kontrast zu *Sweet Home Europa*. Die Analyse hat gezeigt, dass in *Wir sind keine Barbaren!* stereotype Bilder und Vorstellungen adaptiert werden, die zurzeit im Hinblick auf die Thematik ‚Flüchtlinge und Europa‘ kursieren. Das Stück skizziert hier die Ambivalenz, bestehend aus einer Hilfsbereitschaft und Betroffenheit durch Europa bei gleichzeitiger Angst um den eigenen Wohlstand. Die geradezu plakativ anmutenden direkten Aufzählungen des Chors über die Beschaffenheit des europäischen ‚WIRs‘ kann der/die Rezipient/in klar verorten, da hier Diskurse aufgegriffen werden, in denen der/die Rezipient/in selbst verhaftet ist. Auch die im Drama enthaltene Ironie untermauert, dass hier Vorstellungen der Europäer/innen zur Schau gestellt werden, mit denen der/die Rezipient/in nun demonstrativ konfrontiert wird. Das Drama ist durch offenkundige Bezüge zur außerliterarischen Wirklichkeit komponiert, sodass der Gegenstand ‚Europa‘ unmittelbar greifbar wird und der/die Rezipient/in unweigerlich in einen Reflexionsprozess tritt. Folglich öffnet *Wir sind keine Barbaren!* das Verhandlungsfeld, in dem Europa sich positionieren und einen Umgang mit den derzeitigen Flüchtlingsbewegungen nach Europa finden muss.

Festzuhalten ist, dass beide Dramen durch den Möglichkeitsraum der Literatur ein Selbstverständnis Europas offenbaren, das auf bestimmte Strukturen aufmerksam macht, die Europa unmittelbar eigen sind. Die Texte leisten einen Beitrag im Hinblick auf die Frage ‚Was ist Europa?‘, da sie bestimmte Mechanismen und Fakten offenlegen, die Europa begründeterweise auf den Prüfstand stellen.

9. Fazit und Ausblick

Das Thema dieser Arbeit war die Darstellung Europas in den zeitgenössischen Dramen *Sweet Home Europa* und *Wir sind keine Barbaren!*. Der Untersuchungsgegenstand ‚Europa‘ mit dem gattungsspezifischen Schwerpunkt ‚Gegenwartsdrama‘ wurde in dieser Arbeit anhand der These erarbeitet, dass Europa in beiden Texten durch Formen kollektiver Zugehörigkeiten präsentiert wird. Da sowohl *Sweet Home Europa* als auch *Wir sind keine Barbaren!* ein europäisches Kollektiv durch den Verzicht auf binnenstaatliche Differenzierungen beschreiben, wurden gemeinsame thematische Kategorien der Zugehörigkeit zu Europa eruiert. So ergab sich, dass die Texte nach den Themen ‚Ökonomie‘, ‚Wohlstand‘, ‚Zivilisation‘, ‚Migration‘ und ‚Nation‘ strukturiert werden konnten, die darauf in dieser Arbeit als Untersuchungskategorien im Analyseteil 7. und 8. fungierten. Die identischen Untersuchungskategorien (bis auf ‚Ökonomie‘ in *Sweet Home Europa* und ‚Wohlstand‘ in *Wir sind keine Barbaren!*) ermöglichten gemeinsame Bezugspunkte der beiden Texte im Hinblick auf die Zugehörigkeit zu Europa. Die Dramen führen ein Konstrukt Europas vor, welches sich vor allem durch ökonomische Macht kennzeichnen lässt (Kapitel 7.1.), die mit einem soziökonomischen Wohlstand einhergeht (Kapitel 8.3.), der unbegrenzt scheint, jedoch nicht mit ‚Anderen‘ geteilt wird. Beide Texte beschreiben ein Europa, das von der Überzeugung der eigenen zivilisatorischen Überlegenheit lebt, aber grundsätzlich in Fragen der Moral und Ethik Verstöße begeht, indem Fremdeinflüsse in Form der Migration negiert werden (Kapitel 7.2. und 8.2.). Hier schließen weitere Selbstbilder Europas an, die die Dramen in den Kapiteln ‚Migration‘ beschreiben: Entweder scheitert die Integration in Europa selbst (7.3.), oder Europa beschließt, Migrationsbewegungen schon im Voraus abzufangen (8.1). Eine weitere Komponente Europas ist die, dass der Zusammenhalt als ‚Nation Europa‘ vor allem durch die Übereinstimmung in der Abschottung gegenüber anderen Staaten und Kontinenten konstituiert ist (Kapitel 7.4. und 8.4.).

In einem literaturwissenschaftlichen Systematisierungsversuch der Ordnungsgröße ‚Europa‘ erwiesen sich die Kategorien ‚Ökonomie‘, ‚Wohlstand‘, ‚Migration‘, ‚Zivilisation‘ und ‚Nation‘ als geeignet, was für die Analyse in dieser Arbeit strukturgebend genutzt wurde. Die Komplexe ‚Zivilisation‘ und ‚Nation‘ stellen in diesem Kontext sicherlich abstraktere, vielschichtiger Diskurse dar, die hier in einer eingehenderen Analyse und ausführlicheren Betrachtung nicht berücksichtigt werden konnten. Z.B. hat das Analysekapitel 8.2. gezeigt, dass die Begriffsklärung zwischen ‚Zivilisation‘ und ‚Barbarei‘ einer ausführlicheren Erläuterung bedurfte. Das Bewusstsein um die eigene ‚Zivilisation‘ ist – wie in diesem Kapitel dargestellt wurde – u.a. durch den europäischen Kolonialismus geprägt. Das Wahr-

nehmen von ‚Barbarei‘ impliziert die Wahrnehmung der eigenen ‚Zivilisation‘. Die Bedeutung des Begriffs ‚Zivilisation‘ setzt sich daher aus Paradigmen der Abgrenzung und auch des Urteils zusammen, wodurch der Begriff nicht als gänzlich wertneutral gilt. In den Kapiteln 7.4. und 8.4. lag der Fokus hingegen auf der Kategorie ‚Nation‘, deren Begriffsdefinition ebenfalls komplexer ausgefallen ist. Die Kategorie ‚Nation‘ bedingt eine gewisse Ambivalenz im Hinblick auf ‚Europa‘, da Europa sich aus vielen Einzelstaaten zusammensetzt und das Konzept ‚Nation Europa‘ vielschichtigen historischen und soziopolitischen Auslegungen unterliegt.

Hätte man den Raum, bestimmte Diskurse um die hier genannten Kategorien wie im Falle von ‚Zivilisation‘ und ‚Nation‘ in einer literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit ‚Europa‘ zu berücksichtigen und zu ergänzen, läge hier sicherlich ein breites Potenzial, sich mit ‚Europa‘ weiter und tiefschürfender in der Literatur zu befassen.

Es ergäbe sich weiterhin im Rahmen der genannten Kategorien ‚Ökonomie‘, ‚Wohlstand‘, ‚Zivilisation‘, ‚Migration‘ und ‚Nation‘ die Möglichkeit, die Primärliteratur in einer Untersuchung heterogen zusammenzustellen. Das heißt, dass hier Texte nebeneinander stünden, die jeweils in Europa als auch außerhalb Europas entstanden sind bzw. entstehen und beide im Hinblick auf die identische Kategorie betrachtet werden. Die gleichzeitige Analyse von Selbst- und Fremdzuschreibungen, zugespitzt auf eine Untersuchungskategorie, wäre sicherlich eine Bereicherung für den Untersuchungsgegenstand ‚Europa‘.

Die Analyse dieser Arbeit warf nicht nur mögliche literaturwissenschaftliche Perspektiven des Themenkomplexes ‚Europa‘ auf, sondern betrachtete zugleich bestimmte Entwicklungen des Gegenwartsdramas. Die Untersuchung der Dramen zeigte, dass die postdramatischen Formen bestimmte Sinnzusammenhänge aufheben und dass der/die Rezipient/in immer wieder vor der Notwendigkeit steht, Bedeutungszuweisungen vorzunehmen, was in den Texten unterschiedlich stark ausgeprägt ist. Die Reduktion des mimetischen Abbildungsverhältnisses ist konstituierend für die Gegenwartsdramatik, um komplexe Zusammenhänge der Welt wiederum beschreibbar zu machen. Das konkrete Vorgehen in der Analyse offenbarte in diesem Zusammenhang zwei wichtige Punkte: Erstens können die postdramatischen Texte mit bekannten Kategorien der Dramenanalyse (Figur, Dialog, Regieanweisung etc.) untersucht werden und zweitens können Teile des postdramatischen Vokabular Lehmanns, das ursprünglich auf die Inszenierung abzielt, zugleich für eine Analyse umgesetzt werden. Lehmanns Vokabular stellt in diesem Sinne die Ergänzung dar, diejenigen Phänomene zu beschreiben, die von den bisher existierenden analytischen Kategorien nicht erfasst werden können. Die Kombination postdramatischer und bekannter Analysekathe-

rien, die für das analytischen Vorgehen in dieser Arbeit herangezogen wurden, zeigt, dass hier kein systematisiertes literarisches Inventar vorhanden sind. Das postdramatische Vokabular wurde bisher in Bezug auf die literaturwissenschaftliche Dramenanalyse noch nicht erfasst und katalogisiert, was ein bedeutendes Desiderat darstellt. Um innovative Textverfahren breitflächig untersuchen zu können, sollten die literaturwissenschaftlichen Beschreibungskategorien einer Revision unterzogen und entsprechend ergänzt werden. In Zukunft sollte die Literaturwissenschaft diese Forschungslücke schließen, um zeitgenössische Textverfahren beschreibbar zu machen.

Die vielen Erscheinungsbilder Europas – sei es in Form eines geografischen Raums, einer politischen Institution oder einer Projektionsfläche abstrakter Vorstellungen – sollten weiterhin in literarischen Texten thematisiert werden, um diese Bilder aufzuzeigen und zu hinterfragen. Vor allem das Drama stellt hier einen literarischen Möglichkeitsraum dar, in dem Selbst- und Fremdbilder unmittelbar aufeinandertreffen, die im abgeschlossenen Text und in Form der Spielvorlage für die Bühne dargeboten werden.

Die Beschäftigung mit Europa scheint in Zeiten weltweiter Flüchtlingsbewegungen, die durch fehlende politische Reformen seitens Europa gekennzeichnet sind, und einer zeitgleichen Ungewissheit, wie die Gemeinschaft der EU zukünftig beschaffen sein wird, wichtiger denn je.

Bibliographie

[Art.] *Europa*. In: Bertelsmann. Das neue Universallexikon. Red. Beate Varnhorn. Gütersloh/München: Wissen Media Verlag, 2007. S. 258.

[Art.] *Europa*. In: Bertelsmann. Das neue Universallexikon. Red. Beate Varnhorn. Gütersloh/München: Wissen Media Verlag, 2007. S. 257-258.

[Art.] *Europa*. In: Brockhaus. Die Enzyklopädie in 24 Bänden. Hrsg. von der Leipziger und Mannheimer Lexikonredaktion. Leipzig/Mannheim: Brockhaus, 1996 (= Bd. 6 DUD – EV). S. 657-678.

[Art.] *Europahymne*. In: Brockhaus. Die Enzyklopädie in 24 Bänden. Hrsg. von der Leipziger und Mannheimer Lexikonredaktion. Leipzig/Mannheim: Brockhaus, 1996 (= Bd. 6 DUD – EV). S. 680.

[Art.] *Fische*. In: Brockhaus. Die Enzyklopädie in 24 Bänden. Hrsg. von der Leipziger und Mannheimer Lexikonredaktion. Leipzig/Mannheim: Brockhaus, 1996 (= Bd. 7 EW – FRIS). S. 344-346.

[Art.] *Migration*. In: Brockhaus. Die Enzyklopädie in 24 Bänden. Hrsg. von der Leipziger und Mannheimer Lexikonredaktion. Leipzig/Mannheim: Brockhaus, 1996 (= Bd. 14 MAE – MOB). S. 617-620.

[Art.] *Nation*. In: Brockhaus. Die Enzyklopädie in 24 Bänden. Hrsg. von der Leipziger und Mannheimer Lexikonredaktion. Leipzig/Mannheim: Brockhaus, 1996 (= Bd. 15 MOC – NORD). S. 387-390.

[Art.] *Verteidigungsfall*. In: Brockhaus. Die Enzyklopädie in 24 Bänden. Hrsg. von der Leipziger und Mannheimer Lexikonredaktion. Leipzig/Mannheim: Brockhaus, 1996 (= Bd. 23 VALL – WELH). S. 244.

[Art.] *Streifenbarsche, Roccus*. In: Brockhaus. Die Enzyklopädie in 24 Bänden. Hrsg. von der Leipziger und Mannheimer Lexikonredaktion. Leipzig/Mannheim: Brockhaus, 1996 (= Bd. 21 STAM – THEL). S. 252.

[Art.] *Wirtschaft*. In: Brockhaus Enzyklopädie in 30 Bänden. Hrsg. von der Leipziger und Mannheimer Lexikonredaktion. Leipzig/Mannheim: Brockhaus, 2006 (= Bd. 30 WETZ – ZZ). S. 174.

[Art.] *Wirtschaft*. In: Der große Brockhaus in einem Band. Hrsg. von Carolin Weidner. Gütersloh/München: Brockhaus/wissenmedia in der inmediaOne], 2011. S. 1148.

[Art.] *Zivilisation*. In: Der große Brockhaus in einem Band. Hrsg. von Carolin Weidner. Gütersloh/München: Brockhaus/wissenmedia in der inmediaOne], 2011. S. 1165.

[Art.] *Zivilisation*. In: Brockhaus Enzyklopädie in 30 Bänden. Hrsg. von der Leipziger und Mannheimer Lexikonredaktion. Leipzig/Mannheim: Brockhaus, 2006 (= Bd. 30 WETZ – ZZ). S. 653-657.

Asmuth, Bernhard: *Einführung in die Dramenanalyse*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2009.

Baumann, Mechthild: *Fragen und Antworten*. In: Kurzdossier Zuwanderung, Flucht und Asyl: Aktuelle Themen. Hrsg. von der Bundeszentrale für politische Bildung. Online abrufbar unter: <http://www.bpb.de/gesellschaft/migration/kurzdossiers/179671/frontex-und-das-grenzregime-der-eu> (15.06.15).

Bayerdörfer, Hans-Peter: *Drama*. In: Metzler Lexikon Theatertheorie. Hrsg. von Dieter Burdorf, Christoph Fasbender, Burkhard Moenninghoff. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2014. S. 76-84.

Bayerdörfer, Hans-Peter: *Erzähldramatik: Spieltex te jenseits der Gattungsgrenzen*. In: Junge Stücke. Theatertexte junger Autorinnen und Autoren im Gegenwartstheater. Hrsg. von Andreas Englh art und Artur Peřka. Bielefeld: Transcript, 2014 (= Theater Bd. 31). S. 29-64.

Bluhm, Lothar: *Gegenwartsliteratur*. In: Metzler Lexikon Literatur. Hrsg. von Dieter Burdorf, Christoph Fasbender, Burkhard Moenninghoff. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2007. S. 276.

Bollenbeck, Georg: *Bildung und Kultur. Glanz und Elend eines deutschen Deutungsmusters*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996.

Braun, Michael: *Die deutsche Gegenwartsliteratur. Eine Einführung*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 2010.

Carnevali, Davide: *Sweet Home Europa*. Deutsch von Sabine Heymann. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2012.

Conter, Claude D.: *Jenseits der Nation - das vergessene Europa des 19. Jahrhunderts. Die Geschichte einer Inszenierung und Visionen Europas in Literatur, Geschichte und Politik*. Bielefeld: Aisthesis, 2004.

Das Drama nach dem Drama. Verwandlungen dramatischer Formen in Deutschland seit 1945. Hrsg. von Artur Peřka und Stefan Tigges. Bielefeld: Transcript, 2011 (= Theater Bd. 22).

Derrida, Jaques: *Das andere Kap*. In: Ders. *Das andere Kap. Die vertagte Demokratie. Zwei Essays zu Europa*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992. S. 9-60.

Di Lorenzo, Giovanni, Hildebrandt, Tina: *Angela Merkel. "Ich bin mit mir zufrieden."*. In: Zeit Online, (11.07.2013). Online abrufbar unter: <http://www.zeit.de/2013/29/angela-merkel-interview/komplettansicht> (24.06.15).

Duden. Das Fremdwörterbuch. Hrsg. von der Dudenredaktion. Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich: Dudenverlag, 2007 (= Bd. 5 Duden).

Duden. Deutsches Universalwörterbuch. Hrsg. von der Dudenredaktion. Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich: Duden, 2007.

Englh art, Andreas: *Das Theater der Gegenwart*. München: C.H. Beck, 2013 (= Wissen in der Beck'schen Reihe).

Ernst, Thomas: *Europa zwischen Fluchtfabeln und Luftwurzeln. Der belgische Autor Tom Lanoye über Kapitalismus, Wissenschaft und Biopolitik in seinem Stück Festung Europa*. In:

Ökonomie im Theater der Gegenwart. Ästhetik, Produktion, Institution. Hrsg. von Franziska Schößler. Bielefeld: Transcript, 2009 (= Theater Bd. 8). S. 258-277.

Europadiskurse in der deutschen Literatur und Literaturwissenschaft. Hrsg. von Jean-Marie Valentin. Bern: Peter Lang, 2007 (= Akten des XI. Internationalen Germanistenkongresses Paris 2005 „Germanistik im Konflikt der Kulturen“ Bd. 12).

Europa - Stier und Sternenkrantz. Von der Union mit Zeus zum Staatenverbund. Hrsg. von Almut-Barbara Renger und Roland Alexander Ißler. Bonn: V&R unipress, 2009 (= Gründungsmythen Europas in Literatur, Musik und Kunst Bd.1).

Fuchs-Jolie, Stephan: *Locus amoenus*. In: Metzler Lexikon Literatur. Hrsg. von Dieter Burdorf, Christoph Fasbender und Burkhard Moeninghoff. S. 459.

Grabbe, Katharina, Köhler, Sigrid G., Wagner-Egelhaaf, Martina: *Das Imaginäre der Nation. Einleitung*. In: Das Imaginäre der Nation. Zur Persistenz einer politischen Kategorie in Literatur und Film. Hrsg. von dens. Bielefeld: Transcript, 2012. S. 7-23.

Halter, Martin: *Unser Fremdenhass ist doch ganz schön zivilisiert*. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, (20.06.2014). Online abrufbar unter: <http://www.faz.-net/aktuell/feuilleton/buehne-und-konzert/unsere-fremdenhass-ist-doch-ganz-schoen-zivilisiert-philipp-loehles-wir-sind-keine-barbaren-13000842.html> (19.04.15).

Haß, Ulrike: *Chor*. In: Metzler Lexikon Theatertheorie. Hrsg. von Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch und Matthias Warstat. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2014. S. 50-53.

Heynen, Ruth: *Erfahrung des Unmöglichen. Zur Verfassung eines Theaters für Europa*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2013.

Hofmann, Michael: *Drama. Grundlagen, Gattungsgeschichte, Perspektiven*. Wilhelm Fink Verlag, 2013.

<http://frontex.europa.eu/about-frontex/mission-and-tasks/> (23.04.15).

<http://www.arte.tv/guide/de/053753-000/eu-kurz-vor-dem-crash> (22.06.15).

<http://www.parlament.ch/D/WAHLEN-ABSTIMMUNGEN/VOLKSABSTIMMUNGEN/VOLKSABSTIMMUNGEN-2014/ABSTIMMUNG-2014-02-09/Seiten/default.aspx> (19.04.15).

http://www.rowohlt-theaterverlag.de/autor/Davide_Carnevali.2979015.html (25.06.15).

http://www.rowohlt-theaterverlag.de/autor/Philipp_Loehle.2910796.html (25.06.15).

http://www.rowohlt-theaterverlag.de/stueck/Wir_sind_keine_Barbaren.3122545.html (25.06.15).

Ivanovic, Christine: *Europa als literaturwissenschaftliche Kategorie*. In: Der literarische Europa-Diskurs. Festschrift für Paul Michael Lützeler zum 70. Geburtstag. Hrsg. von Peter Haneberg und Isabel Capeola Gil. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2013. S. 22-49.

Kaeding, Michael: *Europawahl 2014 in Deutschland im europäischen Kontext*. In: Dossier Europawahlen. Hrsg. von der Bundeszentrale für politische Bildung. Online abrufbar unter: <http://www.bpb.de/politik/wahlen/europawahl/185736/europawahl-2014-in-deutschland-im-europaeischen-kontext> (22.06.15).

Kaschuba, Wolfgang: *Europäisierung als kulturalistisches Projekt? Ethnologische Beobachtungen*. In: Europa im Spiegel der Kulturwissenschaften. Hrsg. von Friedrich Jaeger und Hans Joas. Baden-Baden: Nomos, 2008 (= Denkart Europa. Schriften zur europäischen Politik und Kultur Bd. 7). S. 204-225.

Klaeui, Andreas: *Das groß geschriebene WIR*. In: Nachtkritik, (08.02.2014). Online abrufbar unter: http://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=9101:wir-sind-keine-barbaren-ua-volker-hesse-inszeniert-in-bern-philipp-loehles-stueck-zur-ueberfremdungsangst&catid=38:die-nachtkritik&Itemid=40 (04.05.15).

Kraume, Anne: *Das Europa der Literatur. Schriftsteller blicken auf den Kontinent. 1815-1945*. Berlin/New York: De Gruyter, 2010 (= mimesis. Romanische Literaturen der Welt Bd. 50).

Langenscheidt Handwörterbuch Englisch. Teil I Englisch-Deutsch. Hrsg. von der Langenscheidt-Redaktion. Berlin/München: Langenscheidt, 2001.

Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1999.

Löhle, Philipp: *Wir sind keine Barbaren!*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2014.
Lützeler, Paul Michael: *Die Schriftsteller und Europa. Von der Romantik bis zu Gegenwart*. München: Piper, 1992.

1 Mose, 1-2. In: Die Bibel oder die ganze heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments. Nach der deutschen Übersetzung D. Martin Luthers. Hrsg. von der Deutsche Bibelgesellschaft. Köln: Naumann & Göbel, 1964. S. 7-9.

1 Mose 2,8. In: Die Bibel oder die ganze heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments. Nach der deutschen Übersetzung D. Martin Luthers. Hrsg. von der Deutsche Bibelgesellschaft. Köln: Naumann & Göbel, 1964. S. 97. S. 8-9

2 Mose, 12,51. In: Die Bibel oder die ganze heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments. Nach der deutschen Übersetzung D. Martin Luthers. Hrsg. von der Deutsche Bibelgesellschaft. Köln: Naumann & Göbel, 1964. S. 83-85.

2 Mose, 24,4. In: Die Bibel oder die ganze heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments. Nach der deutschen Übersetzung D. Martin Luthers. Hrsg. von der Deutsche Bibelgesellschaft. Köln: Naumann & Göbel, 1964. S. 97.

Petrović-Ziemer, Ljubinka: *Mit Leib und Körper. Zur Korporalität in der deutschsprachigen Gegenwartsdramatik*. Bielefeld: Transcript, 2011 (= Theater Bd. 42).

Pewny, Katharina: *Das Drama des Prekären. Über die Wiederkehr der Ethik in Theater und Performance*. Bielefeld: Transcript, 2011 (= Theater Bd. 26).

Pocosgnich, Andrea: *Sweet Home Europa. Intervista a Davide Carnevali*. In: TeatroCritica. Informationen, imagini e sguardi critici dal mondo del teatro, (09.04.2015). Online abrufbar unter: <http://www.teatrocritica.net/2015/04/sweet-home-europa-intervista-a-davide-carnevali/> (25.06.15).

Poschmann, Gerda: *Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*. Hrsg. von Hans-Peter Bayerdörfer, Dieter Borchmeyer und Andreas Höfele. Tübingen: Niemeyer, 1997 (= Theatron. Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste Bd. 22).

Prochasko, Jurko: *Kleine Europäische Revolution*. In: Euromaidan. Was in der Ukraine auf dem Spiel steht. Hrsg. von Juri Andruchowjtsch. Berlin: Suhrkamp, 2014. S. 113-130.

Schößler, Franziska: *Einführung in die Dramenanalyse*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2012.

Tatari, Marita: *Das Drama wieder. Eine begriffliche Untersuchung*. In: Das Drama nach dem Drama. Verwandlungen dramatischer Formen in Deutschland seit 1945. Hrsg. von Artur Pełka und Stefan Tigges. Bielefeld: Transcript, 2011 (= Theater Bd. 22). S. 385-396.

Tigges, Stefan: *Rückkehr des dramatischen Erzählens?* In: Handbuch Drama. Theorie, Analyse, Geschichte. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2012. S. 323-327.

Wagener, Hans-Jürgen: *Wirtschaftliche Ungleichgewichte in der EU*. In: Dossier Finanzmärkte. Hrsg. von der Bundeszentrale für politische Bildung. Online abrufbar unter: <http://www.bpb.de/politik/wirtschaft/finanzmaerkte/135516/wirtschaftliche-ungleichgewichte> (22.06.15).

Weiler, Christel: *Postdramatisches Theater*. In: Metzler Lexikon Theatertheorie. Hrsg. von Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch und Matthias Warstat. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2014. S. 262-265.

Wolfert, Jutta: *Zwischen Medien und Revolution. Ein Streifzug durch die Theatertexte der Wende*. In: Das Drama nach dem Drama. Verwandlungen dramatischer Formen in Deutschland seit 1945. Hrsg. von Artur Pełka und Stefan Tigges. Bielefeld: Transcript, 2011. (= Theater Bd. 22). S. 117-126.

Zandonella, Bruno: *Festung Europa*. In: Pocket Europa. EU-Begriffe und Länderdaten. Hrsg. von der Bundeszentrale für politische Bildung. Online abrufbar unter: <http://www.bpb.de/nachschlagen/lexika/pocket-europa/16786/festung-europa> (11.06.2015).