

Drama Panorama 4

Charlotte Bomy / Lisa Wegener (Hrsg.)

Surf durch undefiniertes Gelände

Internationale queere Dramatik

Neofelis

Inhalt

7	Charlotte Bomy / Lisa Wegener Queer in Translation
31	Marine Bachelot Nguyen Schatten und Lippen
81	Dany Boudreault Wir sind schön, für hässliche Leute
121	Ebru Nihan Celkan Der Tag nach dem Tag, an dem niemand starb
139	Olga Dimitrijević Mein Du
179	Marie Henry Surf durch undefiniertes Gelände
217	Raphael Amahl Khouri She He Me
255	Milja Sarkola Bühne des Begehrens
311	Jen Silverman Collective Rage. Ein Stück in fünf Bettys
373	Magne van den Berg Gender
410	Biografien
416	Uraufführungen der abgedruckten Stücke
417	Abbildungsverzeichnis
418	Copyrightnachweise

Charlotte Bomy / Lisa Wegener

Queer in Translation

Norman surft auf seiner Welle, heißt es in der Mitte des Theaterstücks *Surf durch undefiniertes Gelände* von Marie Henry. Dass zwischen Norman und normal nur ein Buchstabe liegt, ist kein Zufall, denn der Titel dieses vierten Bands der Buchreihe *Drama Panorama – Neue internationale Theatertexte* verweist auf ein Experimentierfeld für queere Realitäten und Utopien, die sich jeglicher Definition und jedem Versuch der Exotisierung entziehen. Ziel dieser Expedition durch die queere Dramatik der vergangenen Jahre ist neben gebührender Repräsentation alternativer künstlerischer Positionen jenseits der Zweigeschlechtlichkeit das kreative Ausloten angemessener Formen der Übersetzung queerer Narrative und ihrer Zeitlichkeit. Doch beginnen wir von vorn.

Queer war im anglophonen Kontext zunächst alles, was merkwürdig oder schräg schien. Später wurde der Begriff zur Beleidigung für Menschen jenseits der heterosexuellen Norm christlicher Eliten, die ihre Vorherrschaft im aufkommenden Kapitalismus unter anderem mit der *weißen*¹ traditionellen Kleinfamilie zementierten – auch und vor allem in Abgrenzung zum kolonisierten Anderen. Die Erfindung der Homosexualität, ihre Koppelung an die Geschlechtsidentität und ihre Pathologisierung geht auf die frühesten Sexolog*innen zurück. Als Reaktion auf ihre Ghettoisierung kommen erste Lesben- und Schwulenbewegungen auf, die für gesellschaftliche Anerkennung kämpfen. Eine Zäsur markieren die Stonewall-Aufstände 1969, angezettelt von LGBTI*s, die sich im Kampf gegen polizeiliche Repression radikalisierten. Von ihnen geht in den 1980er Jahren die Aneignung des Schimpfworts „queer“ aus,

1 Die Kursivschreibung von *weiß* verweist auf die politische Dimension des Begriffs, der sich nicht auf Hautfarbe bezieht, sondern eine analytische Benennung einer privilegierten Position ist. So sind *weiße* Menschen u. a. privilegiert, weil sie nicht von Rassismus betroffen sind.

und zwar als Selbstbezeichnung für Menschen, die sich in der Lesben- und Schwulenbewegung der Zeit nicht wiederfanden oder sich von dieser marginalisiert sahen, wie *Queers of Color*, *Queers mit Behinderung*, *Queers mit Arbeiter*innen-Hintergrund*. Besonders Schwarze Feministinnen lenken den Blick in den 1970er und 80er Jahren auf Herrschaftsstrukturen in der Mehrheitsgesellschaft, aber auch in der feministischen Bewegung. Audre Lorde verwies schon 1984 auf bestehende Faktoren für Mehrfachdiskriminierung: „Im Großen und Ganzen konzentrieren sich *weiße cis Frauen* innerhalb der Frauen*bewegung auf ihre Unterdrückung als cis Frauen und ignorieren Unterschiede bezüglich *Race*, Gender, Klasse und Alter.“² Die Kritik queerer Aktivist*innen und Denker*innen richtet sich gegen die binäre Codierung von Geschlecht und Sexualität. In ihrer Entlarvung normierender Strukturen, die ideologischen und wirtschaftlichen Interessen unterliegen, hinterfragen Queer-Aktivist*innen schließlich (idealerweise) auch die Ambivalenz ihrer eigenen Identitätskategorien, die bisweilen wieder herangezogen werden, um selbst Ausschluss zu generieren.

Künstlerische Interventionen mit queerer Perspektive fragen nach den Mechanismen von Macht. Die Macht der Bilder etwa wird in Guerillataktiken offengelegt, so z. B. im Umschreiben und Wiederaneignen popkultureller Phänomene. Im Mittelpunkt steht die Frage nach angemessener Repräsentation, verhandelt wird sie auf den Schauplätzen Sprache, Körper und Begehren. Der ephemere Charakter queerer Kunst geht auch auf die Volatilität des Diskurses zurück: Queere Symboliken und vor allem Sprachcodes unterliegen starken Moden. Ein nahezu zeitloses Genre, das gesellschaftliche Machtstrukturen hinterfragt, indem es etwa den performten Charakter heterosexueller und zweigeschlechtlicher Normen entlarvt, ist Drag. Drag ist ein Phänomen an der Schnittstelle von Bühnenkunst und Subkultur und hat seinen Ursprung im Elisabethanischen Theater, als Frauen nicht auftreten durften, weshalb Frauenrollen von Männern gespielt wurden. Später verkörperten Frauen sogenannte Hosenrollen, so z. B. Marlene Dietrich, die in den 1930er Jahren im Smoking auftrat und schnell zur Lesben- und Schwulenkone der Zeit avancierte. Die Drag-Kultur, wie wir sie heute kennen, ist stark von der Drag Ball Culture der 1970er und 80er Jahre geprägt, die von marginalisierten Schwarzen und Latinx der LGBTI*-Bewegung begründet wurde. Ihre politische Kraft beruht auf Aneignung durch Nachahmung und Verspottung: Im Mittelpunkt steht das Durchgehen als Mann (bei den

2 Audre Lord: *Alter, Race, Klasse und Gender: Frauen* definieren ihre Unterschiede neu* (1984), aus d. Engl. v. Yemisi Babatola / Amora Bosco. In: Natasha A. Kelly (Hrsg.): *Schwarzer Feminismus. Grundlagentexte*. Münster: Unrast 2019, S. 109–122, hier S. 102.

Dragkings) oder Frau (bei den Dragqueens), aber auch das *white* Passing, also das symbolische Durchgehen als *weiß*, setzt sich als subversive Praxis in zeitgenössischen queeren Performances fort. Diese Bühnenform ist an feste Performer*innen gebunden und kann nicht losgelöst von ihnen existieren – performt wird hier eine spezifische Identität, eine politische Aussage, die stark an eine Biografie oder Persönlichkeit gekoppelt ist. Zeitgenössische Beispiele sind Sunny Drakes Arbeit *No strings attached* (2013), die Arbeiten des italienischen queerfeministischen Performance-Kollektivs Goghi & Goghi oder auch Taylor Macs opulentes Musiktheaterstück *A 24-Decade History of Popular Music* (2016), das ohne Judys³ flamboyante Persönlichkeit als Dreh- und Angelpunkt der Show undenkbar wäre. Ihr Grenzcharakter schafft Raum für experimentelle Widerstandsformen und subversive Alternativen zu den tagtäglich in der Mehrheitsgesellschaft performten Geschlechterrollen und kleinfamiliären Mustern. Sie suchen ganz bewusst nach neuen Ausdrucksformen jenseits festgeschriebener Identitäten und erheben Anspruch auf die Zukunft.⁴

Der vorliegende Band versammelt Theater- und Performancetexte mit queerer Perspektive, die eine spielbare bzw. nachspielbare Form haben und in ihrer dramaturgischen Verfasstheit als literarisches Genre, als Lesedrama funktionieren, denn Tatsache ist, dass Theatertexte selten einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich sind.⁵ Den Anstoß zu diesem Band gab die Feststellung, dass queere Körper und queere Biografien auf deutschsprachigen Bühnen noch immer unterrepräsentiert sind. Zwar werden inzwischen mehr und mehr Stücke inszeniert, die Genderfragen verhandeln oder homosexuelle Realitäten integrieren, doch schreiben sie sich oft in eine angloamerikanische Tradition ein und / oder zeigen mehrheitsfähige Ausschnitte einer ansonsten subversiven Bewegung: Klischee-Queers in unbedeutenden Nebenrollen als Feigenblatt oder Diversitätsjoker. Wichtig waren uns daher queere Figuren, die handeln, die eine Geschichte erzählen, die Normen der Zweigeschlechtlichkeit aktiv hinterfragen.

3 Mac ist nicht-binär und benutzt das Pronomen „Judy“.

4 Für solche Formate siehe u. a. die Festivals Pugs in Love am Maxim Gorki Theater, 2021 (<https://www.gorki.de/en/pugs-in-love-queer-week-2021>, Zugriff am 28.11.2021), The Present Is Not Enough am HAU3, 2019 (<https://www.hebbel-am-ufer.de/en/the-present-is-not-enough/>, Zugriff am 28.11.2021) und Future Lovers am Theater Dortmund, 2021 (<https://www.theaterdo.de/produktionen/detail/queer-festival-futurelovers/>, Zugriff am 28.11.2021).

5 Ausnahmen bilden etwa diese Sammelbände: Tatiana Klepikova (Hrsg.): *Contemporary Queer Plays by Russian Playwrights*. London: Bloomsbury 2021; Leanna Keyes / Lindsey Mantoan / Angela Farr Schiller (Hrsg.): *The Methuen Drama Book of Trans Plays*. London: Bloomsbury 2021.

Unsere Arbeit an diesem Band erstreckte sich über mehrere Jahre, was dazu geführt hat, dass wir die Stücke dieser Auswahl zu unterschiedlichsten Gelegenheiten gelesen, wiedergelesen und auf ihren künstlerischen Gehalt hin befragt haben. Hinzu kamen – sofern möglich – intensive Momente des Austauschs mit Autor*innen und Übersetzer*innen, was das Kontextmaterial vergrößert und bereichert hat. Diese Prozesse hier zumindest in Ansätzen abzubilden, ist uns ein Anliegen.

Neun Theatertexte: dramaturgische Notizen

Der Text *Schatten und Lippen* (*Les ombres et les lèvres*) von Marine Bachelot Nguyen ist ein sehr persönlicher Bericht, der vom Eintauchen in das Vietnam der Gegenwart erzählt, von Begegnungen mit der aufkeimenden LGBTI*-Bewegung, von ihren Dynamiken und Widersprüchen. Ein Stipendium im Rahmen des Programms „Hors les murs“ des Institut Français bildete 2014 den Ausgangspunkt für eine beinahe 6-wöchige, für Bachelot Nguyen überaus wichtige Reise durch das Land – wichtig, weil diese es ihr ermöglichte, dem Alltag zu entfliehen, immerhin war mit der „Manif pour tous“¹³ gerade eine Welle der Homophobie über Frankreich hereingebrochen –, aber auch, in das Land der Mutter zurückzukehren, die ein Jahr zuvor gestorben war. *Schatten und Lippen* ist damit das Dokument einer Reise zu den Wurzeln der eigenen Familie, ein kämpferischer Text auf den Spuren der Geschichte und Gegenwart der LGBTI*-Bewegung Vietnams und zu guter Letzt eine Art Tagebuch, in dem die Autorin über ihre Homosexualität spricht. Diese drei Ebenen existieren nicht nur parallel, sondern sie berühren, kreuzen, verflechten sich und machen die Reise so zum Gewebe der Erfahrungs- und Erkenntnisstränge eines Lebens.

Zentral ist zunächst der Kampf für queere Sichtbarkeit in diesem Land zwischen Konfuzianismus, kommunistischem Regime und Diktatur des Marktes. Die Stimme der Erzählerin führt durch einen Text, in dessen Verlauf die Organisator*innen der ersten Vietprides 2012 zu Wort kommen: urbane Aktivist*innen, die unbemerkt „[daran] arbeiten [...]“, wie eine sympathische, gutmütige Jugendbewegung auszusehen, die sich in die vietnamesische Gesellschaft einbringen will¹⁴, und eine Gruppe trans* Künstler*innen, die angeführt von Madame Phung am Rande der Gesellschaft durch entlegenste Ecken des Landes ziehen, wo ihnen die lokale Politik und Bevölkerung wahlweise mit Faszination und Feindseligkeit begegnen.

13 Wörtlich: Demonstration für alle. Bewegung konservativer und erzkonservativer Kräfte, die in Frankreich gegen die Öffnung der Ehe für nicht-heterosexuelle Paare (der „mariage pour tous“) protestierten.

14 Marine Bachelot Nguyen: *Schatten und Lippen*, in diesem Band, S. 75.

Neben den fast dokumentarischen Schilderungen zeitgenössischer Kämpfe verweist der Text am Beispiel der französischen Besatzung auf den Bereich Sexualität als zentrales Element in der (post)kolonialen Geschichte Vietnams: Französische Kolonialkräfte ereifern sich darüber, wie schwer vietnamesische Männer und Frauen zu unterscheiden seien. Relikte der Kolonialzeit stecken im zeitgenössischen Vokabular des Vietnamesischen, wie das Wort *pé-dé* (vom französischen Wort *pédé* für „Schwuchtel“) oder auch die Vorläufer abwertender Bezeichnungen für Schwule *Bông* („Schatten“) und Lesben *Ô môi* („Lippen“), die sich im Titel wiederfinden, der auch den spirituellen Charakter des Textes anklingen lässt. Beschlossen wird die Reise mit einem Lied, das nicht nur die Stigmata aus der Kolonialzeit verschleichen soll, sondern auch die Marktförmigkeit queerer Bewegungen hinterfragt:

Wir sind Schatten und Lippen, blühen zu jeder Jahreszeit
 Wir sind Schatten und Lippen, bespuken und bespotten eure Grenzen
 Eine Armee von Schatten und Lippen, in allen Ländern der Welt
 untrennbar vereint [...]
 Wir mischen unsere Farben und Standarten
 Aber wir sind auf der Hut
 Wir lassen uns nicht pink waschen¹⁵

Wir sind schön, für hässliche Leute ((e) Un genre d'épopée) von Dany Boudreault wurde 2013 am Théâtre d'aujourd'hui Montreal in der Inszenierung des Autors uraufgeführt. Der hybride, im Grenzbereich von Drama und Poesie angesiedelte Text widmet sich Fragen nach der Geschlechtsidentität, dem Außenblick und der Selbstakzeptanz. Seine Choralität speist sich aus den verschiedenen Stimmen der Hauptfigur und Songtexten von Nana Mouskouri. Eine Choralität, die in der Inszenierung Boudreaults von drei Spieler*innen getragen wurde, darunter der Autor selbst, und in der Übersetzung/ Bearbeitung Wolfram Hölls auf zwei Stimmen verteilt wurde („Sie“ und „Er“) – eine Entscheidung, die im Hinblick auf eine Hörspielproduktion¹⁶ und in Abstimmung mit dem Autor getroffen wurde.

15 Ebd., S.79.

16 Dany Boudreault: *Wir sind schön, für hässliche Leute*, aus d. Franz. u. bearb. v. Wolfram Höll. Hörspiel, SRF 2018, Länge: 52:14 min.

Das Stück folgt einer Figur über eine Zeitspanne von dreißig Jahren zu drei Stationen ihres Lebens, beginnend mit junger Mädchenblüte über performte Männlichkeit bis zur vollen Verwirklichung der eigenen Singularität im letzten Teil. Boudreault geht hier von seiner persönlichen Geschichte aus, seiner Hinterfragung der eigenen Geschlechtsambivalenz, die ihn in einem Zustand jenseits der Kategorien trans* oder enby ankommen ließ, und formuliert einen Gegenentwurf zu normativer Männlichkeit.¹⁷

Im ersten Akt, „Die Frau in mir“, fährt die Hauptfigur als junge Frau per Anhalter nach Hause und steigt in den roten Sportwagen des Fuchs: des Vaters einer Freundin, mit dem sie Sex haben wird. Vieles deutet daraufhin, dass dieser Sex nicht einvernehmlich ist („hier gibt’s keinen Respekt“¹⁸) und die Nötigung ein verstärktes Performen von Weiblichkeit nach sich zieht: „du wirst Erfolg haben als Frau und darüber hinaus“¹⁹. Der Vorfall im Maisfeld ist prägend und verfolgt die Hauptfigur ihr Leben lang wie eine Obsession. Am nächsten Tag sticht ihr eine Klassenkameradin aus Wut darüber, dass sie ihren Vater verführt hat, eine Gabel zwischen die Brüste, woraufhin ihr Busen immer kleiner wird – wie in einem Traum, in dem sich Realitätsbezüge und Fantasie vermischen. Diese oft alptraumhaften und sehr symbolischen Visionen ziehen sich durch das ganze Stück – etwa wenn die Hauptfigur die Bühne betritt, um Gretchen in *Faust* zu spielen, und stattdessen ihren Darm entleert.

Im zweiten Teil, „Der Mann in mir“, dominiert zunächst die schmerzvolle Erkenntnis, wie bestimmend Anatomie ist: „mein ganzes Sein ist geschlechtlich“²⁰, gefolgt von überperformter Männlichkeit und markiert von dem Versuch des Übergangs in eine übersteigerte Virilität („mein Schwanz ist so groß, dass er ab und zu aus der Hose muss“²¹). Es folgt das Wiedersehen mit der alten Klassenkameradin, der Tochter vom Fuchs, „Anna“ – deren Name im Stück von Anfang an in unterschiedlichen Versionen vorkommt: Anna-Sophie, Anna-Antonia, Anna-Manfred, Anna-Karenina, Anna-Fuchsia, eine Unschärfe, die zu erkennen gibt, wie fluide Anna von der Hauptfigur wahrgenommen wird. Jene wünscht sich jetzt, die Hauptfigur sei ein Mann, ihr Mann. Männlichkeit wird hier zur Illusion, die innerhalb der Paarbeziehung

17 Dany Boudreault: Pour en finir avec l’androgynie. In: Ders.: (e) *Un genre d’épopée*. Montréal: Herbes Rouges 2014, S. 147–153, hier S. 147.

18 Dany Boudreault: Wir sind schön, für hässliche Leute, in diesem Band, S. 86.

19 Ebd., S. 88.

20 Ebd., S. 117.

21 Ebd., S. 101.

aufrechterhalten werden muss. Doch der Hauptfigur gelingt das Spiel der Heteronormativität nicht und so beschließt sie, Anna und all das, wofür sie steht, zu töten.

Der Titel des letzten Teils, „Etwas, das mir ähnelt“, hebt unzweideutig auf das Vage, das Unbestimmte ab: Nach einem Wiedersehen mit der Mutter und schließlich dem Fuchs, der seine letzten Tage in einem Heim fristet, gelingt es der Hauptfigur endlich, sich in ihrer Geschlechtsrealität zu verwirklichen: „Das milchige Wasser wird unerklärlich klar. Jetzt habe ich meinen Körper. Mein Licht erstrahlt, bis aus dem Heim heraus. Ich beobachte mich so wie eine gelungene Fotografie von mir. [...]“²² In seiner außergewöhnlichen Choralität verweist das Stück auf die fließende Bewegung der Geschlechter in einem Spektrum unterschiedlichster Ausprägungen, zelebriert die Implosion der Zweigeschlechtlichkeit, fordert zur Selbstdefinition auf und lädt dazu ein, die Komplexität des Seins in Frieden anzunehmen.

Der Tag nach dem Tag, an dem niemand starb (*Kimsenin ölmediği bir günün ertesiydi*) von Ebru Nihan Celkan wurde 2012 am Off-Theater Kumbaracı50 in Istanbul uraufgeführt. Die Inszenierung feierte immense Erfolge: Die Hauptfigur spielte keine Geringere als die Theaterschauspielerinnen Sumru Yavrucuk, die in der Türkei unter anderem seit ihren Auftritten in beliebten Fernsehserien bekannt ist. Das Monodrama ist der Monolog der trans* Frau Umut, ein genderneutraler Vorname, der auf Türkisch Hoffnung bedeutet. Umut erzählt bald schlicht und das Publikum direkt adressierend, bald theatralisch, flamboyant von ihrem Alltag als Sexarbeiterin im Umfeld des Istanbuler Taksim-Platzes, von ihrer Familiengeschichte, von dem unfreiwilligen Coming-out als schwuler Sohn eines gewalttätigen Vaters und der anschließenden Flucht, von den Eroberungen für eine Nacht und den Freundschaften fürs Leben. Auf wenigen Seiten zieht sie sich an und macht sich zurecht, trinkt Unmengen von Whisky, rezitiert Gedichte und spricht über ihre Träume. Auch Gott spielt in den Erinnerungen an die Kindheit eine Rolle – als Instanz, an die Umut Hoffnungen und Wünsche richtet: „Mein Gott, bitte mach mich anders. [...] Gott, hilf mir, eine Frau zu werden. Steh mir bei, damit ich nicht irgendwo jämmerlich allein umgebracht werde.“²³

22 Ebd., S. 118.

23 Ebru Nihan Celkan: *Der Tag nach dem Tag, an dem niemand starb*, in diesem Band, S. 124.

Der Text erzählt von den Widrigkeiten, denen trans* Menschen in der türkischen Gesellschaft ausgesetzt sind, und formuliert einen Gegenentwurf zu stereotypen Darstellungen ihrer Realitäten auf Istanbul Bühnen und darüber hinaus. Er zeichnet eine komplexe Figur mitsamt ihren psycho-sozialen Traumata, die für das Leben in Gesellschaften mit starker heteropatriarchaler Prägung so typisch sind. Wie soll man überhaupt leben, wenn man dem Establishment, ja selbst der Nachbar*innenschaft ein ständiger Dorn im Auge ist?

Trotz ihrer Prekarität und einer Existenz am Rande der Gesellschaft feiert Umut Freundinnen und Liebhaber, erinnert sich an die feministischen Demonstrationen im Istanbul der frühen 2000er Jahre und schwelgt in Erinnerungen an menschliche Wärme und Solidarität in der Community. Die Großstadt ist hier nicht nur Schauplatz für die Suche nach Freiern, sondern auch ein privilegierter Ort des Ausprobierens und der Begegnungen, an dem das Spannungsfeld zwischen Geschlecht und Gender, zwischen normativem und widerständigem Begehren aufscheint, wo wir versuchen können zu werden, „wer wir wirklich sind“ – wie in dem Lied *I Am What I Am* am Ende des Stücks: „Ich bin, wie ich bin, und ich bin auf meinem Weg.“²⁴

Charakteristisch für die Sprache des Textes ist der verwendete Slang Lubunca, dessen Geschichte bis ins 17. Jahrhundert zurückreicht und der in den 1980er Jahren nach dem Militärputsch von trans* Frauen und Sexarbeiterinnen als Code-Sprache wieder aufgegriffen wurde. Auf der türkischen Grammatik basierend und Wörter aus dem Romanes, Armenischen und Griechischen aufgreifend, diente ihnen die Geheimsprache im repressiven Klima der Zeit als Kommunikationsmittel. Heute scheint Lubunca teilweise exotisierend von privilegierten LGBTI* in Istanbul gesprochen zu werden, wie di*er Übersetzer*in aus dem Türkischen, Oliver Kontny, in einem Nachwort ausführt.

Anfang der 1980er Jahre in Jugoslawien geboren, erlebte die Theaterautorin und Dramaturgin Olga Dimitrijević dessen blutigen Niedergang und macht die Kritik an der Transformation in ein kapitalistisches System und den damit verbundenen gesellschaftlichen Auswirkungen zum Ausgangspunkt ihrer Arbeit. Als Jugo-Künstlerin, wie sie sich nennt, bekennt sie

24 *I Am What I Am* stammt aus dem Broadway-Musical *La Cage aux Folles* (Ein Käfig voller Narren), komponiert von Jerry Herman und uraufgeführt im Jahre 1983. Die Coverversionen von u. a. Shirley Bassey und Gloria Gaynor wurden zu Hymnen der Schwulenbewegung.

sich „aus vollem Herzen zu einer transnationalen Identität und will nichts mit den Ethno-Nationalismen zu tun haben, die mit ihrem Chauvinismus und ihren Ideologien darauf ausgerichtet sind, einander zu bekriegen.“²⁵

Sie widmet *Mein Du* (*Moja ti*), das 2017 in Belgrad uraufgeführt wurde, jenen siegreichen Partisaninnen, die nachfolgenden Frauengenerationen umfangreiche Rechte sicherten und dazu beitrugen, dass sich Dimitrijevićs Generation heute künstlerisch und politisch entfalten kann.

Das Stück handelt von drei betagten Damen und dem Geist der vierten, die um ihr Recht auf Selbstbestimmung und einen würdigen Lebensabend kämpfen. In Jugoslawien sozialisiert, schauen sie aus unterschiedlichen Perspektiven auf diese Zeit, doch in vielen Dingen sind sie sich einig: Frauen waren in dem alten System mit seinem staatlich verordneten Feminismus frei und emanzipiert, jeder Mensch hatte Zugang zu Schulbildung und kostenloser medizinischer Versorgung. Die Heldinnen geben sich ihrer Jugo-Nostalgie hin, ohne zu verklären; was sie verbindet, ist die schmerzliche Einsicht, in dem neuen System nicht erwünscht zu sein. Und damit ist *Mein Du* auch ein Stück über die Wehen einer Region an der Peripherie Europas, die von hoher Wohnungsnot, einer mächtigen Immobilienmafia und der systematischen Entwertung zahlreicher Biografien geprägt ist. Dragica, die „vierzig und ein paar Jahre“ mit Ivana zusammengelebt hat, kehrt gerade von deren Beerdigung in die gemeinsame Wohnung zurück, wo sie auf dem Plattenspieler ein Lied der großen Radojka Šverko spielt:

Du lässt mich allein
So grausam und so plötzlich
Du bist mein ein und alles
In dieser verlorenen Zeit
In der kein Platz für Freude ist
Du lässt mich ganz allein
Nach all den Jahren und der Liebe
Gehst du ohne Abschied...²⁶

Plötzlich tritt Ivanas Sohn auf, der sie aus der gemeinsamen Wohnung werfen will. Dragica versucht sich zu wehren, flüchtet dann jedoch aus der plötzlich bedrückenden Wohnung. In der Stadt läuft sie einer Kindheitsfreundin, Ruža, in die Arme, die sie ein halbes Jahrhundert nicht gesehen hat. Ruža nimmt sie kurzerhand mit zu sich, wo zudem die etwas verschrobene Zagorka zu Besuch kommt. Bei Schnaps und

25 Olga Dimitrijević im Podiumsgespräch mit Raphael Amahl Khouri, Paul Spittler, Blažena Radas und Lisa Wegener im Literarischen Colloquium Berlin, 29.11.2019.

26 Olga Dimitrijević: *Mein Du*, in diesem Band, S. 144.

Schokolade schwelgen sie in alten Zeiten und Dragica erzählt, von der Neugier der beiden angestachelt, wie sie sich einst in Ivana verliebt hat. Als Ruža einen Brief empfängt, der ihre Zwangsräumung ankündigt, erscheint die ehemalige Partisanin Ivana den drei verblüfften Frauen als Geist und spornt sie an zum Kampf um die verlorene Wohnung und ihre verlorene Würde.

So wunderbar die Welt der alten Frauen auch ist, niemals würde es Dimitrijević einfallen, ihre Figuren nicht ernst zu nehmen, ja sie stellt ihnen eine Erzählstimme zur Seite, die mit viel Einfühlungsvermögen und wohlwollender Ironie durch die Handlung führt. Ihre Protagonistinnen nennt sie liebevoll *drugarice*, was Serbisch ist und Freundinnen, aber auch Genossinnen heißt und einen kämpferischen Charakter hat. Das andere Wort für Freundin, *prijateljica*, ist es dann auch, das Dragica als Anspielung auf ihre lesbische Beziehung mit Ivana benutzt.

Nicht nur Freundinnenschaft, sondern auch die vielen eingewobenen Schlagerlieder bestimmen den Sound von *Mein Du*. (Post)jugoslawische Schlagermusik ist in Dimitrijevićs Theaterarbeiten ein wesentliches Element. Sie erzählt vom Aufbau eines Lebens im Sozialismus, an dem so viele Hoffnungen hingen, von der Liebe, vom Kampf. Doch Schlager und postjugoslawische Nostalgie sind nicht die einzigen Zutaten, die das Stück in Serbien und darüber hinaus so erfolgreich machen:

Trotz der starken homophoben und rechtsnationalen Tendenzen in Serbien lassen sich die Menschen von meinen Stücken berühren. Sie identifizieren sich mit ihnen, weil sie wirtschaftlich und sexuell verarmt sind. *Mein Du* mit seiner starken Zurschaustellung von Solidarität bietet ihnen eine Identifikationsmöglichkeit.²⁷

In ihren Theatertexten verhandelt Marie Henry die Verknüpfung von Geschlecht mit gesellschaftlich geprägten Rollenerwartungen. Dabei verschmelzen innere Monologe und Erzählstimmen mit akademischen Kommentaren, alltäglichen Szenen und visueller Abstraktion. Im Ergebnis entsteht ein Palimpsest, eine semantische Explosion, die in der Reibung hypertextueller Instanzen geschieht. In einem früheren Text, *D'un côté le coq de bruyère pleure, de l'autre le canapé sombre* (*Auf der einen Seite weint*

27 Olga Dimitrijević im Podiumsgespräch.

der Auerbahn, auf der anderen versinkt das Sofa²⁸), sind es der Antigone-Mythos und Pierre Bourdieus *Die männliche Herrschaft*²⁹, die das Hintergrundrauschen für ein Date zweier Menschen bilden, in dessen Verlauf diese innerlich und ausgesprochen über den Akt der Eroberung und seine inhärenten Machtmechanismen sinnieren. Wie immer führt Henry in diesem Text nicht nur sämtliche Rollenklischees ad absurdum, sondern auch den Stückauftrag selbst: Die griechische Heldin dient ihr hier lediglich als Ausgangspunkt für raumgreifende Bewegungen hinein in eine Vielstimmigkeit voller Witz und Freude an der Dekonstruktion.

Auch in *Surf durch undefiniertes Gelände* (*Pink Boys and Old Ladies*) fügen sich Rede, Erzählung und Regieanweisungen zu einer Polyphonie alltäglicher Begebenheiten im Setting einer Mehrheitsumgebung, das „zu realistisch [ist], um wahr zu sein.“³⁰. Es sprechen zwei Eltern, zwei Großmütter, eine Schwägerin und ein Kind, das bei seiner Geburt als männlich ausgewiesen wurde und eigentlich gar nicht spricht. Norman trägt gerne Kleider, doch was unter seinen Familienmitgliedern anfänglich für Erheiterung sorgt, wird schon bald Grund zur Beunruhigung und Norman von seiner Außenwelt argwöhnisch beäugt. Eines Tages beschließt der Vater, ein unmissverständliches Signal zu senden: Fortan wird er auf dem Schulweg selbst ein Kleid tragen. Die Idee zu diesem Stück kam Marie Henry bei der Lektüre eines Zeitungsartikels über einen Vater in einer deutschen Kleinstadt, der seinen Sohn aus Solidarität im Rock zur Schule brachte. Ausgehend von dieser Geschichte schafft Henry einen experimentellen Text, der Theaterkonventionen und Textinstanzen außer Kraft setzt. Das Kind selbst kommt dabei nicht zu Wort, inszeniert wird hier sein soziales Umfeld, das auf verschiedene Weise auf seine Lust am Kleid reagiert, seine Identität, die sich nicht in binären Koordinaten fassen lässt. Die Fluidität der Hauptfigur spiegelt sich makroskopisch in Henrys Textverständnis, das selbst fluide ist, den Schulweg mit seiner wiederkehrenden Struktur

Wohnblock / Wohnblock / Platanen / undefiniertes Gelände / Wohnblock / Häuser / Schultor [...] ³¹

28 Marie Henry: Auf der einen Seite weint der Auerbahn, auf der anderen versinkt das Sofa, aus d. Franz. v. Lisa Wegener. In: Leyla Claire Rabih / Frank Weigand (Hrsg.): *Scène. Neue französische Theaterstücke* 20. Berlin: Theater der Zeit 2017, S. 76–95.

29 Pierre Bourdieu: *Die männliche Herrschaft*, aus d. Franz. v. Jürgen Bolder. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2010.

30 Marie Henry: *Surf durch undefiniertes Gelände*, in diesem Band, S. 185.

31 Ebd., S. 184.

zum einzigen Orientierungspunkt macht und seine Figuren im Verlauf der Handlung verzerrt oder ‚verschluckt‘: durch wechselnde Vornamen, durch die liebevoll gezeichneten, überaus schrulligen Großmütter mit ihren verschärften Haarfarben, die sich weigern zu moralisieren und Norman den Rücken stärken, oder Normans völlig in ihre Widersprüche verstrickte Mutter: „Warum ist ihr kein legasthenisches, kurzsichtiges, übergewichtiges Kind beschieden, oder ein Tomboy, ach schau her, andersherum stört es weniger [...]“³².

Marie Henry nimmt sich eines Themas an, das noch immer Berührungsängste auslöst, und seziert die Reaktionen der Umwelt auf das queere Kind mit viel Witz und Hang zum Absurden.

Raphael Amahl Khouris Stück *She He Me* wurde zunächst an den Münchner Kammerspielen in einer szenischen Lesung präsentiert (aus dem Arabischen von Sandra Hetzl). 2019 wurde es in einer deutschen Übersetzung der englischen Fassung des Stücks am Wiener Kosmos Theater uraufgeführt (Übersetzung und Regie: Paul Spittler). Ähnlich wie *Schatten und Lippen* ruht auch *She He Me* auf einem dokumentarischen Fundament, wobei Khouri, der zum Zeitpunkt der Stückentstehung als Journalist arbeitete, 14 arabische Freund*innen interviewte und aus ihren Lebensgeschichten drei Figuren extrahierte: Randa, die energiegeladene trans* Frau aus Algerien, die aus Angst vor staatlicher Repression zunächst in den Libanon flieht, bevor sie in Schweden Asyl erhält; Omar, ein genderfluider, schwuler Mann aus Jordanien und Art Director in einer Werbe-firma, der von seinem Bruder zwangsgeoutet wird, nachdem dieser sein geheimes Tagebuch gefunden hat; Rok, der versucht, seiner Mutter schonend beizubringen, dass er nicht mehr als Frau leben will, und dessen trans* Coming-out beinahe mit einer Bombardierung des Südlibanon durch die israelische Luftwaffe zusammenfällt.

Eröffnet wird das Stück mit den übergriffigen Fragen zweier Partygäste, die auf Randas Körper und Sexualität abzielen, ein berühmtes Leidmotiv zahlreicher trans* Biografien in cis / hetero dominierten Gesellschaften, doch Randa weiß die Situation im Zusammenspiel mit dem Publikum in ein empowerndes Moment zu verwandeln: „Fragt ihr Cis-Menschen auch, wie sie Sex haben? Oder ob sie operierte Brüste haben? Warum fragt mich niemand, was ich beruflich mache? Oder was mein Lieblingsbuch ist? [...] Fragt mich, warum ich Aktivistin geworden bin!“³³ So kommt Randas Erzählung ins Rollen, um von den Geschichten der anderen Figuren abgelöst

32 Henry: *Surf durch undefiniertes Gelände*, S. 197.

33 Raphael Amahl Khouri: *She He Me*, S. 220.

und an späterer Stelle wiederaufgenommen zu werden. Ihre Kraft beziehen die drei Erzählstränge aus der Vielschichtigkeit der Figuren, der Anspruch auf Universalität steckt dabei in der Weigerung queeren Lebens, dem Voyeurismus der Mehrheit zu dienen. Khouri vollzieht den Bruch des Narrativs vom durch Dysphorie und Operationen geschundenen trans* Körper jedoch auch in der Erzählform, denn die drei Hauptfiguren spielen die Nebenfiguren in den Geschichten der jeweils anderen:

- ROK *(macht sich über die Tragik seiner Schauspiel-Kolleg*innen lustig)*
Mein Gott Leute, ihr seid so deprimierend! Macht mal Platz,
ich erzähle jetzt von meiner Mama, das wird euch aufmuntern.
Meine Mama ist eine einzige One-Woman-Show!
- OMAR Ooh, darf ich deine Mutter spielen? *(Nimmt eine Pose ein.)*
- RANDA Ha! Glaubst du wirklich, dass eine Frau aus dem Südlibanon so
dastehen würde? Lass mich das machen. *(Zieht einen Hijab an.)*³⁴

Hierdurch erfahren die Geschichten eine raffinierte Verflechtung und indem Randa, Omar und Rok etwa die sozialen Rollen des sadistischen Polizisten am Flughafen in Amman oder der streng religiösen Mutter aus dem Südlibanon besetzen, formulieren sie einen Gegenentwurf zur stereotypen und jeder Repräsentanz beraubten Darstellung queerer Biografien in kulturellen Mehrheitserzeugnissen.

Dabei ist es kein Zufall, dass Familie in diesem Stück so eine zentrale Rolle spielt. Der Verlust der Familie kommt in arabischen Kulturen dem Verlust des Kraftzentrums gleich. Die Familie ist für arabische Menschen, was für Europäer*innen der Staat ist: Auffangnetz, Lebensversicherung, Altersvorsorge und Wohnstruktur. „Heute ziehen in den USA und in Europa immer mehr Menschen wieder zu ihren Eltern, wir waren Vorreiter*innen bei diesem Trend“³⁵, erzählt Khouri mit einem Augenzwinkern. Doch auch ein weniger reproduktionsvermittelter Begriff von Familie ist in Khouris Werk omnipräsent, denn während Familienstrukturen hier zerbrechen, wachsen Freund*innenschaften dort zu den starken Verbindungen heran, die für queere Menschen so wichtig sind.

Der Einblick in den Alltag arabischer Gesellschaften fasziniert und wirft bei mit arabischen Kulturen weniger vertrauten Menschen drängende Fragen auf: Warum ist Religion in den Erzählungen so präsent? Wie kann die Fatwa einer muslimischen Autoritätsperson bei einer Transition unterstützen? Und ganz besonders: Warum ist trans* sein in vielen

34 Ebd., S.223.

35 Raphael Amahl Khouri im Podiumsgespräch mit Olga Dimitrijević, Paul Spittler, Blažena Radas und Lisa Wegener im Literarischen Colloquium Berlin, 29.11.2019.

arabischen Ländern *halal*? Khouri erklärt, dass Rok, dessen Mutter eine Oprah-Winfrey-Folge mit „Im Islam sind Geschlechtsumwandlungen akzeptiert“³⁶ kommentiert, ausspricht, was für viele schiitische Muslime gilt: „Trans* Menschen sind ihnen lieber als Homosexuelle. Sie wollen, dass du dich in die heterosexuelle Ordnung fügst. Der Iran zum Beispiel übernimmt lieber die Kosten deiner Geschlechtsangleichung, als dich als Homosexuelle*r gesellschaftlich zu akzeptieren.“³⁷ Und nicht nur religiöse Institutionen, sondern auch familiäre Strukturen unterliegen diesen Zwängen. Doch *She He Me* wäre nicht ein Stück von Raphael Amahl Khouri, wenn es darin nicht auch fröhlich zugehen würde. Humor ist ein wichtiges Element, das den Geschichten um Exil, Gefängnis, Demütigung wenn nicht die Tragik, so doch die Spitze der Ausweglosigkeit nimmt. Rok etwa liebt es, sein trans* Coming-out voller Selbstironie zu erzählen: „Meine Mutter kann jetzt absolut mit meinem Geschlecht leben. Sie macht mich und meine Geschlechtsangleichung nicht mehr für Kriege verantwortlich. Jetzt ist mein Atheismus die Ursache für weltumspannende Katastrophen.“³⁸

Bühne des Begehrens (JOTAIN TOISTA. Henkilökohtaisen halun näyttämö) von Milja Sarkola wurde 2015 im Q-teatteri in Helsinki uraufgeführt, inszeniert von Milja Sarkola selbst. Dieser sehr persönliche Bühnentext nimmt die Erfahrungen der finnischen Theaterautorin- und Regisseurin zum Ausgangspunkt für ein Ausloten der Widersprüche queeren Begehrens. Inhalt und Form verhalten sich dabei wie eine Mise en Abyme oder „Theater im Theater im Theater“: Milja Sarkola schreibt und inszeniert ein Stück über eine Frau, die ein Stück über weibliches Begehren schreibt und inszeniert. Und so begegnen wir im Laufe der Geschichte zahlreichen Elementen aus Sarkolas Familiengeschichte (einem Bruder, der Schauspieler, einem Vater, der Intendant ist), ihrem Alltag mit seinen Schauplätzen und Vorkommnissen und schließlich ihrer Karriere am Theater.

Im Mittelpunkt steht die Frage nach der Darstellung von lesbischem – oder allgemein weiblichem – Begehren innerhalb der Institution Theater, die noch immer von *weißen* mittelalten und alten heterosexuellen Männern dominiert wird. Tatsächlich könnte dieses Stück, das in Helsinki spielt, ebenso gut von der deutschen Stadt- oder Staatstheaterlandschaft handeln. Nicht umsonst hat die Übersetzerin Katja von der Ropp den Referenzrahmen im Hinblick auf eine mögliche Produktion im deutschsprachigen

36 Khouri: *She He Me*, S. 223.

37 Raphael Amahl Khouri am 27.07.2021 im persönlichen Gespräch mit Lisa Wegener.

38 Khouri: *She He Me*, S. 251.

Kontext erweitert, indem sie die Namen bekannter finnischer Theatergrößen im Stück getilgt und / oder kontextualisiert hat – eine Praxis, die gerade unter Übersetzer*innen weniger repräsentierter Sprachen üblich ist, denn nicht zuletzt erfordern gerade diese es, dass Theaterübersetzer*innen (gegen Bezahlung versteht sich) für die Kontextualisierung von Insiderwissen in Anspruch genommen werden, das im World Wide Web wie hier im Zweifel lediglich in finnischer Sprache abgerufen werden kann.

Um die Konflikte abzubilden, die ihre Protagonistin („Frau“) im Prozess des Schreibens durchläuft, arbeitet Sarkola mit zwei konkreten Schauplätzen, die sich bisweilen überlagern und deren Grenzen verschwimmen: hier die performative Bühne der Lust, auf der die Protagonistin eigene, verstörende Erlebnisse inszeniert (frühe sexuelle Erfahrungen, frühe Konfrontationen mit sexualisierendem Verhalten, entfesselte Fantasien, Fragen von Sexualität und Gewissen am Arbeitsplatz), dort der private Offstage-Bereich, in dem kommentiert wird, was auf der Bühne passiert, und wo die Protagonistin etwa mit ihrer Partnerin („andere Frau“) über deren Beziehung spricht, mit ihrem Bruder über die laufende Inszenierung usw. Die „private Bühne“ handelt auch von der Schwierigkeit, die eigenen Widersprüche zu überwinden, wenn die Grenzen zwischen Privatem und Beruflichem verschwimmen – etwa in einer romantischen Zweierbeziehung oder in ihrer Rolle als Regisseurin, die ihre eigene Position innerhalb eines Machtgefüges hinterfragt. Der Offstage-Bereich wird so zum Ort der Analyse, des Nachdenkens, des Insichgehens, und das Spiel der zwei „Bühnen“ – mit dem künstlerischen Projekt auf der einen und ihren privaten Kommentaren auf der anderen – verschafft der Diskussion um Repräsentation nicht nur neue Komplexität, sondern lädt auch dazu ein, die Perspektive zu wechseln.

Das ist der womöglich interessanteste Aspekt und damit für uns als Herausgeberinnen der größte Anreiz dieses Stücks. Sarkolas einzigartiges ästhetisches Projekt besteht im Nachdenken über den *female gaze*³⁹, und zwar in Abgrenzung zum *male gaze*, der Frauen zum Objekt macht und Erzählstrategien in Theater und Film seit Jahrhunderten bestimmt. Sarkola vermittelt eine informierte Ahnung dessen, was es heißt, eine queere theater-schaffende Frau zu sein, ohne einen Objektcharakter herzustellen. Mit dem Ziel, sich in ihrer gesamten Vielschichtigkeit auszudrücken und aus internalisiertem patriarchalen Denken auszubrechen, beschließt Sarkola, intimste Formen des Begehrens auszuloten, und wählt dafür eine Suchbewegung hin zu einer experimentellen Form des Erzählens, die Sehgewohnheiten und Erzählstrategien am Theater eine neue Richtung geben könnte.

39 Zum *female gaze* vgl. Iris Brey: *Le Regard féminin, une révolution à l'écran*. Paris: L'Olivier 2020.

Collective Rage. Ein Stück in fünf Bettys (*Collectiv Rage. A Play in Five Betties*) wurde 2016 in Washington, D. C. uraufgeführt und 2018 als Off-Broadway-Produktion sowie im gleichen Jahr in London gezeigt. Jen Silverman soll auf die Frage nach xieser⁴⁰ Motivation für diesen Text einmal geantwortet haben, es gäbe viel mehr Theaterstücke über heterosexuelle Männer, die ihr Glück suchen, als Stücke, in denen queere Frauen vorkommen, geschweige denn, dass sie handelnd darin vorkommen. Diese Reaktion auf eine berühmte Leerstelle ist etwas, das queere und nicht *weiße* Künstler*innen (und ihre intersektionalen Kombinationen) in dem Bedürfnis verbindet, sich nicht ständig dafür rechtfertigen zu müssen, diesem Mangel an geeigneten Alternativen zu mehrheitsfähigen Produktionen mit einem Werk zu begegnen, das sie selbst betrifft.

Jen Silverman nimmt zudem ein Narrativ aus genau dieser „Mitte“ der Gesellschaft zum Ausgangspunkt für die Komödie: die Comic-Figur Betty Boop, eine kurvige Frau, zunächst Sexmodell nach dem Vorbild der Roaring Twenties und später Modell-Hausfrau, die den zugleich erhitzten und saturierten Köpfen der US-amerikanischen Vor- und Nachkriegsunterhaltungsindustrie entstiegen ist. Dabei war Betty Boop auch die erste öffentliche Frau mit eigenständiger Sexualität und zumindest bis zu ihrer Zähmung durch die Zensur ein All American Girl, das weiß, was sie will. Silverman eignet sich diese Figur für ihr dramatisches Personal an, verpasst ihren Bettys jedoch lauter Klischees („Butch-Lesbe“, „Femme“, „*weiß*“, reich, verkrampft“ usw.), die sie wahlweise in der Queerszene und der New Yorker Upper Eastside verorten.

Alles beginnt damit, dass Betty 3 („Sie ist Latinx, sehr femme, super queer“) auf der Dinnerparty von Betty 1 und 2 auftaucht und das Thema Sex anschneidet:

BETTY 1 Wir reden auf einer Dinnerparty nicht über Sex.

BETTY 3 Worüber denn sonst?

BETTY 2 Wir haben keinen Sex, also können wir nicht darüber reden.

BETTY 3 Vielleicht solltet ihr mal welchen haben.⁴¹

Das veranlasst Betty 3 dazu, ihre eigene Dinnerparty zu geben, auf der sie kleine Taschenspiegel austeilte und allen Anweisungen gibt, wie sie die eigene Pussy im Spiegel betrachten sollen, eine Erfahrung, die Betty 2

40 Jen Silverman ist nicht-binär und bevorzugt geschlechtsneutrale Pronomen. Wir wählen im Deutschen das Neopronomen xier (kursiv), von dem sich das Possessivpronomen xieser (kursiv) ableitet. Eingeführt und systematisiert von Anna Heger auf: <https://www.annaheger.de/pronomen32/> (Zugriff am 13.02.2022).

41 Jen Silverman: *Collective Rage. Ein Stück in fünf Bettys*, in diesem Band, S. 315–316.

(„Femme, weiß, reich, verkrampft“) sexuell erwachen lässt. Betty 3 dagegen braucht diese Art der Nachhilfe nicht, denn sie entdeckt in der darauffolgenden Szene eine ganz andere Spielweise für sich:

BETTY 3 Nicht meine PUSSY wird spielen, *ICH* werde spielen. Im THE-ATAH. Die Leute werden kommen und auf meine Gefühle starren, und diese Gefühle Sind Dann Kunst.⁴²

Betty 3 castet Betty 1, 2, 4 und 5 unter anderem als Mond, Löwe, Wand, Prolog und inszeniert *Pyramus und Thisbe*, das Stück im Stück aus Shakespeares *Sommernachtstraum*. Die Theatermetapher dient Silverman hier als Verweis auf den performten Charakter der Kategorie Geschlecht. Die Analogie der in Dekonstruktion begriffenen Betty-Boop-Figur macht sie sich zu eigen, um den Möglichkeitsraum aufzudehnen und zu einem Ort werden zu lassen, an dem sich die Bettys von ihren Rollenerwartungen befreien und Grenzen überwinden können. Bleibt zu hoffen, dass das Publikum die Transformation der Bettys zum Anlass nimmt, seine eigenen Rollenerwartungen an andere und an sich selbst zu überdenken. Silvermans Bettys jedenfalls nutzen diesen Raum, um sich auf dem steinigten Weg zur Generalprobe ihrer reclaimten Version des Klassikers neu zu verorten: Die Parodie, die *Pyramus und Thisbe* schon bei Shakespeare war, wird von Silverman nochmals parodiert und in ihrer neuen Deutung wird sie zum Befreiungsschlag, wie die Autorin einst ankündigte:

Right now, I'm really interested in just destroying everything [...]. I think it's so fucking useful for us as humans to undergo the practice of thinking we know what something is, and then watching that thing be deconstructed in such a way that we no longer can make the assumptions we were making. I think it's useful for us to do that in theatre, where it's safe.⁴³

42 Ebd., S. 329.

43 Jen Silverman zit. n. Diep Tran: The Many Lives of Jen Silverman. In: *American Theatre*, 08.09.2016. <https://www.americantheatre.org/2016/09/08/the-many-lives-of-jen-silverman/> (Zugriff am 26.10.2021). „Im Moment interessiert mich nichts mehr als alles zu zertrümmern. [...]. Ich glaube, dass es für uns Menschen verdammt sinnvoll ist, zu erfahren, dass wir denken, wir wüssten, wie etwas ist, und dann mitansehen zu müssen, wie dieses Etwas auf eine Weise dekonstruiert wird, dass wir nicht mehr die gleichen Schlüsse ziehen können wie zuvor. Ich glaube, dass es sinnvoll ist, wenn wir das im Theater tun, wo es sicher ist.“ (Übers. L. W.)

Gender von Magne van den Berg entstand 2017 am Theater Sonnevanc in im niederländischen Enschede in Kooperation mit dem Toneelgroep Oostpool. Die beiden Rollen spielten Merel Pauw und Josha Stradowski, die im Text mit ihren Initialen („M“ und „J“) – welch ein Zufall! – noch immer präsent sind. Das Gespräch dieser beiden Teenager, das vor allem (aber nicht nur) für ein junges Publikum bestimmt ist (12+), dreht sich um die sensiblen Fragen von Geschlecht und Gender und kommt in einer direkten, schlichten Sprache daher.

Eröffnet wird die Diskussion eher traditionell mit einer gegenderten Rollenverteilung wie aus dem Bilderbuch: Ein Junge („J“) versucht ein Mädchen („M“) zu küssen. Sie ist schockiert, denn schließlich könnte dieser Move ihre Freundschaft ruinieren. Er reagiert empört – hat er sie nicht letztens dabei beobachtet, wie sie mit einem Mädchen geknutscht hat? Doch, antwortet sie, aber das hat damit überhaupt nichts zu tun, schließlich war das nur „ein Experiment“. Dieser Vorfall bildet die Initialzündung für einen angeregten Austausch über Geschlechterrollen: Was macht einen Jungen zum Jungen und ein Mädchen zum Mädchen? Welchen Einfluss hat das bei der Geburt zugewiesene Geschlecht auf ihr Gefühlsleben? In welcher Schublade würden sie sich eigentlich am wohlsten fühlen?

Dann beginnt J sich zu schminken, um M zu gefallen, beeilt sich jedoch klarzustellen, dass er auf Mädchen steht („ich bin nicht schwul“), und probiert kurz darauf ein Kleid an. M dagegen steht zu ihrem fluiden Begehren und verortet sich von Anfang an jenseits der aufgezwungenen Geschlechterbinarität:

M du willst, dass ich ein Mädchen bin, was

J aber du bist doch auch kein Junge

M man kann doch ein bisschen von allem sein, ich find diese Schubladen so beknackt, eine Schublade ist nichts anderes als 'ne Zelle im Knast⁴⁴

M und J liefern sich eine Diskussion, die nicht ohne Provokation, Mutproben, Rollen- oder Kleidertausch auskommt. Dabei geht es vor allem um die Ambivalenz von Geschlecht und Begehren, und das trotz der verwirrenden Gefühle, die all das nach sich ziehen muss. Das Publikum erlebt Impulsives und Konstruiertes, Arroganz und Verletzlichkeit, erzählt in einer markanten (aber nirgends gewollt klingenden) Jugendsprache:

⁴⁴ Magne van den Berg: *Gender*, in diesem Band, S. 394.

M [...] stell dir vor, Mann, Josh, wie viel relaxter wir wären, wenn wir uns nicht die ganze verdammte Zeit damit beschäftigen müssten, was das Gender von uns erwartet, das Blöde an Gender ist, dass es für uns festlegt, wie wir sein müssen, anstatt wie wir wirklich sind⁴⁵

Die Kraft dieses Textes liegt zweifellos in der Prägnanz der Dialoge und im Minimalismus der Repliken, wie sie für Magne van den Berghs Theater typisch sind. In zwei Szenen (vor und während einer Schulparty) und in einer punktgenauen, pointierten Sprache rollt die Autorin alle widersprüchlichen Gefühle dieser jungen Generation vor uns aus: Wie können diese Jugendlichen eine Persönlichkeit aufbauen, wie zu einem erwachsenen Gefühlsleben finden, und das in einem Alter, in dem sich kein Mensch wirklich auf die eigene Identität, eine sexuelle Orientierung festlegen will, in dem Gefühle von Scham und gehässige Blicke von Altersgenoss*innen und sogar Erwachsenen jedoch umso präsenter sind? Solche Fragen werden in Theaterstücken für junges Publikum noch immer vermieden oder sogar tabuisiert. Mit *Gender* liefert Magne van den Bergh dieser Zielgruppe (aber auch Lehrer*innen, Eltern, Bezugspersonen) eine ausgezeichnete Vorlage für schlagfertige und sinnvolle Antworten gegen eine verbreitete Sprachlosigkeit.

Neun Texte aus neun Ländern, neun Positionen mit unterschiedlichen Anliegen und Zugriffen: ob als Dokufiktion, Jugendstück, Liebeslied oder Trashkammer, diese neun Autor*innen erzählen ihre Geschichten über Verlust und Scham, Solidarität und Kampf, Zukunftsvision und Lebenslust so eindringlich, tragisch und optimistisch, dass sie auf deutschsprachigen Bühnen nicht fehlen dürfen.

45 Ebd., S. 401.

Biografien

Autor*innen

Marine Bachelot Nguyen

ist Autorin und Regisseurin. Mit ihrem 2004 in Rennes gegründeten Autor*innen- und Theaterkollektiv Lumière d'août widmet sie sich Formaten, die Fiktives und Dokumentarisches sowie die Wechselbeziehungen zwischen Individuum und Politik ausloten. Sie arbeitet zu feministischen Bewegungen und nimmt sich immer wieder postkolonialer Stoffe an. Sie schrieb u. a. die Theaterstücke *Courtes pièces politiques* (Kurze politische Stücke, 2006), *Artemisia vulgaris* (im Rahmen des Festivals Mettre en scène, 2008), *Histoires de femmes et de lessives* (Geschichten von Frauen und Waschmittel, 2009), *La femme ce continent noir...* (Die Frau, dieser schwarze Kontinent, 2010), *À la racine* (An der Wurzel, Mettre en scène, 2011) und *La place du chien* (Wo der Hund hingehört, 2014). *Les ombres et les lèvres* (*Schatten und Lippen*) wurde von „Hors les murs“, einem gemeinsamen Programm des Institut Français und des Centre National du Livre (CNL) gefördert und 2016 am Théâtre National de Bretagne uraufgeführt. Auch für ihr Stück *Circulations Capitales* (Hauptstadtumkreisungen) zu Familiengeschichten in Frankreich, Vietnam und Russland spürt sie dokumentarischem Material nach. Die Produktion entstand in der Villa Saïgon, in Grenoble und Redon, wurde 2019 in Redon uraufgeführt und 2021 im Rahmen des Festival d'Avignon (Off) in der Manufaktur präsentiert. Ihre jüngste Arbeit, *Akila le tissu d'Antigone* (Akilah, das Tuch der Antigone), wurde am 13. Oktober 2021 auf dem Festival Grand Ouest in Angers uraufgeführt. Ihr Stück *Fils* (*Söhne*, aus dem Französischen von Claudia Hamm) wurde 2019 mit dem Sony-Labou-Tansi-Preis und dem Stückpreis des Festival Primeurs, Saarbrücken, ausgezeichnet. Ihre Stücke erscheinen bei Lansman (Belgien) und Felix Bloch Erben.

Dany Boudreault

hat an der École nationale de théâtre in Montréal Schauspiel studiert. Er lebt in Québec und schreibt seit 2008 für das Theater. Als Autor und Schauspieler arbeitet er mit eigenen Stücken und mit klassischem Repertoire von u. a. William Shakespeare, Tennessee Williams, Anton Tschechow. Für das Fernsehen arbeitet er mit Filmemachern wie Denis Côté, von dem die Filme *Vic et Flo ont vu un ours* (Vic und Flo haben einen Bären gesehen, CDN 2013) und *Boris sans Béatrice* (Boris ohne Béatrice, CDN 2013) stammen. Er schrieb zahlreiche Theaterstücke, darunter *Descendance* (Nachkommen-schaft, 2014), *La femme la plus dangereuse du Québec* (Die gefährlichste Frau in Québec, 2017) und das 2020 uraufgeführte *Corps célestes* (Himmelskörper). Boudreault interessiert sich insbesondere für den Körper als intimes und soziales Gebilde sowie für sein Gedächtnis und widmet sich ausgiebig der Dekonstruktion normativer Identitäten. Sein Stück *(e) Un genre d'épopée* (*Wir sind schön, für hässliche Leute*) wurde 2018 für den Prix Primeur des gleichnamigen Festivals in Saarbrücken nominiert. Die Hörspielfassung (von Susanne Janson und Wolfram Höll) des Stücks wurde ebenfalls 2018 bei den ARD-Hörspieltagen für den deutschen Hörspielpreis der ARD nominiert. In Zusammenarbeit mit Laurent Muhleisen widmete er sich zudem der Übersetzung des Stücks *Drei sind wir* seines Übersetzers Wolfram Höll.

Ebru Nihan Celkan

geboren 1979 in Adana in der Türkei, hat Arbeitsökonomie und Betriebswirtschaft in Uludağ und Istanbul studiert. Ihre Theaterkarriere begann Celkan 2005 am Sadri Alışık Theater in Istanbul, auf dessen Theaterfestival 2007 auch ihr erstes Stück *From Heaven to Hell* uraufgeführt wurde. Neben ihrer Arbeit als Dramatikerin unterrichtete sie dramatisches und performatives Schreiben an verschiedenen Universitäten. Außerdem schrieb sie für die türkische Tageszeitung *Evrensel* und beriet NGOs. In ihren Stücken setzt sie sich mit der türkischen Gesellschaft, deren Tabus und Missständen auseinander, ihren Fokus richtet sie dabei auf Machtmissbrauch, Militarismus und Genderthemen. 2017 begann sie die Arbeit an *Benimle gelir misin* (*Last Park Standing*, aus dem Türkischen von Oliver Kontny) im internationalen Schreiblabor „Krieg im Frieden“ am Maxim Gorki Theater Berlin (deutschsprachige Erstlesung: 27. Oktober 2019). 2019 war Ebru Nihan Celkan Stipendiatin des Jean-Jacques-Rousseau-Programms der Akademie Schloss Solitude in Stuttgart. In diesem Rahmen präsentierte sie die Arbeit *Untold Stories. Gender and Memory Walks*. 2020 wurde sie zur Stadtschreiberin von Ludwigsburg ernannt und schrieb den Essay *Der Weltschmerz*, in dem sie mit Ludwigsburger Bürger*innen durchgeführte Interviews mit ihren eigenen Beobachtungen und Erfahrungen kombiniert. Sie lebt in Berlin und Istanbul.

Olga Dimitrijević

geboren 1984 in Jugoslawien, ist (noch immer) eine jugoslawische Dramatikerin und Theaterschaffende. Der Titel ihrer Magisterarbeit, mit der sie ihr Studium der Gender Studies an der Zentraleuropäischen Universität Budapest abschloss, lautete: *The Body of the Female Folk Singer. Constructions of National Identities in Serbia after 2000*. Sie schrieb Theaterstücke wie *A Play of the End of the World, I Often Dream of a Revolution, Moja Ti* (*Mein Du*), *Narodna drama* (Das Volksstück), *Radnici umiru pjevajući* (Arbeiter*innen sterben singend), *Stani da se pozdravimo* (Lasst uns Abschied nehmen). Als Regisseurin inszenierte sie die Stücke *I Often Dream of a Revolution, Red Love*, das auf Alexandra Kollontais gleichnamigem Roman beruht, *Freedom Is the Most Expensive Capitalist Word*, das sie in Zusammenarbeit mit Maja Pelević schrieb, *Lepa Brena Project* (mit Vladimir Aleksić), *Lonely Planet* (im Kollektiv mit anderen Autor*innen) und ein Dokumentarstück für Radio Šabac. Sie nahm an verschiedenen internationalen Gruppenausstellungen teil und war 2019 zum Internationalen Forum des Berliner Theatertreffens eingeladen. Für ihre Theaterstücke wurde sie mit dem Sterijino-Pozorje-Preis und dem Borislav-Mihailović-Mihiz-Award ausgezeichnet.

Marie Henry

ist Autorin und Performerin. Nach ihrem Regiestudium am Institut National Supérieur des Arts du Spectacle (INSAS) in Brüssel arbeitete sie eng mit der inzwischen aufgelösten Theatercompagnie groupe toc zusammen, die den Großteil ihrer Stücke inszeniert hat, darunter *Moi, Michèle Mercier, 52 ans, morte* (Ich, Michèle Mercier, 52 Jahre, tot), *La Fontaine au sacrifice* (Der Opferbrunnen) und *Come to me, Comme tout le monde* (Kommt zu mir, kommt alle), die bei Éditions Lansman erschienen sind, sowie die Stückentwicklung *Les 24h de Tina Pools à la recherche de son bonheur* (*Die 24h der Tina Pools auf der Suche nach ihrem Glück*, aus dem Französischen von Frank Weigand). Der Text *D'un côté le coq de bruyère pleure, de l'autre le canapé sombre* (*Auf der einen Seite weint der Auerhahn, auf der anderen versinkt das Sofa*, aus dem Französischen von Lisa Wegener) erschien in *Scène 20* (Theater der Zeit 2017). *Pink Boys*

and Old Ladies (*Surf durch undefiniertes Gelände*) wurde 2019 von dem belgischen Regisseur und Choreografen Clément Thirion am Théâtre le Manège in Mons uraufgeführt. Mit ihrer Schwester Isabelle Henry Wehrin gründete sie das Videokollektiv Les Soeurs H, das audiovisuelle Performances mit zugleich scharfem und liebevollem Blick für die Kleinigkeiten, das Alltägliche im Leben schafft. In ihren Installationen durchkreuzen sie gängige Erzählstrategien zwischen Text und Bild. Sie präsentierten ihre Arbeit u. a. im Palais de Tokyo (Paris), im Théâtre National de Belgique, im Rahmen des Festivals Actoral (Marseille) und am Frankfurter Künstlerhaus Mousonturm. Marie Henry lebt in Brüssel.

Raphael Amahl Khouri

ist in den USA geboren und in Jordanien aufgewachsen. Der Dramatiker und Theatermacher ist Autor mehrerer Stücke wie *She He Me*, das 2019 am Kosmos Theater Wien uraufgeführt wurde, *Ich brauche meine Ruhe*, das 2018 im Rahmen des Festivals Politik im Freien Theater in München präsentiert wurde, und *No Matter Where I Go*, das 2014 in Beirut Premiere hatte und 2018 in der Anthologie *global queer plays* (Bloomsbury) erschien. Khouri ist Mitglied der Climate Change Theater Action und das Stück *Oh, How We Loved Our Tuna!* wurde im Rahmen der Initiative international gelesen. 2015 war er Stipendiat der New Yorker *Lark hotINK international play reading series*. Im November 2019 war Khouri zu Gast im Literarischen Colloquium Berlin anlässlich einer Veranstaltung mit Übersetzungswerkstatt, Lesung und Gespräch zu *Surf durch undefiniertes Gelände – Internationale queere Dramatik*. 2020 präsentierte Khouri am Maxim Gorki Theater einen Text für „Reading Resistance“ im Rahmen von Encounter #4. In dem Theaterfilm *DARK ROOM revisited* von Jchj v. Dussel (Regie: Paul Spittler), der im Rahmen der Queer Week 2021 Premiere hatte, trat Khouri mit einer seiner jüngsten Arbeiten als Cameo auf. Er lebt in Kairo.

Milja Sarkola

ist bilinguale Theaterregisseurin und Dramatikerin in Helsinki. Sie arbeitete als künstlerische Leiterin am Theatre Takomo und für das Tampere Theatre Festival. Für ihre Arbeiten erhielt sie den Thalia Prize und den Prix Jardin d'Europe. 2019 wurde sie zum Helsinki Artist of the Year ernannt. In ihren Arbeiten beschäftigt sich Sarkola mit Themen wie Sexualität, Elternschaft, Werbung, Privatleben und Narzissmus. Ebenfalls 2019 erschien ihr gefeiertes Romandebüt *Mitt kapital* (Mein Kapital), das Wohlstand und seine Auswirkungen auf Menschen und Beziehungen verhandelt und damit ein großes Tabu der finnischen Gesellschaft thematisiert. Der Roman erlangte bei Finnlands renommiertestem Wettbewerb für Debütautor*innen, dem Helsingin Sanomat Literature Prize, den zweiten Platz.

Jen Silverman

ist in den USA geboren und schreibt Theaterstücke, Romane und Kurzgeschichten. Silvermans Theaterstücke *Witch*, *Collective Rage. A Play in Five Betties*, *The Roommate* (*The Roommate*, aus dem Amerikanischen von Barbara Christ) und *The Moors* wurden off-Broadway sowie US-weit gespielt und international in Ländern wie England, Australien, Tschechien, Spanien, der Schweiz und China aufgeführt. Silvermans 2018 bei Random House erschienener Kurzgeschichtenband *The Island Dwellers* stand auf der Longlist des PEN America Literary Award. Der Debütroman *We Play Ourselves* wurde vom *Oprah Magazine* als eines der „LGBTIQ Books That Will Change the Literary Landscape“ bezeichnet. Residenzen und Stipendien umfassen das Mac Dowell Colony Fellowship, eine Mitgliedschaft in der Vereinigung New Dramatists sowie Stipendien

des National Endowment of the Arts (2022), der New Foundation for the Arts, des Lower Manhattan Cultural Council und des Yale Drama Series Award. Silvermans Essays und Gedichte erscheinen in Magazinen wie *Vogue*, *The Paris Review* und *Ploughshares*. Daneben schreibt Silverman für Film / Fernsehen und lebt in New York.

Magne van den Berg

wurde in Enschede (Niederlande) geboren und schloss 1994 ihr Studium am Konservatorium Amsterdam im Bereich Körpertheater ab. Bis 1999 trat sie mit eigenen Produktionen auf. Seit 2006 widmet sie sich ganz dem Schreiben. 2008 gewann sie den H. G. Van der Vies-prijs für ihr Stück *De lange nasleep van een korte mededeling* (*Das lange Nachspiel einer kurzen Mitteilung*, aus dem Niederländischen von Eva M. Pieper), das daraufhin ins Deutsche und Englische übersetzt wurde. Das Stück *Met mijn vader in bed (wegens omstandigheden)* (*Im Bett meines Vaters (umständehalber)*, aus dem Niederländischen von Eva M. Pieper) wurde für den Toneelschrijfprijs der Taalunie nominiert, ein Preis, mit dem 2016 ihr Stück *Ik speel geen Medea* (*Medea spiele ich nicht*) ausgezeichnet wurde. Neben ihrer Arbeit als Dramatikerin arbeitet sie eng mit Nicole Beutler zusammen. Gemeinsam schufen sie die Produktionen *PIECE*, *Liefdesverklaring* (*Liebeserklärung*; eine Bearbeitung von *Publikumsbeschimpfung* von Peter Handke), *Role Model*, *Liefdesverklaring voor altijd* (*Liebeserklärung für immer*). Aus der Zusammenarbeit mit Timothy de Gilde sind die Stücke für junges Publikum *Gender*, *Ka-Blamm*, *Game Over* und *God?* hervorgegangen.

Übersetzer*innen

Barbara Christ

hat Literatur- und Theaterwissenschaften studiert und arbeitete als Dramaturgin und Verlagslektorin. Seit 1997 übersetzt sie aus dem Englischen Theaterstücke und Prosa, u. a. von Jami Attenberg, David Greig, Noah Haidle, Doris Lessing, Anthony Neilson, Jen Silverman und Simon Stephens. Seit 2012 leitet sie Seminare für Übersetzer*innen im Rahmen verschiedener Werkstätten. 2014 erhielt sie gemeinsam mit David Greig den Deutschen Jugendtheaterpreis. Sie lebt in Frankfurt am Main.

André Hansen

geboren 1985 in Rostock, hat Romanistik und Komparatistik in Mainz, Dijon und Bologna studiert. Er übersetzt Belletristik und Sachbücher aus dem Französischen, Englischen und Italienischen, etwa von Nicolas Mathieu, Mahir Guven, Garrard Conley und Thomas Piketty. 2020 wurde er mit dem Förderpreis des Straelener Übersetzerpreises der Kunststiftung NRW ausgezeichnet.

Wolfram Höll

wurde 1986 in Leipzig geboren und wohnt bei Biel / Bienne. Er hat Literarisches Schreiben am Schweizerischen Literaturinstitut Biel und Theater an der Hochschule der Künste Bern studiert. Höll ist freier Autor sowie Hörspielregisseur und -dramaturg beim Schweizer Radio und Fernsehen SRF. Drei seiner Theaterstücke wurden für den Mülheimer Dramatikerpreis nominiert; zweimal hat er ihn gewonnen. Höll ist Host vom SRF Krimi Podcast und Produzent vom Podcast Grauen.

Oliver Kontny oder Liv Kątny

wurde in Dortmund geboren und hat nach einem Jahrzehnt im Menschenrechtsbereich begonnen, als Übersetzer*in und Konferenzdolmetscher*in zu arbeiten. Neben der Übersetzung mehrerer türkischer Romane hat Liv zahlreiche Kinofilme und Theaterstücke übersetzt, befeuert durch eine Tätigkeit als Dramaturg*in u. a. am Ballhaus Naunynstraße und Autor*in des preisgekrönten Hörspiels *Republik der Verrückten* (2012). Neben universitären Erfahrungen mit Turkologie und Theaterwissenschaften stehen redaktionelle Tätigkeiten für *taz* und Heinrich-Böll-Stiftung im Vordergrund. Von Ebru Nihan Celkan hat Oliver Kontny auch das Theaterstück *Last Park Standing* (2019) sowie den online verfügbaren Prosatext *Der Weltschmerz* übersetzt.

Eva M. Pieper

wuchs in der DDR auf. 1978 siedelte sie in die Niederlande über. Von 1980 bis 1986 absolvierte sie eine Ausbildung zur Theaterregisseurin und Dramaturgin, anschließend arbeitete sie zusammen mit verschiedenen freien Theatergruppen in den Niederlanden, in Belgien und Deutschland. Seit den 1990er Jahren übersetzt sie Theaterstücke aus dem Niederländischen ins Deutsche und ist als Sprachcoach tätig, seit 2007 auch als Kommunikations- und Präsentationstrainerin. 2016 erhielt sie den Ludwig Mühlheims Theaterpreis für die Übersetzung der Theaterstücke von Lot Vekemans. Sie lebt in Amsterdam.

Blažena Radas

1967 in Wien geboren, hat Slavistik und Germanistik an der Universität Heidelberg studiert und lehrte deutsche Sprache, Literatur und Film in Heidelberg, Zadar und London. Seit 2007 lebt sie als freischaffende Literaturübersetzerin aus dem Bosnischen / Kroatischen und Serbischen in Split und bei Heidelberg. Sie ist Koordinatorin des Kulturprojekts Kroatien Kreativ 2013, seit 2014 Mitglied der Kroatischen Vereinigung freischaffender Künstler HZSU und seit 2019 Mitglied des europäischen Netzwerks für Theaterübersetzung Eurodram.

Alexandra Schmiedebach

geboren 1973 in Traben-Trarbach, hat nach dem Kunststudium in Kiel und Amsterdam deutsch-niederländische Übersetzung an der ITV Utrecht studiert. Seit 2006 ist sie als freischaffende Übersetzerin tätig. Der Schwerpunkt ihrer Arbeit liegt seit vielen Jahren auf Theaterstücken (häufig in Zusammenarbeit mit Eva M. Pieper), zudem konnte sie Romane, Sachbücher, Essays und Reiseführer übersetzen. 2020 war ihre Übersetzung von Kees Roordas Stück *Rishi*, erschienen im Theaterstückverlag, für den Deutschen Jugendtheaterpreis nominiert. Nach 15 Jahren Amsterdam und langen Aufenthalten im südlichen Afrika lebt sie heute in der Vulkaneifel.

Paul Spittler

wuchs in Strausberg bei Berlin auf. Während und nachdem er in Dresden und Wien Literatur, Kultur und Theater studierte, arbeitete er als Assistent an verschiedenen Theatern. Seit 2018 inszeniert er (u. a. am Volkstheater Wien, Maxim Gorki Theater Berlin, Kosmos Theater Wien, Schauspiel Dortmund, Die Andere Welt Bühne Strausberg), ist seltener auch Bühnenbildner, Performer oder eben Übersetzer. Seine Theaterarbeit ist von starker Körperlichkeit, von Exzess und queeren Strömungen geprägt. Gemeinsames Entwickeln und Ergründen sind die Grundlage für seine inszenatorische Arbeit.

Katja von der Ropp

hat Theaterwissenschaft, Neuere Deutsche Literatur und Politikwissenschaft in Berlin und Helsinki studiert. Sie arbeitet als freie Dramaturgin, Regisseurin und Übersetzerin (Finnisch > Deutsch) in Berlin, ist Mitglied bei Drama Panorama e.V. und Mitbegründerin von BRAND – Verein für theatrale Feldforschung. Schwerpunkt ihrer übersetzerischen Tätigkeit sind Theatertexte, u. a. Stücke von Kristian Smeds, E. L. Karhu, Pipsa Lonka und Milja Sarkola.

Herausgeberinnen

Charlotte Bomy

studierte Germanistik und Theaterwissenschaft in Straßburg und Berlin. Als promovierte Theaterwissenschaftlerin schrieb sie zahlreiche Essays und Artikel über zeitgenössische Dramatik. Seit 2012 arbeitet sie als freie Übersetzerin in Berlin und übersetzt deutschsprachige Autorinnen ins Französische (u. a. Darja Stocker, Sasha M. Salzmann, Maxi Obexer und Christina Kettering). Im Rahmen von Drama Panorama ist sie u. a. Herausgeberin der Theateranthologie *Afropäerinnen. Theatertexte aus Frankreich und Belgien von Laetitia Ajanohun, Rébecca Chaillon, Penda Diouf und Éva Doumbia* (Neofelis 2021).

Lisa Wegener

geboren in Leipzig, hat Diplom-Übersetzung und M.A. Angewandte Literaturwissenschaft studiert. Sie übersetzt vorwiegend Theaterstücke und Essays aus dem Englischen, Französischen und Niederländischen, u. a. von Peter Brook, Dieudonné Niangouna, Virginie Despentes, Ella Hickson, Léonora Miano, Rébecca Chaillon. Im Rahmen von Drama Panorama ist sie u. a. Herausgeberin der Theateranthologie *Afropäerinnen. Theatertexte aus Frankreich und Belgien von Laetitia Ajanohun, Rébecca Chaillon, Penda Diouf und Éva Doumbia* (Neofelis 2021).

Die deutsche Übersetzung von *Schatten und Lippen* durch André Hansen wurde vom CNL (Centre National du Livre) und im Rahmen des Programms „Neustart Kultur“ aus Mitteln der Beauftragten des Bundes für Kultur und Medien vom Deutschen Übersetzerfonds gefördert.



Deutscher
Übersetzerfonds



Die Beauftragte der Bundesregierung
für Kultur und Medien

Die deutsche Übersetzung von *Surf durch undefiniertes Gelände* durch Lisa Wegener wurde von der Fédération Wallonie-Bruxelles und im Rahmen des Programms „Neustart Kultur“ aus Mitteln der Beauftragten des Bundes für Kultur und Medien vom Deutschen Übersetzerfonds gefördert.



FÉDÉRATION
WALLONIE-BRUXELLES

Die Übersetzung von *Mein Du* aus dem Serbischen von Blažena Radas entstand im Rahmen des Übersetzer*innenstipendiums des deutschsprachigen Eurodram-Komitees 2017.

Die deutsche Übersetzung von *Gender* durch Eva M. Pieper und Alexandra Schmiedebach wurde durch die freundliche Unterstützung des Nederlands letterenfonds ermöglicht.

Nederlands
letterenfonds
dutch foundation
for literature

Die deutsche Übersetzung von *Bühne des Begehrens* durch Katja von der Ropp wurde durch die freundliche Unterstützung von Finnish Literature Exchange (FILI) und Theatre Info Finland (TINFO) möglich gemacht.



TINFO
theatre info finland

Das Buch entstand in Kooperation mit Drama Panorama –
Forum für Übersetzung und Theater e. V.



Realisiert mit freundlicher Unterstützung
der hms Hannchen-Mehrzweck-Stiftung
und des Institut Français



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

© 2022 Neofelis Verlag GmbH, Berlin

www.neofelis-verlag.de

Alle Rechte vorbehalten.

Umschlaggestaltung: Marija Skara

Lektorat: Neofelis Verlag (mn)

Satz: Hauptsatz, Susanne Lomer

Druck: PRESSEL Digitaler Produktionsdruck, Remshalden

Gedruckt auf FSC-zertifiziertem Papier.

ISBN (Print): 978-3-95808-329-5

ISBN (PDF): 978-3-95808-380-6

Drama Panorama – Neue internationale Theatertexte

Die offene Buchreihe von Drama Panorama: Forum für Übersetzung und Theater e. V.

- Bd. 1 *Von Masochisten und Mamma-Guerillas. Neue tschechische Dramatik*
hrsg. von Barbora Schnelle
416 S., 20 €, ISBN: 978-3-95808-214-4
- Bd. 2 *Afropäerinnen. Theatertexte aus Frankreich und Belgien von Laetitia Ajanobun, Rébecca Chaillon, Penda Diouf und Éva Doumbia*
hrsg. von Charlotte Bomy / Lisa Wegener
242 S., 16 €, ISBN: 978-3-95808-323-3
- Bd. 3 **Roman Sikora: Frühstück mit Leviathan. Theaterstücke**
hrsg. von Barbora Schnelle
292 S., 16 €, ISBN: 978-3-95808-324-0
- Bd. 4 *Surf durch undefiniertes Gelände. Internationale queere Dramatik*
hrsg. von Charlotte Bomy / Lisa Wegener
422 S., 20 €, ISBN: 978-3-95808-329-5
- Bd. 5 *Mauern fliegen in die Luft. Theatertexte aus Argentinien, Chile, Kolumbien, Kuba, Mexiko, Spanien und Uruguay*
hrsg. von Franziska Muche / Carola Heinrich
436 S., 20 €, ISBN: 978-3-95808-342-4
- Bd. 6 **Hanoch Levin: Die im Dunkeln gehen. Theaterstücke**
hrsg. von Matthias Naumann
ca. 250 S., 16 €, ISBN: 978-3-95808-353-0
- Bd. 7 *Schattenschwimmer. Neue Theaterstücke aus Spanien*
hrsg. von Franziska Muche / Carola Heinrich
ca. 350 S., 20 €, ISBN: 978-3-95808-355-4