

Fremdwörter, Fremdkörper

Über den schwierigen Umgang mit dem Anderen in Ulrike Ottingers japanisch-deutscher Uraufführung von Nestroys Zauberposse *Das Verlobungsfest im Feenreiche* beim Steirischen Herbst 1999

Christine Frank

Er nahm die Schablone, die als Schablone geboren war, um seinen Inhalt zu verstecken, der nicht Schablone werden konnte.

(Kraus 1912: 5)

Abstract *In 1999, at a politically significant moment in Austria, German filmmaker Ulrike Ottinger was commissioned by the avant-garde art festival steirischer herbst to stage a previously unperformed magical farce by Johann Nestroy, Das Verlobungsfest im Feenreiche (The Engagement Feast in Fairyland; 1833). Collaborating with Japanese author Yoko Tawada, Ottinger's production featured Japanese actors performing in the style of Kabuki theater, while a single German actress recited Nestroy's original text. This intercultural performance created a hybrid space, blending Japanese and European, traditional and modern, and folk and high-brow theatrical expressions. Drawing on archival material, this article reconstructs the conceptualization and execution of the production, focusing on Ottinger's alienation techniques on the one hand, and, on the other hand, on translation strategies employed by Tawada, as outlined in her essay Geistertanz der Übersetzung (The Ghostly Dance of Translation). The analysis argues that the hybrid nature of the production invites a provocative interaction between Viennese folk theater and Japanese Kabuki theater, reflecting societal tensions and dynamics. Finally, the article interrogates whether Ottinger's à la Japonaise production inadvertently contributes to a new form of exoticization of Japan.*

Christine Frank (Universität Innsbruck)

christine.frank@uibk.ac.at

<https://orcid.org/0000-0002-4504-8388>

© Christine Frank 2025, published by transcript Verlag.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 (BY-SA) license.

Title *Strangers in words as in bodies. On Difficulties in Handling the Other in Ulrike Ottinger's German-Japanese world premiere of Johann Nestroy's Das Verlobungsfest im Feenreiche at the 1999 steirischer herbst festival*

Keywords *Nestroy, Johann (1801-1862); Tawada, Yoko (*1960); Viennese folk theatre; Kabuki; carnival*

Einhundertsechundsechzig Jahre nach ihrer Niederschrift kam beim jährlich stattfindenden Avantgardkunstfestival *steirischer herbst* in Graz am 25. September 1999 eine bis dahin nicht gespielte Zauberposse des frühen Nestroy zur Uraufführung. Sie fand nur eine Woche vor der Wahl zum österreichischen Nationalrat am 3. Oktober 1999 statt, einer historischen Wahl, in deren Folge die FPÖ erstmals in einer Koalition mit der ÖVP die Regierung bildete, was eine Reihe von internationalen Sanktionen gegen den Staat Österreich nach sich zog. Kurz vor der Uraufführung veranstaltete ihr Spitzenkandidat Jörg Haider auf dem Hauptplatz in Graz eine Großkundgebung der FPÖ, an der tausende Menschen teilnahmen. Bei der Uraufführung im Publikum anwesend war unter anderem Elfriede Jelinek, die sich wegen gegen sie gerichteter Wahlplakate der FPÖ bei der Nationalratswahl 1995 aus der österreichischen Öffentlichkeit zurückgezogen hatte, im Kontext der Wahl 1999 aber wieder in Österreich öffentlich aktiv wurde. Es war eine politisch aufgewühlte Zeit kurz vor der Jahrtausendwende, auf die die OrganisatorInnen des *steirischen herbsts* unter der künstlerischen Leitung von Christine Frisinghelli unter anderem mit dem Projekt *Re-Make/Re-Model. Secret Histories of Art, Pop, Life, and the Avant-Garde* reagierten. Programmatisch fasste die Intendantin als Ziele des Festivals zusammen:

Die Auseinandersetzung mit verdrängten hegemonialen Ansprüchen und Komplizenschaften der Moderne, die schwierige Frage nach dem Umgang mit dem Anderen und den Vereinnahmungen und Ausgrenzungen des Minoritären, die Entstehung hybrider Identitäten und die Verstörungen des Körpers, das Nachdenken über das Kunstwerk als arbeitsteiliges Produkt und über die Bedingungen seiner Herstellung. KünstlerInnen, deren Arbeiten während dieser Jahre den Kern und Anlaß zu dieser notwendigen Reorientierung bildeten, haben vor allem eines gezeigt: Die Parameter künstlerischen Ausdrucks müssen in Abhängigkeit von ihren Umständen immer neu erfunden werden.¹

Diesen Forderungen entsprechend verwundert es nicht, dass für die zentrale Theaterproduktion dieses Festivaljahres die Filmemacherin, Fotografin und Regisseurin Ulrike Ottinger verpflichtet wurde, die seit langem als eine der führenden VertreterInnen der internationalen Avantgarde im deutschsprachigen Raum galt und die sich mit den von Frisinghelli genannten Problemfeldern bereits intensiv auseinandergesetzt hatte. Ottinger, die vor allem in ihren Filmen immer wieder Menschen, Kulturen und Lebensräume Ostasiens »erforscht« hatte, plante für den *steirischen herbst* zunächst eine Shakespeare-Inszenierung mit japanischen SchauspielerInnen, eine hybride Kombination, in der altes europäisches Kulturgut im Prisma fernöstlicher Darstellungspraktiken

1 Online unter: <https://archiv.steirischerherbst.at/de/editions/1999> [Stand: 1.8.2025].

gebrochen werden und anstelle von Aneignung das gemeinsame interkulturelle Agieren auf der Bühne im Vordergrund stehen sollte. Konzeptuell war also eine ziemlich genaue Umsetzung der von Frisinghelli umrissenen Ziele zu erwarten.

Wohl mit Blick auf den österreichischen Spielort entschied sich Ottinger im Laufe der Arbeit anstelle von Shakespeares *As You Like It* für die Zauberposse *Das Verlobungsfest im Feenreiche* von Nestroy (1987) als Textgrundlage einer kulturübergreifenden Inszenierung. Japan war beim *steirischen herbst* 1999 noch in zwei weiteren Projekten präsent, die von Christoph Gurk beziehungsweise von Peter Weibel geleitet wurden und bei denen es um Geschichte und Gegenwart sowie um eine globale Vernetzung der Medienkunstavantgarde ging. Ottinger schuf im Gegensatz dazu für die von ihr inszenierte lokale Theateraufführung ein minimalistisches Bühnenbild mit japanisch anmutenden, papierverkleideten Schiebetüren, die auch ein Schattenspiel ermöglichten. Auf einer kleinen Drehbühne am (vom Zuschauerraum aus gesehen) rechten Bühnenrand konnten abwechselnd japanische und österreichische MusikerInnen auftreten. Gespielt wurde das Stück ausschließlich von japanischen DarstellerInnen in japanischer Aufmachung (die Kostüme hatte Gisela Storch entworfen), während der gesamte Text in unterschiedlichen Intonationen von der bekannten österreichischen SchauspielerIn Libgart Schwarz gesprochen wurde. Sie trug ein Dirndl und war ebenfalls am rechten Bühnenrand platziert.

Im Grazer Spielraum alter und neuer künstlerischer Avantgarden wurde also die Devise ›Re-Make/Re-Model‹ auf einen Klassiker des österreichischen Theaters angewandt, dessen Zauberposse zwar dem Inhalt nach nur wenigen geläufig ist. Als typisches Nestroy-Stück konnte sie aber ihrem Ablauf nach problemlos verstanden werden, war doch das anwesende Publikum im Prinzip mit Nestroys Wortwitz, Pointen und performativem Schalk wohlvertraut. Im Kontext des *steirischen herbsts* war es eine unerwartet unavantgardistische Wahl, die Ottinger hier getroffen hatte. Umso stärker trat daher der Kontrast hervor zur dramaturgischen Entscheidung, das Stück des geradezu als prototypisch österreichisch geltenden Autors an diesem Ort mit den Mitteln des japanischen Theaters zu inszenieren.

Entscheidend für die Realisierung von Ottingers Konzept wurde die Zusammenarbeit mit Yoko Tawada, die den Text Nestroys so ins Japanische übertrug, dass er von den aus Japan eingeflogenen SchauspielerInnen performativ umgesetzt werden konnte. Tawadas Übersetzungen dienten also dazu, den japanischen DarstellerInnen den Witz Nestroys zu vermitteln, das Stück für sie spielbar zu machen und sie darin zu unterstützen, ihre Bewegungen mit den Worten Nestroys abzustimmen, die Libgart Schwarz gleichsam aus dem Off sprach. Nur gelegentlich wurde auf der Bühne Japanisch gesprochen: Es waren entweder Sätze, die anschließend auf Deutsch wiederholt wurden, oder Sätze, die aus dem Kontext verständlich waren (vgl. Tawada 2009: 194). Die ZuschauerInnen mussten die von Libgart Schwarz am Bühnenrand auf Deutsch artikulierten Worte den auf der Bühne agierenden japanischen DarstellerInnen zuordnen, deren Masken und Kostüme wie deren Bewegungscode ihnen nicht geläufig war. Dabei verstärkte die grundsätzliche Komik, die das Stück von Nestroy mit der ebenfalls auf Komik angelegten Darstellungsform des japanischen Kabuki-Theaters verbindet, den karnevalesken Effekt der hybriden Inszenierung, die so noch eine weitere Ebene in das Stück einzog: die Frage nach dem *clash of cultures*, dem Einbruch des körperlich wie sprachlich Fremden in

eine etablierte Konvention, die sich im Lachen löst (vgl. dazu grundsätzlich Bayerdörfer/Scholz-Cionca 2005).

Ottingers mit Unterstützung von Tawada erarbeitete Inszenierung kann damit durchaus als engagiertes Statement im Angesicht der akut fremdenfeindlichen, das kulturell Andere ausgrenzenden Parolen der Haideranhänger verstanden werden, die vor dem Theater aufmarschiert waren. Einem Vergleich mit Elfriede Jelineks burlesk-zynischem Zugriff auf Nestroys Einakter *Häuptling Abendwind* oder *Das gräuliche Festmahl* (1862) in ihrem Stück *Präsident Abendwind* (vgl. Jelinek 1988), mit dem sie 1987 gegen die Wahl Kurt Waldheims zum österreichischen Bundespräsidenten protestiert hatte, hält der Ansatz Ottingers allerdings nicht stand. Die den Wortlaut Nestroys nicht antastende Uraufführung der *Verlobung im Feenreich* fand zudem im geschützten Theaterraum einer kulturellen Elite statt und berief sich mit dem Rückgriff auf japanische Theaterformen auf eine hoch angesehene Kultur mit Jahrhunderte alter Tradition, deren Fremdheit der gehobenen Unterhaltung diene und die nicht als bedrohlich eingestuft wird. Die aus Japan nach Graz gebrachten Ausdrucksformen der SchauspielerInnen konnten zwar mit Amüsement goutiert, kaum aber verstanden werden. Die Frage bleibt offen, ob damit nicht wider bessere Absicht ein neuerliches Beispiel von wohlgeleittem Exotismus geliefert wurde.

Im Folgenden werde ich zuerst Ottingers Konzept und die schrittweise Erarbeitung der Inszenierung rekonstruieren, wofür ich auf die im Archiv des *steirischen herbsts* erhaltene Dokumentation sowie auf Materialien zurückgreifen kann, die mir Yoko Tawada dankenswerterweise zur Verfügung gestellt hat.² Im Grazer Archiv ist auch eine Videoaufzeichnung der Uraufführung einsehbar. In meiner Analyse werde ich dann auf das für Ottingers Inszenierung grundlegende Prinzip der Verfremdung sowie auf die verschiedenen von Yoko Tawada entwickelten Praktiken des Übersetzens eingehen, die in dem Projekt zur Anwendung kommen. Abschließend werde ich mich mit der Frage auseinandersetzen, ob die Inszenierung *à la japonaise* nicht eine neue Form der Exotisierung Japans mit sich bringt. In dem bisher einzigen wissenschaftlichen Beitrag, den ich zu Ottingers Inszenierung gefunden habe, argumentiert Graham Squires emphatisch, bei dieser (von ihm fälschlicherweise) als »Japeneselangue« bezeichneten »version of Nestroy« (Squires 2016: 115) handle es sich um »a perfect example of cultural innovation brought about through inter-cultural exchange« (ebd.: 111, 121). Im Gegensatz zu Squire möchte ich vor allem den ethnologischen Ansatz diskutieren, der das Werk von Ottinger wie von Tawada maßgeblich prägt. Meiner These zufolge besticht an der Grazer Aufführung weniger die durch den interkulturellen Austausch ermöglichte künstlerische Innovation als gewissermaßen die Verifizierung der Opposition von Gleichheit und Verschiedenheit (und der daraus abgeleiteten Machtansprüche), die in der Inszenierung in Bezug auf die Frage nach dem kulturell Anderen erweitert, aber wie bei Nestroy in der Schwebe gehalten wird. Damit wird letztlich auch die ganze Abgründigkeit des Stückes

2 An dieser Stelle möchte ich mich bei Yoko Tawada für ihre stete und wertvolle Unterstützung bedanken. Und ohne die sorgfältig archivierten und zuverlässig abrufbaren Materialien, die mir die Leiterin des Archivs des *steirischen herbsts*, Marlene Obermayer, und ihre Mitarbeiterin Carina Hutter zur Verfügung gestellt haben, wäre die vorgelegte Untersuchung nicht möglich gewesen. Auch ihnen gilt mein großer Dank.

wie der die Uraufführung begleitenden Debatten um den/die/das Fremde bewahrt: im befreienden Lachen gelöst und dennoch in ihrer ganzen beklemmenden Präsenz vor Augen geführt. Über die die Bühnenszenierung definierende kulturelle Differenz wird sichtbar gemacht, in welchem Maße sich die beiden so verschieden erscheinenden Sprachen, Kulturen und theatralischen Formen gleichen – ohne dass sie sich einander angleichen müssen. In Ottingers Nestroy-Inszenierung kommt es daher eher zu einem witzigen Aufeinandertreffen zweier kulturell differenter Repräsentanten des Volkstheaters als zu deren interkultureller ›Verlobung‹. Eine grundlegend neue theatralische Darstellungsform wird dabei meines Erachtens gerade nicht erzielt; das innovative Potential dieses Stückes liegt vielmehr in der Provokation der üblichen Sichtweisen auf beide Formen – das Wiener Volksstück und das japanische Kabuki-Theater – und deren Funktion in Bezug auf die Gesellschaft, die sich in ihnen gespiegelt findet.

Ein Stück über Gleichheit und Ungleichheit

Das Verlobungsfest im Feenreiche oder Die Gleichheit der Jahre gehört zu den weniger bekannten, in der Forschung kaum behandelten und, wie dem späten Uraufführungsdatum zu entnehmen ist, bisher kaum aufgeführten Theatertexten von Nestroy. Es handelt sich um eine der typischen Zauberpossen des Autors, deren berühmtestes und alle anderen überragendes Beispiel *Der böse Geist Lumpazivagabundus* (1835) ist. Gerahmt wird das Stück durch eine Handlung im Feenreich zu Beginn und am Ende. Sie liefert die Vorgabe für die im Zentrum stehende Posse. Verschränkt werden damit zwei Handlungsstränge: Im Feenreich geht es um die geplante Verlobung mehrerer Paare durch den Herrscher Supranaturalis, in dem unschwer eine Anspielung auf den österreichischen Kaiser Franz I. erkannt werden konnte. Seinem Plan widersetzen sich auf skandalisierende Weise die reiche Fee Regina ebenso wie der liebeslustige ›Spiritus‹ Schladriwuxerl, die sich beide schon im fortgeschrittenen Alter befinden. Beide wollen nicht mit einer Person des gleichen Alters verheiratet werden, sondern bevorzugen eine Jüngere beziehungsweise einen Jüngeren. Um sie in Bezug auf ihr unangemessenes Begehren eines Besseren zu belehren, werden sie von Supranaturalis auf die Erde geschickt, wo sie ein Jahr lang Zeit haben, um eine solche jüngere Person für sich zu gewinnen; gelingt ihnen dies nicht, müssen sie ins Feenreich zurückkehren und sich dem Willen des Supranaturalis beugen.

Den zweiten Handlungsstrang bildet die dadurch ausgelöste Posse im Zentrum des Stückes. Auf die Erde versetzt findet sich Schladriwuxerl als »Schranckenzieher« (Nestroy 1987: 6) im Dienste des Oberforstmeisters und Verwesers der Herrschaft Kobelsbach, Herrn von Hirschwald, wieder, während die Fee Regina als reiche Mamsell Regin die Nachbarin des Mauteinnehmers Schlagmayer wird. Diesem spielt sie böß mit, indem sie ihm heimlich eintausend Gulden aus dessen Mauteinnahmen entwendet. Aus Angst vor dienstlichen Konsequenzen will Schlagmayer den Diebstahl vertuschen. Noch bevor er die reiche Nachbarin bitten kann, ihm die fehlende Summe zu leihen, bietet diese sich selbst als bereitwillige Retterin aus der Not an – allerdings um den Preis ihrer Eheschließung mit Schlagmayers jungem Sohn Eduard, dem sie zudem den lukrativen Posten eines Verwalters anbietet. Vater Schlagmayer ist über den doppelten Vorteil entzückt. Der Sohn hingegen, der sich dem väterlichen Willen gehorsamst beugt, sieht

sich ins Unglück gestürzt. Er hatte sich nämlich soeben erst in Amalie, die Tochter des Gutsverwalters des Herrn von Steinthal verliebt, eine glückverheißende Verbindung, auf die er nun gezwungenermaßen verzichten muss. An die junge Amalie macht sich andererseits der nunmehrige Schrankenzieher Schladriwuxerl heran – wie er meint, mit Erfolg; unfreiwilligerweise wird Schladriwuxerl dabei aber zum Deserteur und gerät in die Fänge der (Militär-)Polizei. Da die Familie von Steinthal sich dem braven, nun aber todunglücklichen Eduard wegen dessen edlen Freundschaftsdienstes an ihrem eigenen Sohn verpflichtet fühlt (er hatte diesen während dessen Krankheit gepflegt), inszenieren sie gemeinsam ein Verkleidungsspiel. Dabei mimt der Sohn der von Steinthals einen schmachtenden Verehrer der Mamsell Regin, während Eduard als wüster Landstörzer auftritt, seine Eltern in Schrecken versetzt und seine Braut dazu bringt, sich von ihm loszusagen. In der Folge wird Regins Betrug aufgedeckt, der Ehekontrakt für nichtig erklärt und schließlich auch Schladriwuxerl freigesetzt. Nolens volens müssen am Ende des Stückes die Fee und der Spiritus ins Feenreich zurückkehren und sich den Heiratsplänen des Supranaturalis beugen.

Vordergründig geht es also, damals wie heute, um *Liebesgeschichten und Heurathssachen*, wie eine andere Posse Nestroys von 1843 überschrieben ist. Hinter der Titelvariante *Die Gleichheit der Jahre* verbirgt sich allerdings ein (Un-)Gleichheitsgedanke, der sich keineswegs in der vom Herrscher geforderten Parität des Lebensalters erschöpft. Eingebettet in die Verkleidungs- und Besserungskomödie ist die Enthüllung der brutalen Selbstverständlichkeit, mit der Machtpositionen zum eigenen Vorteil genutzt und Subordinierte rücksichtslos dem eigenen Willen – sei es dem sexuellen Begehren oder dem materiellen Vorteil – unterworfen werden. Während Regina im Feenreich wegen ihres Reichtums mit dem Zauberer Tranquillus, einem entfernten Verwandten des Herrschers, verheiratet werden soll, um diesem ihr Vermögen zugänglich zu machen, spielt die reiche Mamsell Regin auf Erden im Hinblick auf ihr eigenes Interesse dem Mauteinnehmer Schlagmayer einen keineswegs harmlosen Streich (als solchen versucht sie später ihren Diebstahl und ihren Erpressungsversuch zu beschönigen). Durch das Fehlen der Mauteinnahmen in die Enge getrieben, zögert Schlagmayer nicht, den eigenen Sohn zu verkaufen, zumal dadurch auch noch eine angesehene berufliche Position als Mitgift winkt. Es sind altbekannte ›Schablonen‹, die Nestroy hier aufgreift, allerdings zum Teil mit vertauschten (Geschlechter-)Rollen und bedenkenswert scharfer sozialkritischer Konturierung.

In einem 1998 – also ein Jahr vor der hier diskutierten Uraufführung – auf Englisch erschienenen Festschriftbeitrag hat Nestroy-Herausgeber Friedrich Walla soziale Ungleichheit als das eigentliche Zentrum des Stückes *Die Gleichheit der Jahre* identifiziert:

[T]he title of our play is nothing if not misleading, but it may well have been part of Nestroy's strategy to get his concerns on to stage. It appears to be a deliberate device to deflect attention from what the play is really about, which is not equality of age, but the inequality of the social classes, social inequality that divides people into perpetrators and victims, into those who exploit and those who are exploited, and which results in corruption and venality. Kurt Kahl summarises the play as ›bestiary of bourgeois society‹, a bestiary that contains some very unpleasant specimens. (Walla 1998: 125)

Eine genauere Analyse des Stückes, wie Walla sie in seinem Beitrag nur andeuten kann, erscheint nach wie vor lohnenswert, weist er doch darauf hin, dass erst die kriminelle Gewalt, die Eduard in der gemeinsam mit der Familie von Steinthal ausgeheckten Verkleidungskomödie mimit, die Machenschaften der Mamsell Regin, aber auch die Korruption des eigenen Vaters entlarven und unschädlich machen kann. Walla schließt seinen Beitrag von 1998 mit dem Resümee: »In an age of increasing social pressures *Die Gleichheit der Jahre* has much to offer; if suitably adapted and appropriately performed, it would certainly arouse critical interest.« (Ebd.: 127)

Dialog der Kulturen

Die von Ottinger und Tawada erarbeitete Uraufführung von Nestroys Stück in der ursprünglichen Fassung von 1833 ist genau zur selben Zeit, als Walla diese Sätze publizierte, vorbereitet worden. Die pointierte Schlussformulierung von Wallas Beitrag liest sich geradezu wie ein Appell, das sozialkritische Potential des Stückes genauer wahrzunehmen und auf die Probleme unserer Gegenwart anzuwenden.

Ottinger und Tawada haben mehrfach künstlerisch zusammengearbeitet.³ Beide waren bereits vor 1999 und unabhängig voneinander zum *steirischen herbst* eingeladen gewesen: Ulrike Ottinger 1986 mit der Uraufführung von Elfriede Jelineks Monolog *Begierde und Fahrerlaubnis*,⁴ Yoko Tawada 1993 mit der Uraufführung ihres eigenen Theaterstücks *Die Kranichmaske die bei Nacht strahlt* sowie 1997 mit *Wie der Wind im Ei*. Im Archiv des *steirischen herbsts* in Graz ist die Entstehungsgeschichte der Inszenierung von *Das Verlobungsfest im Feenreiche* umfangreich dokumentiert. Anhand der hier erhaltenen Materialien lassen sich die ersten Konzepte, die Rekrutierung der beteiligten AkteurInnen, die Kosten der Inszenierung sowie die Pressearbeit genau rekonstruieren. Weitere Materialien hat mir Yoko Tawada dankenswerterweise aus ihrem Privatarchiv zugänglich gemacht.

Wie bereits erwähnt, beziehen mehrere Projekte im Rahmen des *steirischen herbsts* 1999 auch japanische Kulturschaffende mit ein, so das Projekt *Re-Make/Re-Model – Secret Histories of Art, Pop, Life, And The Avantgarde* einer Gruppe aus Kyoto. Die von Peter Weibel kuratierte Ausstellung *Web Condition* sollte »in Tokyo, Barcelona, Graz und Karlsruhe und von jedem Ort aus insgesamt, global elektronisch vernetzt, zu sehen sein«.⁵ Im vorangegangenen Jahrzehnt war Japan aus westlicher Perspektive zu einem symptomatischen Ort für technische und künstlerische Innovation, Avantgarde und elektronische Moderne geworden.⁶ Im Gegensatz zu diesen technisch avancierten Konzepten, in denen unter

3 Besonders hervorzuheben ist hier Ulrike Ottingers Film *Unter Schnee* (2011), in dem Yoko Tawada als Beraterin, Sprecherin und Darstellerin mitwirkte. Ottinger hielt zudem 2016 die Laudatio auf Yoko Tawada anlässlich der Verleihung des *Kleist-Preises* an die Autorin.

4 Die Uraufführung fand am 20. September 1986 statt. Vgl. online unter: <https://www.ulrikeottinger.com/de/buehnenwerkedetails/begierde-und-fahrerlaubnis-von-elfriede-jelinek> [Stand: 1.8.2025].

5 Laut einer in den Materialien zur Nestroy-Inszenierung im Archiv des *steirischen herbsts* erhaltenen Projektskizze: »<öks-text>«, undatiert.

6 Vgl. paradigmatisch die Filme *Tokyo-ga* von Wim Wenders (1985) und *Akihabara* (APS Film, 1999).

anderem das innovative Potential des über seine Elektronikindustrie identifizierten hypermodernen Japan in den Blickpunkt gerückt werden sollte, führt Ottinger mit ihrer Inszenierung die eigene kontinuierliche Auseinandersetzung mit traditionellen Lebens- und Kunstformen ostasiatischer Kulturen fort. In den fünfzehn vorausgegangenen Jahren hatte Ottinger mehrere teils mehrstündige Filme über China (1985), die Mongolei (1988), die Taiga (1992) und das Exil in Shanghai (1997) gedreht.⁷ Später kamen mehrere Filme über Korea und Japan hinzu.⁸ Immer dominiert dabei der ethnologische, oft auf das Traditionell-Ländliche fokussierte Blick, der soziale Beziehungen erfasst, ohne sie in Frage zu stellen. Auch in ihrer Nestroy-Inszenierung zeigt Ottinger kaum zeitgenössisches Theater, sondern entwirft imaginäre Formen traditioneller Kultur aus Japan. Der ethnologische Blick richtet sich dabei auch auf die volkstümliche Kultur Österreichs – markiert durch Lederhosen und Dirndl, Jodler und Zitherspieler –, die mit der Welt des Alt-Wiener Volkstheaters, wie es der bürgerliche Autor Nestroy repräsentierte, wenig gemein hat.

Für das Theaterprojekt beim *steirischen herbst* 1999 (es war die zentrale Theaterproduktion des Festivals) hatte Ottinger zunächst eine Inszenierung von Shakespeares *As You Like It* mit Darstellerinnen der international bekannten Takarazuka-Revue aus Tokyo geplant. Dieses Ensemble wurde 1913 in Anlehnung an das westliche Revuetheater gegründet und besteht bis heute.⁹ Es führt Musicals in westlichem Stil auf, wobei Männer- wie Frauenrollen ausschließlich von weiblichen Darstellerinnen verkörpert werden. Trotz intensiver Bemühungen und offizieller Unterstützung durch österreichische Botschaftsangehörige vor Ort konnte die von Ottinger angestrebte Kooperation mit Takarazuka nicht realisiert werden; Ottingers Vorstellungen waren mit dem künstlerischen Konzept und der strengen internen Organisation der Truppe nicht vereinbar.¹⁰ Für die Grazer Nestroy-Inszenierung wurden schließlich zwei klassisch ausgebildete männliche Kabuki-Schauspieler verpflichtet¹¹ sowie drei MusikerInnen¹² und fünf weitere SchauspielerInnen aus Japan.¹³ Letztere waren Mitglieder des Tokyoter Ensembles

7 Vgl. *China – die Künste – der Alltag. Eine filmische Reisebeschreibung* (1985); *Johanna d'Arc of Mongolia* (1988); *Taiga* (1992); *Exil Shanghai* (1992).

8 Vgl. *Seoul Women Happiness* (2008); *Die koreanische Hochzeitstruhe* (2008); *Unter Schnee* (2011). Für Details siehe Ulrike Ottingers Website, online unter: <https://www.ulrikeottinger.com> [Stand: 1.8.2025].

9 Zur Geschichte des Takarazuka-Theaters bis zur Gegenwart vgl. unter anderem Yamanashi 2012.

10 Ottinger hatte auch die Idee, durch das Grazer Projekt mit dem Takarazuka-Theater in Kontakt zu kommen und ihm eventuell später eine Filmdokumentation zu widmen. Letzteres erwähnt Christine Frisinghelli in mehreren Briefen im Kontext der geplanten Kontaktaufnahme mit dem Theater. Die im Archiv des *steirischen herbsts* erhaltenen Dokumente belegen die intensiven Bemühungen der OrganisatorInnen um eine Kooperation, die allerdings (auch aufgrund des großen Zeitdrucks, unter dem die Vorbereitung der Inszenierung stattfand) nicht realisiert werden konnte.

11 Das waren Masakatsu Hanayagi in der Rolle der Regina und Takanojo Senda in der Rolle des Schladriwuxerl.

12 Das waren Yumiko Tanaka (Shamisen, Taishyo-Koto, Koryu, Gesang, Percussion), Etsuko Takezawa (Koto, Shamisen, Sho, Gesang, Percussion) und Shino Takahashi (Percussion).

13 Das waren Takeshi Miyajima, Emiko Yoshimura, Yoshie Sakamoto, Tetsuro Nonami, Tsutomu Izawa sowie aus Berlin Yukiko Goto-Hintze. Die drei zuerst Genannten hatten bereits in der Produktion A

Daisan Erotica. Die 1980 gegründete und bis 2000 bestehende Truppe um Theatermacher Takeshi Kawamura war das bedeutendste japanische Avantgardetheater der damaligen Zeit, das schon mehrfach zu großen internationalen Theaterfestivals nach Nordamerika und Europa eingeladen worden war (vgl. dazu Eckersall 2000; 2006; 2011) – es war also eine Truppe, die modernes Theater westlicher Prägung spielte und die nicht die traditionellen japanischen Theaterformen kultivierte.

Ottingers Konzept sah vor, »eine künstlerische Verbindung zwischen der europäischen und asiatischen Kultur zu erwirken«. ¹⁴ Dem habe der zunächst gewählte »Theaterklassiker von Shakespeare« (sc. *As You Like It*) gerade deshalb so gut entsprochen, weil hier »die scheinbar endlosen Varianten des Rollenspiels und -tausches, als ein wesentlicher Faktor des Theatralischen, im Vordergrund« standen. Auffälligerweise betonte Ottinger in ihrem ersten Ansatz gerade den »Anspruch auf Aktualität«, den sie in den Produktionen von Takarazuka wahrgenommen habe. Dabei sollte nicht übersehen werden, dass es sich bei diesem Theater um ein typisches Phänomen aus der Epoche der Modernisierung Japans handelt, nämlich um eine kommerziell orientierte, auf Musicals spezialisierte japanische Adaption westlichen Revuetheaters. ¹⁵ Ottinger plante den von Yoko Tawada bearbeiteten Text »in die Szenerie des heutigen Japan« einzubinden und »musikalisch« zu »arrangieren«: »Im Zusammenwirken mit dem Chor des Grazer Opernhauses, werden im Spiel und der musikalischen Darbietung sowohl Unterschiede wie auch über die Grenzen kultureller Befindlichkeiten hinausreichende Gemeinsamkeiten zur Darstellung gebracht«. Dieses Vorhaben einer Aktualisierung wurde bei der schließlich realisierten Nestroy-Produktion nur bedingt realisiert; in den zur Premiere ausgegebenen Projektbeschreibungen und Pressemeldungen erscheint der Begriff nicht mehr. Die Mehrheit der angeworbenen SchauspielerInnen gehörte einem Ensemble an, das sich einer radikal avantgardistischen, gesellschaftskritischen Spielweise verpflichtet hatte. Außerdem inszenierte Ottinger für den *steirischen herbst*, und das heißt für ein neue künstlerische Darstellungsweisen ausgerichtetes Festival. Dennoch griff die von der vergleichenden Ethnologie geprägte Regisseurin Ottinger sowohl im Bereich der europäischen wie der japanischen Kunst auf ältere Formen zurück, über die Traditionen als volkstümlich stilisiert und als authentisch betrachtet und bewahrt werden – ohne sie zugleich kritisch gegen die Idee des Volkstümlichen und Traditionellen zu wenden.

Basierend auf ihrer Idee der prinzipiellen Vergleichbarkeit von Traditionellem oder Volkstümlichem aus Europa und Asien entdeckte Ottinger bereits während ihres kurzen Japanaufenthalts im Dezember 1998, der der Anwerbung der SchauspielerInnen und der

Man Called Macbeth des Ensembles *Daisan Erotica* mitgewirkt, die beim *International Theatre Festival of Chicago* 1992 aufgeführt wurde. Vgl. Moy 1993.

- 14 Dieses und die folgenden Zitate sind einer im Archiv des *steirischen herbsts* aufbewahrten maschinenschriftlichen Projektskizze mit der Überschrift »As you like it (Arbeitstitel) // Inszeniert von Ulrike Ottinger« entnommen, die den Briefkopf »steirischer herbst 99 // 25. September – 24. Oktober« trägt. Sie ist nicht signiert und nicht datiert und bildet einen sehr frühen Planungsstand ab (vermutlich Oktober 1998).
- 15 Das Theater war vom Besitzer der Eisenbahnlinie, die nach Takarazuka führte, gegründet worden, um TouristInnen an diesen Ort zu locken. Dass die DarstellerInnen schöne junge Mädchen waren, während die klassischen japanischen Theaterformen von männlichen Darstellern dominiert wurden, sorgte für zusätzliche Attraktivität. Vgl. Yamanashi 2012.

Vorbereitung der Inszenierung diene, Vergleichbares. In der Folge machte sie Skizzen und sammelte Material, das ähnliche volkstümliche Formen in Japan und Österreich belegen sollte. Einige Seiten aus ihren Skizzenbüchern wurden im Programmheft zur Aufführung abgebildet, darunter Skizzen des von Männern in Japan und Österreich getragenen Kopfschmucks. Nach dem Scheitern der geplanten Zusammenarbeit mit dem Takarazuka-Theater wechselte Ottinger zu einer österreichischen Textgrundlage. Zunächst erwägt sie eine »Textcollage des österreichischen Autors Fritz von Herzmanovsky-Orlando«, wobei der Autor von ihr als »Grenzgänger zwischen der virulent aufkommenden Moderne und dem alten Österreich mit seinen unterschiedlichen Sprachen, Kulturen, der Bürokratie und einem vom Japonismus geprägten Jugendstil« charakterisiert wird.¹⁶ Ein paar Wochen später ist dann die Rede von einer »Textcollage österreichischer Autoren, wie Johann Nepomuk Nestroy (1801–1862) und Fritz von Herzmanovsky-Orlando (1877–1954)«, wobei der oben zitierte Satz identisch übernommen wird. Nun heißt es über die beiden Autoren (die keineswegs derselben Epoche angehören): »Nestroy und Herzmanovsky-Orlando sind Grenzgänger zwischen der virulent aufkommenden Moderne und dem alten Österreich.«¹⁷

In einem im Programmheft abgedruckten Gespräch mit Mathias Grilj betont Ottinger erneut ihre Faszination für Herzmanovsky-Orlando, dessen »Verrücktheiten und Verstrickungen von Bürokratie und Alltagswahnsinn« sie sehr schätze.¹⁸ »Aber dann«, so Ottinger, »stieß ich eben auf diese Zauberposse von Johann Nestroy«. Im Wechsel zwischen dem Feenreich und dem Leben auf der Erde fand sie die »unentwegt(en) Verwandlungen« wieder, die sie besonders interessierten. In ihnen erkennt Ottinger die gesuchte Verbindung zwischen dem japanischen und dem europäischen Theater, wobei sich die »gesellschaftliche[n] Brüche«, die Nestroy in seinen Stücken beschreibt und die es auch in Japan gebe, als »Kollision all dieser Brüche [...] in der Aufführung manifestieren« sollen, wie Ottinger im Programmheft erklärt. Hierzu betont sie noch einmal die formalen und strukturellen Ähnlichkeiten zwischen der »Form des Zauberspiels, die Nestroy für sein Stück gewählt hat«, und »dem klassischen Kabuki-Theater«: »Sie ermöglichen«, so Ottinger, »im Zusammenspiel traditioneller und moderner, östlicher und westlicher Gesten, Sprachweisen und Musiken, Dialoge der verschiedenen Kulturen.«¹⁹

-
- 16 Diese Zitate sind einer im Archiv des *steirischen herbsts* aufbewahrten maschinenschriftlichen Projektskizze mit der Überschrift »Theaterprojekt Ulrike Ottinger // Fritz v. Herzmanovsky-Orlando // für den steirischen herbst 99« entnommen, die den Briefkopf »steirischer herbst 99« trägt. Sie ist nicht signiert, aber datiert auf »Graz, 17.12.1998«. Sie bildet den Planungsstand nach dem Scheitern der Verhandlungen mit Takarazuka und nach der am 5. Dezember 1998 angetretenen Japanreise Ottingers ab.
- 17 Diese Zitate sind einer im Archiv des *steirischen herbsts* aufbewahrten maschinenschriftlichen Projektskizze mit der Überschrift »Theaterprojekt Ulrike Ottinger // Aufführungsort: Thalia Graz // Uraufführung: Samstag 25. September 1999« entnommen, die den Briefkopf »steirischer herbst 99« trägt. Sie ist nicht signiert, aber datiert auf »Graz, 15.2.1999«.
- 18 Alle Zitate in diesem Abschnitt stammen aus dem genannten Gespräch, das überschrieben ist mit: »Die Hochzeit von Nestroy und Kabuki. Ulrike Ottinger über die universale Sprache der Kultur, das Lachen und was der Jodler mit Japan zu tun hat. Ein Gespräch mit Mathias Grilj« (Nestroy 1999).
- 19 Auf die Problematik des Gegensatzes zwischen »traditionelle[n]« und »moderne[n]« Kulturformen in Japan, die im westlichen Japandiskurs seit der erzwungenen Öffnung 1853/54 eine wesentliche

Drei Stufen des Übersetzens und die »Fremdkörper alter Geister«

In der Praxis ermöglichte den Dialog zwischen den VertreterInnen der beiden bei diesem Projekt in Frage stehenden Kulturen die in Deutschland lebende japanische Schriftstellerin Yoko Tawada. Im Rahmen der Vorbereitung der Inszenierung vermittelte sie nicht nur den Kontakt zwischen Ottinger und japanischen SchauspielerInnen während deren Japanreise im Dezember 1998. Sie übersetzte Nestroy auch auf mehreren Stufen: Zunächst verfasste sie eine Zusammenfassung des Inhalts von Nestroys Stück in japanischer Sprache, die später im Programmheft abgedruckt wurde; sie nannte dies eine »informativ Übersetzung«. ²⁰ Dann fertigte sie eine »quasi-interlineare, rhythmische Übersetzung« an. Diese funktioniert etwa wie die Untertitel bei einem Film: Die Sätze mussten nicht nur inhaltlich einander entsprechen, sondern auch in ihrer Länge und Intonation übereinstimmen. Und schließlich erstellte Tawada noch eine »literarische Übersetzung« derjenigen Passagen, die von den japanischen SchauspielerInnen auf der Bühne gesprochen wurden, wobei zusätzlich das klassische Japanisch der beiden Kabuki-Schauspieler vom modernen Japanisch der anderen japanischen SchauspielerInnen zu unterscheiden war. Tawada schrieb zur hybriden Sprachform des Stückes:

So wird in dieser Inszenierung von Ulrike Ottinger die »räumliche« Koexistenz von Tradition und Moderne auch auf der sprachlichen Ebene realisiert. Die sprachliche Hybride ist ein Phänomen, das man oft in Nestroys Stücken beobachten kann. Man findet dort Dialekt, lateinische Ausdrücke, Französisch, Italienisch und auch Wörter, die ausgestorben sind. Diese »Fremd«-Wörter erinnern mich an die Fremdkörper alter Geister, die auf einer Bühne herumirren, auf der eigentlich eine bürgerliche Gesellschaft dargestellt wird. Sie verwandeln die Theaterbühne in den Ort eines Übergangs: auch ein Phänomen, dem man in Nestroys ebenso wie im Kabuki-Theater oft begegnet.

An den abweichenden Formulierungen von Ottinger und Tawada fällt auf, dass Ottinger »die Dialoge der verschiedenen Kulturen« hervorhebt, die sie mit der Inszenierung ermöglichen will. Sie betont das intendierte »Zusammenspiel« einander entgegengesetzter Darstellungsformen wie »traditioneller und moderner, östlicher und westlicher Gesten, Sprachweisen und Musiken«. Tawada hingegen verweist auf die schon längst bestehende »räumliche« Koexistenz von Tradition und Moderne« und betont zugleich die charakteristische Hybridität der Sprache von Nestroy selbst. Für sie ist der Theaterraum an sich »Ort eines Übergangs: [...] ein Phänomen, dem man in Nestroys [Theater] ebenso wie im Kabuki-Theater [...] begegnet.« Es ist die Wortsprache Nestroys mit ihren Fremdwörtern und Fremdkörpern, die in dieser Inszenierung in eine andere hybride Sprache übersetzt und durch die Diskrepanz zwischen Sprechweise und Aufführungsstil um eine zusätzliche Dimension erweitert wird, wie Tawada in ihrem im Programmheft

Rolle spielen, kann hier nicht weiter eingegangen werden, ebenso wenig wie auf die Problematik des Begriffs des »klassischen Kabuki-Theater[s]«.

- 20 Alle Zitate in diesem Abschnitt stammen aus Yoko Tawadas Text »Geistertanz der Übersetzung« im Programmheft (Nestroy 1999). Eine englische Übersetzung dieses Essays mit abweichenden Absatzmarkierungen und nicht markierten Auslassungen hat Squires innerhalb seiner Studie zu der Inszenierung veröffentlicht (vgl. Squires 2016: 119–121).

der Aufführung abgedruckten Text »Geistertanz der Übersetzung« erläutert. Dieser Text stellt ein wertvolles Dokument ihrer frühen Übersetzungspoetik dar, das mit anderen poetologischen Texten von ihr zu den »Stimmen der Geister« aus demselben Zeitraum korrespondiert (vgl. Tawada 1996: 26 u. 109–120, bes. zum Nō-Theater: 112).

Jahre später erwähnt Tawada die damalige Zusammenarbeit mit Ottinger und den japanischen SchauspielerInnen noch einmal in einem erweiterten Kontext. In Bezug auf die »Synchronisierung« (»dubbing«) der Bewegungen der japanischen SchauspielerInnen auf der Bühne mit den von Libgart Schwarz gesprochenen Worten Nestroys bemerkt sie:

One might say that a sort of dubbing was taking place here, but this synchronizing of the lines was not being used to make the foreign elements of the productions easier to understand; rather, it underscored this marvelous juxtaposition of bodies and voices on stage without eliminating their differences. Various voices and the rhythms of various languages jointed together with various movements to create a sort of music. (Tawada 2009: 194)

Noch einmal betont Tawada also, inwiefern es bei dieser Produktion darum ging, das Gleiche der komischen Theaterpraktiken in der synchronen Präsenz des Verschiedenen wahrnehmbar werden zu lassen; nicht das Fremde dem eigenen Verstehen anzugleichen, sondern den Wert der Vielfalt der verschiedenen Ausdrucksformen – Körper und Stimmen – sinnlich zu begreifen: »to create a sort of music«. Tawada erkennt hierin ein Grundprinzip gerade der ethnologisch ausgerichteten Arbeiten von Ulrike Ottinger: »The foreign languages are never treated as an unavoidable inconvenience but rather are used as important aesthetic elements in the composition of the work as a whole.« (Ebd.: 195) In ihren Filmen verzichtete Ottinger, so Tawada, daher auch auf Synchronisierung und versuche ein Verstehen mit anderen Mitteln herzustellen (vgl. ebd.).

Verfremdung

Mehr als der nach außen hin werbewirksam betonte »Dialog der Kulturen« fasziniert demnach an Ottingers Ansatz einer interkulturellen Nestroy-Inszenierung das Verfahren, VertreterInnen zweier unterschiedlicher Theaterformen in einer Inszenierung zusammenzubringen, sie simultan agieren zu lassen, ihre Aktionen auf hohem artistischen Niveau zu synchronisieren und so gewissermaßen wechselseitig zu beleuchten. Ottinger erneuert damit die schon klassisch gewordene Technik der Verfremdung. Sie ist fest in der Tradition des modernen Theaters verankert und – von Mejerhol'd und Treťakov bis Piscator und Brecht – maßgeblich mit der Integration außereuropäischer Theaterformen und SchauspielerInnen, insbesondere aus dem chinesischen und dem japanischen Theater, verbunden (vgl. Sheppard 2001; Pantzer 2005). Bereits um 1900 waren zudem japanische Schauspieltruppen in Europa und Nordamerika aufgetreten – man denke nur an das Theater der Sada Yacco – und hatten hier – auf dem Höhepunkt des Japonismus – nicht allein die Neugier der ZuschauerInnen auf das kulturell Andere bedient, sondern auch die Darstellungsformen der SchauspielerInnen beeinflusst (vgl. Pantzer 2013; Bergmann 2018).

Ottinger stellt sich mit ihrem Ansatz also in eine etablierte Tradition der Theateravantgarde der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Der oben zitierte Hinweis Yoko Tawadas auf das bereits für Nestroy konstitutive Sprachspiel formuliert noch eine weitere Parallele zum japanischen Theater. Die »Fremdkörper der Geister«, die auf der Bühne wieder auftauchen, sind ein wesentliches Element, auf dem das japanische Nō-Theater aufbaut – und ein konstitutives Element der Poetik Tawadas in den späten 1990er Jahren (vgl. u.a. ihre Erzählung *Der Faltenmann vom Sumidafluß*; Tawada 1994). In ihrer konsequenten Bezugnahme auf die japanische Tradition versucht Tawada auch in ihren auf Deutsch verfassten und in Deutschland publizierten Texten jenen »Geister[n]« Gehör zu verschaffen und sich in dem fremden Raum auf genuine Weise zu positionieren. Anstelle eines eher abstrakt formulierten »Dialogs der Kulturen« macht Tawadas dreifaches Übersetzen auf die Gleichzeitigkeit verschiedener Stimmen, Sprachformen und Sprachebenen aufmerksam, die gerade bei einer Bühnenszenierung als lebhaftes Nebeneinander wahrnehmbar werden: die Körper der Geister ebenso wie die der Lebenden, die ihrerseits in verschiedenen Sprachen sprechen.

Ottingers Ansatz der (kulturellen) Verfremdung als Basis ihrer postmodernen Inszenierung des prämodernen Stückes von Nestroy lässt sich in Verbindung mit Tawadas übersetzender Intervention und ihres vom Nō geprägten Theaterverständnisses im weiteren Horizont translatologischer Konzepte betrachten, für die der Wert der Verfremdung gerade in der sprachlichen Vermittlung einander fremder Kulturen schon ein Jahrhundert zuvor von einem Zeitgenossen Nestroys explizit hervorgehoben wurde. Zu verweisen ist hier auf den seit Schleiermachers Akademievortrag *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens* von 1813 (zwanzig Jahre vor der Urfassung von Nestroys Stück) viel diskutierten Gegensatz zwischen dem sogenannten einbürgernden und dem »verfremdenden« Übersetzen, ein Begriffspaar, das so allerdings noch nicht bei Schleiermacher belegt ist und erstmals 1995 von Lawrence Venuti in die Debatte eingeführt wurde (vgl. Venuti 1995). Vor allem seit dem *translational turn* der 1990er Jahre treten die neueren ÜbersetzungstheoretikerInnen wieder vehement für den Wert des »verfremdenden« Übersetzens ein. Während das »einbürgernde« Übersetzen de facto nach wie vor die dominante übersetzerische Praxis ist, werden verfremdende Übersetzungsverfahren gerade von der zeitgenössischen Avantgarde in hohem Maße zu neuen kreativen Ansätzen genutzt. Ottingers Inszenierung erweist sich demnach als sehr zeittypische Produktion im Feld einer von Interkulturalität, Hybridität und Übersetzung sowie von Praktiken sprachlicher und körperlicher Grenzüberschreitung geprägten Ästhetik – allesamt Verfahren, die darauf abzielen, die Agenten beziehungsweise die Medien der (Re-)Präsentation selbst einer genaueren Wahrnehmung zugänglich zu machen. So kann Ottingers Rückgriff auf japanische Theaterformen wie eine »verfremdende« Übersetzung in eine andere Sprache angesehen werden, bei der »quasi dasselbe mit anderen Mitteln« (vgl. Eco 2003) gesagt wird: Anstatt, wie in der internationalen Filmindustrie üblich, ein den ZuschauerInnen sprachlich unzugängliches Filmgeschehen mit Untertiteln zu versehen, die diese verstehen können, wobei sie gleichzeitig den originalen Sprachduktus der Sprechenden visuell und akustisch mit erfassen können, führt Ottinger den ZuschauerInnen in Graz eine visuelle »Übersetzung« Nestroys in eine ihnen ungewohnte Bühnensprache vor, während der deutsche Originaltext von der am Rand des Bühnengeschehens positionierten, aber immer sichtbar bleibenden Libgart

Schwarz interpretiert wird. Nestroys Stück erklingt damit in allen sprachlichen Nuancen des Originals aus dem Mund der einen SchauspielerIn, während in der Umsetzung seiner Textvorlage in eine fremdartige (verfremdete) Körpersprache der japanischen BühnendarstellerInnen die vertrauten Gesten der Posse wiedererkannt werden können. Scheinbar Altbekanntes in Nestroys Stück wird so auf neue Weise sichtbar gemacht und dabei das Verhältnis von Körpersprache und gesprochener Sprache neu interpretiert.

Ulrike Ottinger hatte Übersetzung als inszenatorisches Verfahren auf der Bühne bereits dreizehn Jahre zuvor, beim *steirischen herbst* 1986, ausprobiert, als sie die Uraufführung von Elfriede Jelineks *Begierde und Fahrerlaubnis* inszenierte (s. Anm. 4), ein frühes Beispiel für eine rein monologische Textvorlage der Autorin wie sie für Jelineks spätere Theaterstücke typisch wurde. Ottinger ließ Jelineks Monolog von der gehörlosen SchauspielerIn Ingeborg Podelh sprechen: »Auf der Leinwand im Hintergrund der Spielfläche« wurde, so Ottinger, »Satz für Satz, die Textur von Elfriede Jelinek eingeblendet, in der kaum ein Satz nur ein Satz ist.«²¹ Der Originaltext erscheint gewissermaßen als Obertitel in der Inszenierung, die stumm, aber nicht sprachlos ausgeführt wird. Auch hier werden also das ›Original‹ und seine ›Übersetzung‹ in eine andere, performative Ausdrucksform simultan vorgeführt und damit als gleichzeitig nebeneinander bestehende und zugleich differente Bewegungen wahrnehmbar gemacht.

Auf dieselbe Weise lässt sich Ottingers wenige Jahre später am selben Ort inszenierter Nestroy als Übersetzung in eine andere Form verstehen: Nestroys Originaltext lebt wieder auf in der differenzierten Intonation der kongenialen SprecherIn Libgart Schwarz und in der damit synchronisierten verfremdeten Spielweise des japanischen Ensembles.

Kritik des ethnologischen Ansatzes

1834 hat Nestroy den Text von der *Verlobung im Feenreiche* für die Uraufführung am 8. Oktober desselben Jahres überarbeitet. Das Stück wurde bisher nur in dieser reduzierten Fassung unter dem Titel *Die Gleichheit der Jahre* gespielt; wie eingangs erwähnt, wurde dabei die Rahmenhandlung im Feenreich gestrichen. Ottinger hingegen verzichtet bei der Grazer Uraufführung auf den (Unter-)Titel *Die Gleichheit der Jahre*. Damit gerät auch das spannungsreiche Hintergrundthema von Nestroys Posse, auf das Walla 1998 so nachdrücklich hingewiesen hat, aus dem Blick. Im Gegensatz zu seiner Einschätzung, das Stück habe gerade »in einer Zeit zunehmenden sozialen Drucks [...] viel zu bieten« (Walla 1998: 127), interessiert sich Ottinger 1999 nicht für eine Aktualisierung des kritischen Potentials des Stückes, das von Korruption und der Ausübung sozialer Gewalt bis hin zum Anspruch der Frau reicht, sich mit einem jüngeren Mann verloben zu dürfen. Ein Jahrzehnt zuvor, 1987, hatte, wie erwähnt, Elfriede Jelinek gerade Nestroy zum politischen Protest gegen die politische Führung Österreichs eingesetzt: Ihre anthropophagische Nestroy-Adaption *Präsident Abendwind. Ein Dramolett*, wie es im Untertitel heißt, *sehr frei nach Johann Nestroy* (vgl. Jelinek 1993), war ein explizit politischer Akt, mit dem Jelinek die

21 Online unter: <https://www.ulrikeottinger.com/de/buehnenwerkedetails/begierde-und-fahrerlaubnis-von-elfriede-jelinek> [Stand: 1.8.2025].

öffentlichen Forderungen nach einem Rücktritt des damaligen österreichischen Bundespräsidenten Kurt Waldheim zu unterstützen suchte; das Stück kam am 20. November 1992 unter der Regie von Johanna Liebeneiner im Tiroler Landestheater Innsbruck zur Uraufführung. Auch im Wahljahr 1999 wäre eine politisch relevante Aktualisierung Nestroys denkbar gewesen. Anders als die Autorin Jelinek entschied sich die Regisseurin Ottinger in der Zusammenarbeit mit Yoko Tawada dafür, den Text Nestroys unberührt zu lassen.

Die Entscheidung, keine Nestroy-Bearbeitung zu liefern und im Gegensatz zu Jelinek keine kritisch aktualisierte Version zu präsentieren, hat mit der Entstehungsgeschichte der Inszenierung zu tun, deren Ausgangspunkt die Idee der Verfremdung eines europäischen Klassikers durch eine am japanischen Theater angelehnte Darstellungsweise war. Diesem Konzept war die Textauswahl (Shakespeare oder Herzmanovskyy-Orlando oder Nestroy – Originaltext oder Textcollage) letztlich untergeordnet. Ottingers konzeptionelle Idee beruht auf der kulturell verfremdenden Übersetzung, auf einer Synchronisation von Körper- und Sprachbewegung, die auf zwei differente, aber je autonome Systeme verweisen, die einander gleichen und doch nicht gleich gemacht werden sollen. Was beide verbindet, ist der Primat des Komischen über das Skandalon der Abhängigkeitsverhältnisse, der Ausbeutungsversuche und der Korruption: eine Form befreienden Lachens, die die beiden einander jeweils fremden Theaterformen scheinbar problemlos miteinander verbindet – das heißt, sie ohne Vorbehalt koexistieren lässt. Die auf Effekte des Komischen abgestellte Komposition und Ausdrucksweise von Nestroys Kobelsbacher Lokalposse werden darstellerisch übersetzt in die komische Form des Kabuki. Das Gleiche des Komischen wird damit über die kulturellen Grenzen hinweg vorgeführt. In der befreienden Funktion des Lachens begegnen sich die AkteurInnen beider Kulturen auf der Bühne ebenso wie ihre ZuschauerInnen.

Inwiefern Ottingers Strategie diese Wirkung beim Publikum erreicht hat, lässt sich kaum allgemein und objektiv feststellen. Zwei Tage nach der Uraufführung, am 27. September 1999, erschienen in mehreren österreichischen Tageszeitungen meist ausführlichere Besprechungen. Durchweg positiv (»faszinierend und vergnüglich«) ist der Eindruck, den Barbara Petsch (1999) in ihrem ganzseitigen Bericht in der *Presse* übermittelt. Im *Kurier* hingegen erscheint ein von P.J. (1999) gezeichnetes knappes Resümee unter dem Titel *Nestroy wird nicht gespielt*, in dem das Anliegen der Aufführung zwar korrekt rekapituliert und der enorme Einsatz aller Beteiligten gewürdigt, »das Resultat« aber als »dürftig« bewertet wird: »Der Sinn des Ganzen bleibt im Dunkeln.« Lothar Lohs (1999) kommt im *Standard* zu einem ähnlichen Eindruck; der Reiz des Fremden und die darstellerische Leistung der Beteiligten finden Anerkennung, wirklich geglückt erscheint dem Rezensenten dieser »Kreuzungsversuch der Kulturen nur in einzelnen Momenten«; allzu leicht verwandle »sich der Kulturaustausch leider in einen unfreiwilligen Witz«. »Ob er nicht willfährig eine Japan-Karikatur konsumiert hat«, fragt sich Frido Hütter (1999) in der *Kleinen Zeitung* und vergleicht die Leistung des »klassischen japanischen Frauendarstellers« Masakatsu Hanayagi mit Frauendarstellungen von Dustin Hoffman oder Robin Williams. Martin Behr (1999) situiert in den *Salzburger Nachrichten* »diese transnationale Folklore-Parade« durchaus »an der Grenze zum Ethno-Kitsch«, schätzt aber den ironischen Grundzug der Inszenierung: Das »Verwandlungsfurioso« werde »von Ottinger mit radikalen Ansätzen und liebenswürdiger Ironie zu einem lustvollen

Crossover über das Erlebnis des Anderen, über die Möglichkeiten des Gemeinsamen im scheinbar Gegensätzlichen ausgebaut«.

Im Rückblick von mehr als zwanzig Jahren auf eine Aufführung, die heute nur noch über die Videoaufzeichnung zu betrachten ist, scheint mir Nestroys Zauberposse in der Verfremdung durch die vom japanischen Theater inspirierte Spielweise nicht nur an komischer Schärfe zu gewinnen; auch die abgründige Aktualität dieses Textes wie die Problematik der Repräsentation gesellschaftlicher Verhältnisse im Theater kommen hier auf durchaus neue Weise zum Ausdruck. Dennoch bleiben Vorbehalte. Ottingers Nestroy-Inszenierung beim Avantgardefestival *steirischer herbst* 1999 generiert eine ethnologisch informierte Performance kultureller Hybridität, die zwar reich an komischen Effekten ist, die aber das kritische Potential der Verkleidungsspiele – die Basis dessen, was Bachtin (vgl. 1969) in seinem Verständnis des Karnevalesken herausgearbeitet hat – weitgehend unberührt lässt. Ottinger verschiebt den Schwerpunkt von der pointierten Darstellung sozialer Ungleichheit und herrschaftlicher Gewalt bei Nestroy, die in der abschließenden Restitution der *Gleichheit der Jahre* im Feenreich symbolisch unterstrichen wird und gerade in der abschließenden Beschönigung im scheinbaren Happy End des besiegelten *Verlobungsfests im Feenreich* so unheimlich wirkt, in das Aufzeigen einer prinzipiellen Gleichheit der komischen Ausdrucksweise im Theater quer durch die Kulturen. Der Sache nach lässt sich ›quasi dasselbe‹ mit den Konventionen einer kulturell differnten Theatersprache ausdrücken, Nestroys Stück in japanischem Gewand aufführen. Wie bei jeder Übersetzung geht aber auch im Fall von Ottingers Inszenierung etwas verloren. Die im Verlauf der Inszenierung zunehmende Hybridität der Darstellungsweise verlagert schließlich den Effekt des Komischen von der Diskrepanz zwischen Ausdruck und Inhalt in das Lächerlichmachen der zunehmenden Europäisierung oder Modernisierung der japanischen Ausdrucksformen. Gegen Ende dominieren grelle Bilder über das ›geisterhafte‹ Potential von Sprache und Bewegung auf der Bühne, das Tawada bei ihrer Arbeit mit den DarstellerInnen erfahren hat (›This was one of the moments in which I learned something important about the theater.«; Tawada 2009: 195). Im großen Finale in Kobelsbach findet nämlich auch noch eine stilistische Transformation statt. Nun erscheinen die DarstellerInnen nicht mehr in ›traditionellen‹ japanischen Gewändern, sondern gleichen filmreifen Karikaturen des spätmodernen Japan und seiner vornehmlich durch das Kino im Westen bekannt gewordenen Motorrad- und Yakuza-Gangster-Gesellschaft, während Regina und Schladriwuxerl als Relikte einer überholten Denkweise buchstäblich in die Schranken gewiesen werden. Es ist ein Kulturen und ihre Ausdrucksweisen aufs Allgemeine (um nicht zu sagen: auf Stereotype) reduzierender Blick, der hier die Wahrnehmung des spezifisch Allgemeinen (nämlich die Kritik an den sozialen Ungleichverhältnissen) verstellt. ›Das traditionell Japanische‹ wie auch ›das traditionell Österreichische‹ werden demgegenüber als etwas Essentielles dargestellt, rekonstruiert, imaginiert – und dabei eben das kritische Potential preisgegeben, das nicht zuletzt in den von Nestroy entworfenen ›Schablonen‹ steckt. Nimmt man Ottingers hybride Darstellung nicht bloß als befreiend-witziges Spektakel wahr, sondern nimmt man den schwierigen Umgang mit dem Anderen in den zitierten kulturellen Elementen und deren dadurch bewirkte Wendung vom Komischen ins Lächerliche ernst, so erscheint Ottingers Inszenierung als grandioses kulturelles Missverständnis. Ottinger mag auf die kulturelle Gleichheit wie auch die Verschiedenheit des Alt-Wiener

Volkstheaters und des japanischen Kabuki-Theaters aufmerksam gemacht haben, eines Theaters, dessen gesellschaftliche Kontexte längst nicht mehr existieren und das in der Form, in der es von Ottinger vorgeführt wird, auch in Japan nicht existiert. In der Konsequenz der von ihr generierten fulminanten Hybridisierung scheint nicht zuletzt ein kulturelles Überlegenheitsgefühl der westlichen Theatermacherin durch, das der Haltung des Supranaturalis nicht ganz unähnlich scheint und so auf fast unheimliche Weise die tiefere Bedeutung von Nestroys Stück noch einmal bestätigt.

Literatur

- Bachtin, Michail (1969): *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*. München.
- Bayerdörfer, Hans-Peter/Scholz-Cionca, Stanca (Hg.; 2005): *Befremdendes Lachen. Komik auf der heutigen Bühne im japanisch-deutschen Vergleich*. München.
- Behr, Martin (1999): *Schladriwuxerl im Kimono: Von wegen Land des Lächelns*. [Rezension]. In: *Salzburger Nachrichten* vom 27.9.1999, S. I.
- Bergmann, Annegret (2018): *Impacts of Modernity on Japanese Theater: Actor Ichikawa Sadanji II. Between Eastern Tradition and Western Innovation*. In: Dies./Jeonghee Lee-Kalisch (Hg.): *Transcultural Intertwinements in East Asian Art and Culture, 1920s-1950s*. Weimar, S. 149–172.
- Eco, Umberto (2003): *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*. Mailand.
- Eckersall, Peter (2000): *Japan as Dystopia: Kawamura Takeshi's Daisan Erotica*. In: *The Drama Review* 44, H. 1, S. 97–108.
- Ders. (2006): *Theorizing The Angura Space. Avant-Garde Performance and Politics in Japan, 1960–2000*. Leiden/Boston.
- Ders. (Hg.; 2011): *Nippon Wars and Other Plays by Kawamura Takeshi*. New York/Kalkutta.
- Hütter, Frido (1999): *Lachen mit Vorbehalt* [Rezension]. In: *Kleine Zeitung* vom 27. September 1999.
- Jelinek, Elfriede (1986): *Begierde und Fahrerlaubnis (eine Pornographie)*; online unter: <https://original.elfriedejelinek.com/fbegierd.html> [Stand: 1.8.2025].
- Dies. (1988): *Präsident Abendwind*. In: Herbert Wiesner (Hg.): *Anthropophagen im Abendwind. Vier Theatertexte nach Johann Nepomuk Nestroys »Hauptling Abendwind oder das greuliche Festmahl«*. Berlin, S. 19–35; online unter: <https://original.elfriedejelinek.com/fabendwn.html> [Stand: 1.8.2025].
- Dies. (1993): *Präsident Abendwind. Ein Dramolett, sehr frei nach J. Nestroy*. In: *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur*, H. 117: Elfriede Jelinek, S. 3–20.
- Kraus, Karl (1912): *Nestroy und die Nachwelt (Zum 50. Todestage)*. In: *Die Fackel* 14, H. 349–350, S. 1–23.
- Moy, James S. (1993): o.T. [Rezension von *A Man Called Macbeth* von William Shakespeare und Takeshi Kawamura]. In: *Theatre Journal* 45, H. 1: German Theatre After the F/Wall, S. 103, 105f.
- Lohs, Lothar (1999): *Der tiefe Fall aus dem Kabuki-Himmel. Johann Nestroy im exotischen Gewand* [Rezension]. In: *Der Standard* vom 27. September 1999.

- Nestroy, Johann (1987): *Das Verlobungsfest im Feenreiche. Die Gleichheit der Jahre*. Hg. v. Friedrich Walla (= *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*. Hg. v. Jürgen Hein u. Johann Hüttner. Teil: Stücke 7, 1). Wien/München.
- Ders. (1996): *Häuptling Abendwind oder Das gräuliche Festmahl*. Operette in einem Akt. In: Ders.: *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*. Hg. v. Jürgen Hein u. Johann Hüttner. Teil: Stücke 38: *Frühere Verhältnisse* [u.a.], Hg. v. Peter Branscombe. Wien/München, S. 41–79.
- Ders. (1999): *Das Verlobungsfest im Feenreiche. Eine Zauberposse von Johann Nestroy teilweise übertragen von Yoko Tawada* [Steirischer Herbst 99: 25. September bis 24. Oktober; Programmheft]. Graz.
- Pantzer, Peter (Hg.; 2005): *Japanischer Theaterhimmel über Europas Bühnen*. Kawakami Otojirō, Sadayakko und ihre Truppe auf Tournee durch Mittel- und Osteuropa 1901/1902. München.
- Ders. (2013): *Original-Japaner auf Europas Bühnen*. In: Daniela Franke/Thomas Trabitsh (Hg.): *Im Rausch der Kirschblüten. Japans Theater und sein Einfluss auf Europas Bühnenwelten*. Wien, S. 51–60.
- Petsch, Barbara (1999): *Djuhuhu! Nestroy landet weich in Japan* [Rezension]. In: *Die Presse* vom 27. September 1999
- [P.J.] (1999): *Nestroy wird nicht gespielt* [Rezension]. In: *Kurier* vom 27. September 1999.
- Sheppard, W. Anthony (2001): *Revealing Masks. Exotic Influences and Ritualized Performance in Modernist Music Theater*. Berkeley.
- Squires, Graham (2016): *The Inter-Cultural Nestroy. Ulrike Ottinger's Japanese Das Verlobungsfest im Feenreiche*. In: Ders./Manami Simmons: *Inter-Cultural Performance. Shakespeare, Nestroy and Beyond*. Nîmes, S. 111–123.
- Tawada, Yoko (1993): *Die Kranichmaske die bei Nacht strahlt*. Tübingen.
- Dies. (1994): *Der Faltenmann vom Sumidafluß*. In: Dies.: *Tintenfisch auf Reisen. Drei Geschichten*. Aus dem Japan. v. Peter Pörtner. Tübingen, S. 133–202.
- Dies. (1996): *Talisman*. Tübingen.
- Dies. (1997): *Wie der Wind im Ei*. Tübingen.
- Dies. (2009): *The Art of Being Nonsynchronous*. In: Marjorie Perloff/Craig Dworkin (Hg.): *The Sound of Poetry. The Poetry of Sound*. Chicago/London, S. 184–195.
- Venuti, Lawrence (1995): *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. New York.
- Walla, Friedrich (1998): »Crying out loud in silence«: *Social Inequality in Nestroy's Die Gleichheit der Jahre*. In: John R.P. McKenzie/Lesley Sharpe (Hg.): *The Austrian Comic Tradition. Studies in Honour of W.E. Yates*. Edinburgh, S. 118–129.
- Yamanashi, Makiko (2012): *A History of the Takarazuka Revue Since 1914. Modernity, Girls' Culture, Japan Pop*. Leiden.