

Mehrsprachigkeit, Fremddarstellung und Interkulturalität im luxemburgischen Theater

Ian De Toffoli

Abstract

This article first gives an overview of the sociolinguistic situation in Luxembourg and its impact on Luxembourgish multilingual literature, then analyses how the multilingual drama has had, since the beginning of Luxembourgish theatre, the function of a reflection of said situation, and has thus, through inter- and multicultural plays, been focusing on the problematics and themes of language ideology and politics, the representation of the other, the stranger, and identity crisis of a multicultural society. After a brief historical overview, the article will mainly concentrate on the multilingual works of two well-known Luxembourgish authors, Josy Braun and Nico Helming.

Title: Multilingualism, representation of the other and interculturality in Luxembourgish Theatre

Keywords: multilingual theatre; intercultural theatre; multicultural theatre; language consolidation; cultural identity

1. Einleitung

Wenn man über Literatur aus dem kleinen Großherzogtum Luxemburg schreibt, ist es zwar meistens nicht ratsam, sofort und ohne Kontextualisierung zum Kern des Problems vorzustoßen. Andererseits will man auch nicht zu viel Zeit damit verlieren, den Lesern die eigentümliche linguistische und vor allem soziolinguistische Situation zu erklären. Sie ist von großer Bedeutung für das Schreiben in Luxemburg.

Diese Einsicht scheint auf den ersten Blick relativ verständlich – man stellt das kleine Land gerne als eine Art gelungenes Europaprojekt im Reagenzglas dar. Zu nennen wären die alltäglichen interkulturellen Kontaktsituationen, mit

ihren drei offiziellen Sprachen, Luxemburgisch, Deutsch und Französisch und der nicht-luxemburgische Anteil der Bevölkerung, der nach letzten Statistiken 46,7 % ausmacht.¹ Darüber hinaus kommen täglich noch über 200 000 Pendler aus den drei Nachbarländern zum Arbeiten nach Luxemburg und wer einen luxemburgischen Pass besitzt, sucht oft seine Identität zumindest teilweise jenseits der Grenzen: Wer von der Zusammensetzung der Bevölkerung Luxemburgs spricht, darf die Migrationswellen der 1920er Jahre, der Nachkriegszeit oder den Jugoslawienkrieg nicht vergessen. Eine gewisse Normalität interkultureller Begegnungen und eine faktische, nicht nur räumliche Hybridität ist also durchaus feststellbar. Natürlich ist dieses Bild ein romantisiert verfälschtes; es gehört auch in Luxemburg zu den Alltagserfahrungen, dass die Gegenwart Fremder Angst erzeugt und es in manchen Teilen der Bevölkerung eine wachsende Sehnsucht nach kollektiver Identität innerhalb klar abgesteckter territorialer Grenzen gibt. Diese macht sich vor allem auch in Bezug auf die Sprache bemerkbar.

Fakt ist, dass die Mehrsprachigkeit, die so oft als Stärke Luxemburgs hervorgehoben wird, vielen Bürgern zur Last fällt – und nicht nur denen, die nicht unbedingt das Privileg hatten, in klassischen Gymnasien ihre Sprachkenntnisse zu festigen. Natürlich geht es auch um Machtverhältnisse: Der Franzose, der in Luxemburg lebt und arbeitet, braucht die luxemburgische Sprache auch nach jahrelangem Aufenthalt nicht zu können und hat dennoch sprachlich weniger Schwierigkeiten im Alltag als der Luxemburger, dessen Französischkenntnisse im Laufe der Jahre seit seinem Schulabschluss vielleicht abgenommen haben. Man begegnet vielerorts einer regelrechten Angst vor der »Eroberung« der luxemburgischen Sprache durch die französische.

Doch Luxemburg ist nicht erst seit seiner Gründung 1815 mehrsprachig. Es gehörte bis 1806 zum Heiligen Römischen Reich Deutscher Nationen, dann zum Deutschen Bund, dazwischen fiel das Land auch unter Napoleons Herrschaft. Es gab aufgrund der wechselnden Zugehörigkeiten immer wieder Annäherungsversuche an das eine oder das andere der drei großen Nachbarländer. Nach den zwei Weltkriegen war es eher Frankreich:

Situiert auf der germanisch-romanischen Sprachgrenze, ist das Territorium »Luxemburg« seit jeher von vielfältigen Sprachkontaktprozessen geprägt worden, die schließlich auch zur Etablierung einer mehrsprachigen Sprachgemeinschaft geführt haben, die durch das gleichzeitige Vorhandensein von germanischen und romanischen Varietäten geprägt ist. Dieser germanischromanische Bilinguismus hat sich bedingt durch dynastische, national-staatliche und externe Ereignisse

1 Vgl. Le Portail des Statistiques, unter: www.statistiques.public.lu/fr/index.html, unter »Etat de la population« [Stand: 23.5.2019].

permanent verändert, ist jedoch bis heute prinzipiell erhalten geblieben. (Gilles 2009: 185)

Auch wenn das Luxemburgische 1984 per Gesetz zur offiziellen Sprache erhoben wurde und auch wenn die Luxemburger ihre Sprache noch bis vor 100 Jahren »unser Deutsch« nannten, bleibt auch die französische Sprache, die seit Mitte des 19. Jahrhunderts ausschließlich die Sprache der gehobenen Bourgeoisie war, sehr präsent im Luxemburger Alltag oder in der Schule, bis sie schließlich offiziell zur landesweiten Amtssprache wird:

Zum ersten Mal in der Geschichte wurde hier offiziell die Dreisprachigkeit legislativ festgehalten und die drei Sprachen Französisch, Deutsch und Luxemburgisch (man beachte die Reihenfolge!) als Amts- und Gerichtssprachen deklariert. Während das Französische noch die Sonderfunktion als allein gültige Gesetzessprache übernimmt, fällt dem Luxemburgischen die Rolle der Nationalsprache zu (Artikel 1: »Langue nationale: La langue nationale des Luxembourgais est le luxembourgeois.«). [...] Dennoch hat das Sprachengesetz seither eine nicht zu unterschätzende Dynamik entfaltet, die überwiegend zu einer weiteren Festigung der Position der Nationalsprache Luxemburgisch geführt hat. (Gilles 2009: 187)

Hieraus ergibt sich für Luxemburg die Mehrsprachigkeit als Spezifikum der Luxemburger Literatur, die sich gerne als eine »littérature en plusieurs langues« (Glesener, 2013: 108) präsentiert. Die aktuelle Literaturwissenschaft in Luxemburg sieht diese Situation als Ausdruck einer schriftstellerischen Tätigkeit innerhalb eines interkulturell geprägten Raums (vgl. Honnef-Becker/Kühn, 2004; Conter, 2010). Herausfordernd für eine internationale Germanistik ist hierbei die

komplexe Orientierungs-, Differenzierungs- und Selbstfindungsarbeit vor einem multilingualen und multikulturellen Horizont. Denn die literarische Kommunikation im polyglotten Mikrokosmos am Rand des deutschen Sprachgebiets mit einem starken Spannungsverhältnis von Identität und Differenz hat in gewisser Weise Modellcharakter für Literatur in einer zunehmend sich öffnenden und normisierenden Welt. (Goetzinger, 2004: 23)

Die Mehrsprachigkeit prägt die Arbeit der Luxemburger Autoren auf verschiedene Art und Weise, und dies nicht nur in der Formel einer Nationalliteratur in drei Sprachen, in der jeder Schriftsteller eine Sprache wählt, die er dann zu seiner anerkannten Literatursprache macht: Autoren wie Anise Koltz (*1928) und Lambert Schlechter (*1941) schrieben zum Beispiel zunächst auf Deutsch, wechselten dann aber im Laufe ihrer Karrieren aus unterschiedlichen Gründen ins Französische. Andere Schriftsteller, wie Roger Manderscheid (1933-2010), Guy Rewenig (*1947)

und Nico Helminger (*1953), zeugen von einer gewissen linguistischen Flexibilität, schreiben abwechselnd in zwei (Manderscheid und Helminger auf Deutsch und Luxemburgisch) oder drei Sprachen und können daher mit Georg Kremnitz »textübergreifend mehrsprachig« (Kremnitz 2004: 14) genannt werden. Der belgische Literatur- und Sprachwissenschaftler Rainier Grutman spricht in diesem Fall von einem *bi- (ou tri-)linguisme littéraire* (vgl. Grutmann 2003), bezieht sich somit also auf die aufeinanderfolgende oder gleichzeitige Verwendung von zwei (oder mehr) Schreibsprachen eines Autors.

Die gleichzeitige Verwendung verschiedener Sprachen, die Georg Kremnitz »textinterne Mehrsprachigkeit« (Kremnitz 2004: 14) nennt, also die Präsenz mehrerer Sprachen in einem einzigen Text, prägt das luxemburgische Theater seit seiner Gründung. Auffällig ist der Gebrauch verschiedener Soziolekte und ein Aufeinanderprallen verschiedenster Sprachen, manchmal sogar, ohne dass sich dabei eine Sprache als dominanter als andere erweist. Das Theater in Luxemburg setzt sich – im zeitgenössischen Theater, aber auch darüber hinaus –, als Spiegel einer soziolinguistischen Realität mit der Sprachen- und Identitätsproblematik auf eine sehr bestimmte Art und Weise auseinander, und zwar im mehrsprachigen inter- und multikulturellen Theater.

Interkulturelles Theater ist in diesem Fall als ein Theater zu verstehen,

in dem Elemente aus beliebigen, unterscheidbaren Kulturen auf irgendeine Weise verbunden werden und dies ein zentrales Merkmal ist. Dabei sind viele Möglichkeiten denkbar: etwa dass verschiedene Sprachen Techniken, Stilmittel, Stoffe, oder bestimmte Themen miteinander verknüpft oder die Gruppen personell interkulturell zusammengesetzt werden. (Regus 2008: 42)

Es geht natürlich in diesem Artikel vorrangig um die verschiedenen Sprachen des Theatertextes, nicht unbedingt um die der Aufführung, die in Luxemburg, je nach Publikum oder nach Aufführungsort, zwischen Deutsch, Französisch, Luxemburgisch und Englisch wechseln kann – ohne dabei auf Übertitel oder Übersetzungen angewiesen zu sein.

Unter multikulturellem Theater versteht man mit Christine Regus – die sich hier auf Patrice Pavis bezieht –, ein Theater, »das von den Einflüssen verschiedener ethnischer und sprachlicher Gemeinschaften innerhalb einer multikulturellen Gesellschaft geprägt und häufig für ein multikulturelles Publikum konzipiert ist« (Regus 2008: 42).

Bei genauem Hinsehen erweisen sich diese beiden Definitionen jedoch als nicht ganz unproblematisch bzw. unzureichend, um das mehrsprachige Luxemburger Theater als Phänomen zu beschreiben. Auf diese Problematik wird später, nach einer kurzen Dramenanalyse einiger zeitgenössischer Stücke von Josy Braun und Nico Helminger, noch einmal näher eingegangen.

2. Die Anfänge des Theaters in Luxemburg: Sprachkonsolidierung und Fremdherrschaftstopos

Am Ende der Uraufführung des Theaterstücks *De Scholdschäin* von Edmond de la Fontaine, auch bekannt unter dem Namen Dicks, vom 25. Februar 1855, die heute als Geburtsstunde des Luxemburger Theaters bezeichnet wird, entschuldigen sich die Schauspieler beim Publikum auch in der gedruckten Fassung für die Sprache des Stücks:

Huolt ons alt nét ze strèng erduré.
Ze scharef kritizéiert nét
Dât éscht Stéck, wât zu Letzeburé
Op onnst Deïtsch opgeféert gët. (Dicks 2014: 46)

Dieses erste Theaterstück auf Luxemburgisch, in einem Land, das erst seit 1841 über eine eigene Verfassung verfügt, ist nicht nur ein Versuch, Luxemburgs kulturelle Mündigkeit unter Beweis zu stellen, sondern auch als eine reaktionäre Antwort auf die (kulturelle) Fremdherrschaft zu verstehen, von der sich der Autor abgrenzen möchte. Dem Stück wird eine befreiende Wirkung zugeschrieben, die vom damaligen Publikum als Zäsur verstanden wurde. Auch wenn es sich um ein eher konventionelles Lustspiel handelt, gilt das Stück noch heute als Ursprungsmoment der Luxemburger Literatur:

Dabei wird die Wahl der Literatursprache Luxemburgisch als ein literaturkritisch zentrales Erfolgskriterium bewertet. De Scholtshäin auf Deutsch oder Französisch hätte dem Besucher einen ähnlich amüsanten, aber auch unaufgeregten Theaterbesuch beschert wie eine Lustspielaufführung eines Kotzebue oder Iffland in Deutschland [...]. Dass das Lustspiel auf Luxemburgisch verfasst war, war bemerkenswert, und die Ungekünsteltheit der Sprache und gleichzeitige künstlerische Sprachvirtuosität von Edmond de la Fontaine offenbarten, dass das Luxemburgische nicht allein die Sprache des Gelegenheitsgedichtes und der moralischen Fabel war. (Conter 2016: 10)

Dicks positionierte sich somit als Erneuerer der luxemburgischen Mundart. Seine Stücke hatten dabei auch eine spracherhaltende Funktion, da Edmond de la Fontaine 1855 neben seiner Dramenarbeit auch eine Abhandlung mit dem Titel *Versuch über die Orthographie der luxemburger deutschen Mundart* schrieb, in der er als Anwendung seines Rechtschreibsystems einen Auszug aus der ersten Szene des

Scholdschäin abdrucken ließ. Wir haben es also hier, mit den Worten von Marvin Carlson², mit einer Sprachkonsolidierung durch das Mundarttheater zu tun.

Relativ schnell entwickelt sich in den Luxemburger Dramen dieser Gründungszeit, und bis ins frühe 20. Jahrhundert hinein, eine Tradition des Fremdherrschaftstopos, des Opferdiskurses und der Konstruktion einer nationalen Identität durch mehrsprachige Dramen, in denen die luxemburgische und die anderen Sprachen jeweils antagonistische Positionen einnehmen. Ein wichtiges konstituierendes Merkmal dieser Stücke ist nämlich die Erschaffung des kulturell Fremden mit dem Ziel, das Eigene umso klarer hervorzuheben und so identitätsstiftend zu wirken.

In diesen Stücken ist der verlorene Sohn, der nach einem Auslandsstudium in einer Großstadt nur noch ein mit französischen Fremdwörtern gespicktes Luxemburgisch spricht, eine wiederkehrende Figur. Durch seinen Umgang mit der Sprache signalisiert er anderen seine Zugehörigkeit zum Bildungsbürgertum. Eine Variante der Figur besteht in der Tochter, die als Au-Pair-Mädchen mehrere Jahre in Paris verbracht hat und sich bei ihrer Rückkehr aufgrund ihres modischen, mit Fremdwörtern durchsetzten Sozio- oder Idiolekts nicht mehr mit der Luxemburger Dorfgemeinschaft verständigen kann.³ Ein Beispiel findet sich in Dicks' Lustspiel *D'Kiermesgäscht*, wenn die Figur Koseng Ficelle, von der Schönheit der Nannéi ganz angetan, sagt: »Merci, mille fois merci, fir Äre Kuch an Äre Wäin. Bréngt mer léiwer e wéineg vinaigre de Bully, dass ech mech net éwanuéieren an der contemplation vun dëser merveille de la nature! das ist so.« (Dicks 2014: 170) Diese Mischsprache hat eine Mehrsprachigkeitskomik zur Funktion, die im luxemburgischen Theater keine Seltenheit ist (vgl. hierzu Conter 2014), gerade weil die Zuschauer den Wortwitz, die Klangspiele, wenn z.B. ein Wort phonetisch in eine andere Sprache übertragen wird oder die »falschen Freunde«, die ulkigen syntaktischen Verdrehungen vom Französischen ins Deutsche oder Luxemburgische usw. verstehen.

Auch die Figur des Fremden – des Franzosen, des Wallonen oder des hessischen Soldaten –, der sich in Luxemburg aufhält, um dort Geschäfte zu erledigen, oder der unschuldige luxemburgische Mädchen verführt, ist keine Seltenheit.⁴ Diese Stücke, die dem Genre der Heimat- oder Volksstücke zuzurechnen sind, enden immer gleich: mit dem Wiederfinden des Weges zur »reinen« Luxemburger Kultur. Einzig das historische Drama *De Schëfer vun Aasselburn* von Batty Weber, das dazu beitrug, den sogenannten Klöppelkrieg – eine Bauernrebellion einiger

2 »The theatre has often, consciously or less consciously, been seen and employed as an instrument of cultural and linguistic solidification.« (Carlson 2006: 3)

3 Vgl. Edmond de la Fontaine *D'Kiermesgäscht* (1856); Batty Weber, *De Schëfer vun Aasselburn* (1897); Josy Imdahl, *D'Joffer Marie-Madeleine* (1916).

4 Vgl. Batty Weber, *A Mondorf* (1890) und *Gottlieb Hurra* (1915).

Dörfer der luxemburgischen und belgischen Ardennen gegen Napoleons Truppen, die im Herbst 1798 gewaltsam niedergeschlagen wurde (vgl. Kmec 2017: 141-146) – als literarischen Stoff zu etablieren, bildet eine Ausnahme. Es stellt die Figur des Michel Pintz, des Luxemburger Anführers der Rebellion, der sich voll und ganz für den Glauben und das Heimatland einsetzt, als eine gesplante Persönlichkeit dar. Die Figur stürzt sich aus egoistischen Gründen – einerseits aus Rachegefühlen am Freier seiner Geliebten und andererseits aus Eitelkeit – in den Kampf und macht sich damit schuldig am Tod seiner Gefolgsleute. Das Stück entzieht sich auf diese Weise den Codes eines typischen Heimatstücks und ist eher als ein romantisch-historisches Drama zu verstehen, in der Folge eines *Ruy Blas* (1838) von Victor Hugo, in dem das einfache Volk, anstatt nur die Mächtigen, seinen Weg auf die Bühne findet.

Für gewöhnlich aber wird in diesen Stücken ein Vorgang einer zentristisch-essentialistischen Arroganz inszeniert: Abweichungen von den Luxemburger Maßstäben werden als Symptome eines gefährlichen Irrationalismus gewertet. Die Autoren arbeiten mit den üblichen Dichotomien Fremd/Eigen oder Stadt/Land. Es kommt zu einer besonderen Wertschätzung des Dialekt- oder Regionaltheaters, so dass man von einer Reterritorialisierung mit politischen Zügen durch eine »vernakuläre Sprache« (Deleuze/Guattari 1975: 44) sprechen kann, wie es Deleuze und Guattari in *Pour une littérature mineure* beschreiben, obwohl man die Luxemburger Literatur mittlerweile nicht mehr als eine *littérature mineure*, sondern als eine »kleine Literatur« auffassen muss, da sie nicht mehr von einer sprachlichen Minorität geschrieben wird⁵ und mit Blick auf die Luxemburger Schriftsteller, die in einem Nachbarland wohnen, auch nicht in einer Diasporasituation geschrieben werden.

3. Thematisierung der Mehrsprachigkeit und der Multikulturalität

Der beschriebene Opferdiskurs hat sich mit den Jahren und in Folge der Globalisierung und der in Luxemburg ankommenden und zu dessen Reichtum beitragenden Migrationswellen in einen Diskurs des erweiterten Weltverständnisses und des luxemburgischen Modellcharakters für eine globalisierte Welt gewandelt, was sich wiederum im neueren interkulturellen Theater widerspiegelt.

Im zeitgenössischen interkulturellen Theater – zum Beispiel dem eines Nico Helminger, Guy Rewenig oder Josy Braun – einem Theater also, das auch Beobachter der gesellschaftlichen Realitäten der Luxemburger Wirklichkeit sein will, wird die Vorstellung von monolithischen, vielleicht sogar territorial gebundenen

5 Literatur auf Luxemburgisch überwiegt sogar – vgl. dazu Gilles 2009: 200; De Toffoli 2014: 140-151.

Kulturen unterminiert. Die kulturellen Identitäten werden als grundsätzlich hybrid dargestellt, obwohl es nicht darum geht, Fremdheitseffekte zu vertuschen. Die Mehrsprachigkeit, der Gebrauch der Soziolekte sowie kulturelle Differenzen sind immer noch sichtbar, was als eine Gemeinsamkeit mit dem interkulturellen Theater des frühen 20. und des 19. Jahrhunderts angesehen werden kann.

War die Inszenierung eines gewissen Exotismus seit Mitte des 19. Jahrhunderts auf der Theaterbühne ein wichtiges Element zur Konstruktion kollektiver nationaler Identitäten, so sind mit den Globalisierungsprozessen der letzten Jahrzehnte Bedingungen entstanden, die stärker denn je die Grenzen zwischen dem Eigenen und dem Fremden fragwürdig erscheinen lassen. Man kann die Worte von Christine Regus ohne Weiteres auf das luxemburgische Theater übertragen:

Je stärker alle gesellschaftlichen Prozesse inter- oder transkulturellen Charakter gewinnen, desto mehr auch das Theater. Interkulturalismus ist Bestandteil des Bühnengeschehens, zunehmend selbstreflexiv in mehrfachkodierten Inszenierungen, in denen verschiedene Sprachen und Formen nicht um des sensationellen Aufeinanderpralls willen zusammengeführt werden, sondern ganz natürlicherweise, um ein dialogisches Geschehen auszulösen und zu erproben. (Regus 2008: 92)

Josy Brauns Arbeiterstück *D'Kromm an der Heck* handelt von einer Bauunternehmerfamilie, deren Tochter sich in einen italienischen Arbeiter verliebt und dadurch das Missfallen der Mutter erregt, die sich sonst betont offen und tolerant gegenüber den vielen von ihrer Firma eingestellten italienischen Arbeitern gibt. Das Stück setzt in italienischer Sprache an, mit einem Gespräch zwischen zwei italienischen Arbeitern in einer Gastwirtschaft. Es thematisiert die mehr oder weniger problematische Integration der italienischen Migranten, die anfangs des 20. Jahrhunderts und in der Nachkriegszeit nach Luxemburg zogen, um in der Stahlindustrie oder auf dem Bau zu arbeiten. In der Regieanweisung steht in der Hauptsprache des Stücks, auf Luxemburgisch: »Deenen zwéin hiirt Gespräch geet op italienéinesch; dat as weider nët schlëmm, well et huet nëmmen den Zweck fir d'Stéck un d'Rullen ze kréien, an et as e wéineg als akusteschen Dekor opzefaassen.« (Braun 1983: 1)⁶ Kurze Zeit nach dem Beginn des Gesprächs kommen ein paar junge Luxemburger in die Gastwirtschaft und bestellen bei der Kellnerin auf Französisch etwas zu trinken, da Französisch die Verständigungssprache zwischen eingewanderten Italienern oder Portugiesen und Luxemburgern ist. In solchen Stücken steht also nicht das Andere im Mittelpunkt und auch

6 Übersetzung von I.D.T.: »Das Gespräch der beiden Männer geht auf Italienisch; dies ist weiterhin nicht schlimm, weil es nur den Zweck hat das Stück ins Rollen zu kriegen. Es ist somit ein wenig als akustische Bühnendekoration aufzufassen.«

nicht unbedingt der Kontrast zwischen Eigenem und Fremdem, sondern die Darstellung und das Theatralisieren des Problems kultureller Identität und irreduzibler Differenz. Es geht um die Beobachtung der territorialen und faktischen luxemburgischen Hybridität.

Dramen wie *D’Kromm an der Heck* oder einige Jahre später Josy Brauns *Eng Märel päift*, ein Stück über einen alternden Stahlindustriearbeiter und seine Freundschaft zu einer portugiesischen Putzkraft, reflektieren kritisch die Konstitution kultureller Identitäten im kleinen multikulturellen Luxemburg, durch die Theatralisierung der Fremdsprachigkeit und das Thematisieren verschiedener kultureller Codes. Hier liegt ein entscheidender Unterschied zum früheren interkulturellen Theater, das häufig auf den problematischen Konstruktionen des Anderen, von dem es sich zu differenzieren galt, basierte. Das neue mehrsprachige Theater definiert sich über einen anti-essentialistischen Grundzug, wobei die früheren mehrsprachigen Dramen ein manichäisches Weltbild beschwören.

Kulturelle Codes werden in diesen Stücken hinterfragt oder sogar dekonstruiert, etwa in dem Arbeiterdrama und Zweimannstück *Schwarzloch* (2006) von Nico Helminger. Es geht um ein Arbeiterpaar: Er, Ronny, ist ein durch einen Arbeitsunfall zur Ruhe gesetzter Stahlarbeiter, seine Frau ist arbeitslos. Beide sind Luxemburger, doch in der Stahlfabrik, wo Ronny gearbeitet hat, war er von portugiesischen, italienischen und jugoslawischen Arbeitern umgeben. Das Stück arbeitet mit kurzen analeptischen Momenten, in denen das Bühnengeschehen nicht vorgeführt, sondern erzählt wird. Während die Hauptsprache des Dramas Deutsch ist, sprechen die ausländischen Arbeiter, die nur in Ronnys Zitaten zu Wort kommen, Luxemburgisch. Nico Helminger dreht also die Sprachverhältnisse in diesem Stück bewusst um, so dass die luxemburgischen Interferenzen im Text befremdlich wirken und eher die Funktion einer Verfremdung einnehmen und zu einer metasprachlichen Reflexion anregen. Das Stück ist in einem diglossischen Luxemburg angesiedelt: Die deutsche Sprache fungiert als Standardsprache und das Luxemburgische, dessen Ronny auch mächtig ist, charakterisiert die Figuren mit Migrationshintergrund und damit die Vielfalt. Diese Pointierung des Stücks wirft die Frage nach dem jeweiligen Sprachstatus und -verhältnis auf, da die Sprache in diesen Stücken – und vielleicht in der Luxemburger Literatur überhaupt – nie nur ein Kommunikationsmittel ist, sondern auch als Identitätsmarker fungiert.

In einem weiteren Stück von Nico Helminger, dem kurzen *Be our guests* (2015) lässt der Dramatiker zwei in Luxemburg lebende und ein französisch-luxemburgisches Soziolekt sprechende portugiesische Gastarbeiter auftreten, die sich vergeblich in gebrochenem Luxemburgisch darum bemühen, sich bei der Arbeitsbehörde anzumelden. Sie werden abgewiesen, da sie kein Französisch sprechen:

Gi wou e Kolleg mer gesot huet, agence pour travail, sou, gutt, propre, rase de pres, setzt do eng Madame, eng pas mal Madame, jeune, assez belle, tres belle meme, an ech, bon, soen, komme fir Aarbecht, also, je l'avais bien prepare, en luxembourgeois, Madame, main Numm ass sou an sou an ech sinn hei, well ech Aarbecht sichen... a si kuckt mech, mais kuckt mech, also wei wann ech un der falsch Adress wier... oder wei wann ech eng Frechheet gesot hatt... les yeux grands ouverts, la bouche encore plus... also sinn ech mol gleich e besse geneiert, kucken, ob ech wierklech un der richtig Adress sinn, ob et net vlaicht e Guichet vun de Post ass, oder ob ech an Opreegung an d'Ambassade gaang sinn, do wou se emmer sou Grimasse maachen, nee, ass Agence pour l'Emploi, also huet dei Madame vlaicht hiren appareil auditif net un, oder sou, an ech nach eng Mol: Madame, main Numm ass sou an sou an ech sinn hei, well ech Aarbecht sichen... a si, emmer nach grousst Gesiicht, a seet: En francais, s'il-vous-plait ! En francais, s'il-vous-plait ! Hat alles virbereet... an du keng Wieder mei fonnt... (Helminger 2015: 70)

Beide Arbeiter kommen am Ende zur rassistisch verdrehten Schlussfolgerung, dass französische Grenzgänger doch unfairerweise immer bevorzugt würden und beschimpfen dann die Ausländer. So thematisieren Autoren wie Nico Helminger jenseits einer liberalen Offenheit für das Andere die harten Konflikte einer globalisierten Gesellschaft im Kampf um Ressourcen, strukturelle Gewalt und Entscheidungsmacht.

Ein drittes Stück, das 2007 veröffentlichte und aufgeführte *Now here and nowhere* von Nico Helminger über das europäische Kulturjahr 2007 in der Stadt Luxemburg zielt auf Verwirrungseffekte durch Multilingualität ab und erreicht so eine Auseinandersetzung mit der Frage, ob und inwieweit Fremdverstehen möglich ist. Es handelt sich hier um ein in neununddreißig Fragmente eingeteiltes Stück mit weit über zwanzig Figuren, die mit dem Kulturjahr in Verbindung stehen und die in unterschiedlichen Schicksalssträngen miteinander verknüpft sind. Der Autor arbeitet mit Kurzportraits, mit Stereo- und Archetypen, mit Klischees, mit einer Art ›Figurenverwässerung‹, bei der es weniger darauf ankommt, wer die Figuren sind, als zu bestimmen, welche Sprache sie sprechen. Es geht hier darum, die Figuren anonym und austauschbar zu gestalten, um so einen Einblick in die vielschichtige Gesellschaft Luxemburgs zu vermitteln. Dieser »passage au neutre« (Sarrazac 2012: 195) der Figur – verschiedene Szenen verzichten ganz auf eine klar definierte Sprecherinstanz – kommt einer dramatischen Gestaltung eines Figurentypus' gleich, der für ein bestimmtes kulturelles Umfeld steht. So wird die Polyphonie in *Now here and nowhere* von einer wilden Polyglossie begleitet. Die eigentliche Thematik ist mithin das Aufeinanderprallen verschiedenster Kulturen, Sprachen und Soziolekte im Luxemburger Mikrokosmos sowie die Wahrnehmung des Fremden und des Anderen. Es ergibt sich ein linguistisches ›Puzzle‹, das aus verschiedensten Soziolekten und Sprachschichten zusammengefügt ist. Die Fi-

gur des Attachés des Kulturministers spricht zum Beispiel ein gebildetes, bürokratisches Französisch, während der Polizist ein mit Luxemburgismen versehenes Französisch spricht; der eingeladene Gast, der Assistent des Stararchitekten Ming Pei, spricht Englisch; zwei Obdachlose, die in dieses Kulturgetümmel eher zufällig hineinstürzen, benutzen ein wallonisch angehauchtes Idiom; verschiedene Immigrantengruppen sprechen Deutsch, Luxemburgisch und Französisch. In *Now here and nowhere* existieren mehrere Sprachgemeinschaften: Das Stück ist nicht nur in der sprachlichen Situation Luxemburgs angesiedelt, sondern an den wechselnden Schnittpunkten zwischen Sprachen und zwischen Sprechern, die sich in der einen Sprache fremd und in der anderen vertraut sind, oder zwischen zwei Immigrantinnen, von denen die eine Deutsch und die andere Französisch spricht (vgl. Helminger 2007: 47-49). Beide können sich nur miteinander verständigen, wenn beide in ihrer Muttersprache sprechen, ohne dass sie einander dabei wirklich genau verstehen würden. Jede Figur hat somit eigentlich ihre ureigene Sprache. Die »Identität [der Charaktere] geht dort verloren, wo ihre Privatsprachen in der Kommunikation der Sprachgemeinschaften versagen« (Wagner 2008: 86), meint Andreas Wagner im Nachwort des im Phi Verlag veröffentlichten Dramentextes. Solche

Stücke verweisen darauf, dass es eine Hierarchie unter den Sprachen gibt und sprachliche Unterschiede immer auch soziale Unterschiede markieren. Bereits im Alltag ist erfahrbar: Sprache ist nicht nur ein Mittel der Verständigung, sondern auch eines der Distinktion. Da Sprache und kulturelle Identität eng zusammenhängen, hat die Frage, welche Sprache von wem wie gesprochen oder gelernt werden sollte, immer auch politische, ökonomische und ideologische Implikationen. (Regus 2008: 244)

Die Dramen eines Nico Helminger spielen also absichtlich mit Sprachverwirrungen und dekonstruierenden Sprachinversionen, um den Leser oder Zuschauer auf diese soziolinguistische Situation aufmerksam zu machen, vor allem in Zeiten, in denen nationalistische Tendenzen in der Gesellschaft Aufwind bekommen und manche die Rückkehr zu einer vermeintlichen westlichen Tradition wünschen, die, wie sie befürchten, bedroht sei.

Es gibt in Luxemburg einen ähnlichen Kampf, wie ihn die Geschichte post-kolonialer Gesellschaften mit ihren erbitterten Kämpfen um National- und Amtssprachen schon zu Tage gefördert hat. Das Land stellt einen Grenzraum dar. Vielfältige Austauschprozesse durch Arbeitsmigration und wirtschaftliche Kooperation haben an dieser Grenze einen kulturellen Übergangsraum entstehen lassen, ein *third space* (vgl. Bhabha 2004: 55), in dem sich das Eigene und das Fremde nicht voneinander trennen lassen. Diese interkulturelle Kontaktsituation, die-

se Ambivalenzen, werden durch bestimmte Tendenzen und Ausformungen im Luxemburger mitgedacht:

Gerade vor dem Hintergrund, dass Traditionen vielfach erfunden sind und nationalistisch funktionalisiert werden, spielen die Künstler mit der kritischen Dekonstruktion von fixierten Kulturbildern und Grenzen, und stellen auch klar, dass die interkulturelle Kommunikation nicht in einem herrschaftsfreien Raum geschieht, sondern innerhalb politischer und ökonomischer Machtbeziehungen, die mitgedacht gehören. (Regus 2008: 92)

Das neuere interkulturelle Luxemburger Drama (ab den 1980ern bis heute) stellt sich somit gegen die essentialistischen Tendenzen der früheren mehrsprachigen Theatertexte, die seit 1855 entstanden sind. Deren eindimensionales patriotisches Engagement erscheint heute aus kulturpolitischen Gründen als ethisch unzulässig. Doch muss man auch einsehen, dass die hier genannten Dramen sich nicht als soziologische Studien verstehen und auch nicht nur als komplexe Globalisierungskritik. Sie thematisieren vielmehr Migrationsbewegungen, hinterfragen Traditionen und wirtschaftliche oder politische Zugehörigkeiten: Sie haben immer auch eine politische Dimension, sei es in Stücken wie *Eng Märel päift* ein intimes *théâtre du quotidien* (Theater des Alltags – Übersetzung von I.D.T.; vgl hierzu Sarrazac 1980), angelehnt an Kroetz, das scheiternde Menschen in ihrem sozialen Elend beschreibt, oder sei es die textimmanente Mehrsprachigkeit, die durch ihre Ästhetizität (Frei-)Räume für Reflexion und Auseinandersetzung schafft.

4. Was denn nun?

Abschließend kann man festhalten, dass sich interkulturelles Theater in Luxemburg weg von einer »conception of culture as supporter or bastion of cultural identity hin zu einer conception of a culture of heterogeneity and collage« bewegt hat (Pavis 1996: 13). Nach wie vor stellt sich jedoch die Frage der Zulässigkeit dieser Bezeichnung der Inter- bzw. der Multikulturalität des Luxemburger Theaters. Im modernen Luxemburg ist die Interkulturalität – das Aufeinanderprallen oder Gegenüberstellen von Eigen und Fremd, von unterschiedlichen Kulturen – fast die Norm, so dass man angesichts dieser Normalität der interkulturellen Begegnungen und der faktischen Hybridität Luxemburgs interkulturelles Theater nicht mehr als Spezialfall oder als spezielles »Genre« ansehen kann.

Patrice Pavis definiert das multikulturelle Theater als »cross-influences between various ethnic and linguistic groups in multicultural societies [that] have been the source of performances utilizing several languages and performing for a bi- or multicultural public« (Pavis 1996: 8). Diese Beschreibung wird einer Be-

stimmung dessen gerecht, was das Luxemburger Theater ausmacht, weil die Rezeptionsseite des mehrsprachigen Publikums bedacht wird. In seinem jüngsten *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain* schreibt Pavis jedoch, dass interkulturelles Theater eine Variante oder Spezialisierung verschiedener Genres sei, mitunter des »théâtre multiculturel«⁷ und des »théâtre multilingue«⁸ – eine Definition, die sich leider als vereinfacht erweist: So als würde die Mehrsprachigkeit im mehrsprachigen Theater eines Landes nur zu einer Art Unterhaltungskomik oder Effekthascherei dienen und unfähig sein, tiefgreifende Fragen über kulturelle Identität zu stellen oder eine ästhetische Komponente zu haben. Auch verweigert eine solche Definition dem Luxemburger mehrsprachigen Theater jede hybride Eigenart und stellt es als ein Patchwork aus verschiedenen getrennten Kulturen dar.

Das interkulturelle Theater Luxemburgs hat demgegenüber bewiesen, dass es als anschauliches Beispiel für die komplexen und verschachtelten Zusammenhänge zwischen Kultur- und Sprachpolitiken und kollektiven Identitäten betrachtet werden kann. Es problematisiert seit seiner Gründung eine identitätspolitische Thematik, die eng mit Fragen von Nationalkultur, Migration und Integration verbunden ist.

Literatur

- Bhabha, Homi K. (2004). *The Location of Culture*. Abingdon.
- Braun, Josy (1983): *D’Kromm an der Heck*. Luxemburg.
- Braun, Josy (1992) *Eng Märel päift*. Luxemburg.
- Carlson, Marvin (2006): *Speaking in Tongues, Language at Play in Theatre*. Michigan.
- Conter, Claude D. (2010): Aspekte der Interkulturalität des literarischen Feldes in Luxemburg. In: *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* Jg. 1, H. 2, S. 119-133.

7 Womit wir dann wieder beim »othering« wären: »[U]ne œuvre constituée d’éléments empruntés à diverses cultures.« (Pavis 2016 : 159), Übersetzung von I.D.T.: »Ein Werk, das Elemente aus verschiedensten Kulturen benutzt.« Oder: »[L]e théâtre multiculturel, qui confronte plusieurs cultures dans la thématique ou le style de jeu.« (Pavis 2016: 269), Übersetzung von I.D.T.: »Multikulturelles Theater, das verschiedene Kulturen in seiner Thematik oder seinem Stil gegenüberstellt.«

8 »Le théâtre multilingue, dans des régions multilingues comme la Catalogne ou le Luxembourg, qui tablent sur le bi- ou multilinguisme du public pour changer constamment de langue en faisant une allusion et un clin d’œil à une partie du public.« (Pavis 2016: 133), Übersetzung von I.D.T.: »Multilinguales Theater, in multilingualen Regionen, wie Katalonien oder Luxemburg, setzt auf die Bi- oder Multilingualität des Publikums, um immer wieder die Sprache zu wechseln, um somit Allusionen oder Anspielungen an einen Teil des Publikums zukommen zu lassen.«

- Ders. (2014): Fremdsprachen in der Komödie. Komiktheoretische Aspekte der Multilingualität am Beispiel von Lessings Minna von Barnhelm oder das Soldatenglück (1767) und Dicks' D'Kirmesgèscht (1856). In: Till Dembeck/Georg Mein (Hg.): Philologie und Mehrsprachigkeit. Heidelberg, S. 253-274.
- Ders. (2016): 1855 – Dicks' Selbstinthronisierung. Daten der Luxemburger Literatur (2). In: Tageblatt. Supplément Livres von März-April 2016, S. 10.
- De la Fontaine, Edmond (2014): De Scholdschäin. Dudelange.
- Ders. (2014): D'Kirmesgäscht. Dudelange.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Felix (1975): Pour une littérature mineure. Paris.
- De Toffoli, Ian (2014): Des chiffres et des lettres. In: Fundstücke. Archiv. Forschung. Literatur. Hg. v. Centre national de littérature. Mersch, S. 140-151.
- Gilles, Peter (2009): Luxemburgisch in der Mehrsprachigkeit – Soziolinguistik und Sprachkontakt. In: Michael Elmentaler (Hg.): Deutsch und seine Nachbarn. Frankfurt a.M., S. 185-200.
- Goetzinger, Germaine (2004): Die Referenz auf das Fremde. In: Irmgard Honnef-Becker/Peter Kühn (Hg.): Über Grenzen. Literaturen in Luxemburg. Esch-sur-Alzette.
- Glesener, Jeanne E. (2013): Le multilinguisme comme caractéristique et défi de la littérature luxembourgeoise. In: Heinz Sieburg (Hg.): Vielfalt der Sprachen – Varianz der Perspektiven. Zur Geschichte und Gegenwart der Luxemburger Mehrsprachigkeit. Bielefeld, S. 107-142.
- Grutman, Rainier (2003): Bilinguisme et diglossie: comment penser la différence linguistique dans les littératures francophones; online unter: <https://www.academia.edu/704363> [Stand: 12.03.2019].
- Helminger, Nico (2007): Now here & nowhere oder den här io ming pei èsst moies gäre crevetten. Esch-sur-Alzette.
- Helminger, Nico (2006): Schwarzloch. Esch-sur-Alzette.
- Ders. (2015): Be our Guests. In: Migrant. Hg. v. Hydre Editions. Bridel, S. 65-78.
- Honnef-Becker, Irmgard/Kühn, Peter (2004): Interkulturalität und Hybridität in der Literatur in Luxemburg. In: Dies. (Hg.): Über Grenzen. Literaturen in Luxemburg. Esch-sur-Alzette.
- Kmec, Sonja (2007): De Klëppelkrich. In: Sonja Kmec/Benoît Majerus/Michel Margue/Pit Peporté (Hg.): Lieux de mémoire au Luxembourg I: usages du passé et construction nationale. Luxembourg, S. 141-146.
- Kremnitz, Georg (2004): Mehrsprachigkeit in der Literatur. Wie Autoren ihre Sprache wählen. Wien.
- Pavis, Patrice (1996): Introduction: Towards a Theory of Interculturalism in Theatre? In: Patrice Pavis (Hg.): The Intercultural Performance Reader. London/New York.
- Dies. (2014): Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain. Paris.
- Regus, Christine (2008): Interkulturelles Theater. Bielefeld.

Sarrazac, Jean-Pierre (1980): Le retour au théâtre de l'écrivain en France: le Théâtre du quotidien. In: *Jeu. Revue de théâtre* 17, H. 4 S. 47-55.

Sarrazac, Jean-Pierre (2012): *Poétique du drame moderne*. Paris.

