

Kanon und Kopräsenz

Necati Öziri, Heinrich von Kleist und die *Verlobung in St. Domingo**

Thomas Wortmann (Mannheim)

1. Einführung: Auseinandersetzungen

Die Arbeit am Kanon hat im deutschsprachigen Drama Tradition.¹ Einige der revidierenden Auseinandersetzungen mit ‚klassischen‘ Prätexten haben inzwischen selbst kanonischen Status: Zu denken wäre etwa an Bertolt Brechts *Antigone des Sophokles* (1948), Elfriede Jelineks *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaft* (1977) oder Heiner Müllers *Hamletmaschine* (1979). Auch in deutschsprachigen Theatertexten des 21. Jahrhunderts finden sich zahlreiche Beispiele für die Adaption, das Umschreiben oder die Neufassung und Überschreibung von Stücken, die zum Kernrepertoire der Bühnen gehören. Um nur einige Texte zu nennen: 2001 bringt Christoph Schlingensief an der Berliner Volksbühne sein ‚Schlüsselstück‘ *Rosebud* auf die Bühne, in dem er nicht nur Orson Welles’ Filmklassiker *Citizen Kane*, sondern auch Ibsens Drama *Rosmersholm* verarbeitet; Ewald Palmethofers setzt sich gleich in mehreren seiner Theaterstücke (*hamlet ist tot. keine schwerkraft* [2007], *faust hat hunger und verschluckt sich an einer grete* [2009], *‚räuber. schuldengenital‘* [2012]) neu- und umschreibend mit Klassikern der deutschen Dramengeschichte auseinander; Elfriede Jelinek schließlich überschreibt mit *Ulrike Maria Stuart* (2006), *Abraumhalde* (2009) und *FaustIn and out* (2012) kanonische Texte Friedrich Schillers, Gotthold Ephraim Lessings und Johann Wolfgang

* Für die intensive Diskussion der ersten Fassung dieses Textes danke ich den Teilnehmer*innen der internationalen Tagung „Theater und pluralistische Gesellschaften: Potenziale der ‚Kopräsenz‘“ sehr herzlich. Dank gebührt auch dem Verlag Felix Bloch Erben, der mir das Manuskript von Öziris *Verlobung in St. Domingo* zur Verfügung gestellt hat.

1 Sie hat natürlich ebenso Tradition in der theatralen Praxis deutschsprachiger Bühnen, für die die dramaturgische Bearbeitung kanonischer Stücke zentral ist. Das Konzept des Regietheaters wäre ohne eine solche Auseinandersetzung mit klassischen Texten gar nicht denkbar. Vgl. für einen konzisen Überblick dazu: Enghart, Andreas: *Das Theater der Gegenwart*, München 2013, 9–28.

Goethes und prägte für diese Praxis den Begriff des Parasitär- beziehungsweise des Sekundärdramas.² Wie Jelinek in einem auf ihrer Homepage veröffentlichten Essay erklärt, sollen ihre Sekundärdramen „kläffend neben den Klassikern herlaufen“.³ Und weiter:

Nichts davon muß ewig halten. Nichts davon soll ewig halten. Nichts brauchen die Klassiker weniger, als von mir gehalten oder unterhalten zu werden. Es wird aber daran scheitern, daß ich auch diesmal, wie üblich, wieder die Angabe des jeweiligen Klassikers nicht verstehe (oder nicht richtig) und entweder zu einem ganz andren, falschen Stück das richtige Sekundär drama schreibe oder, wahrscheinlicher, das Originaldrama nicht verstehe und dann was total Falsches dazuschreibe.⁴

Was hier in einem (wohl ironisch zu verstehenden) Bescheidenheitsgestus als ‚Scheitern‘ etikettiert wird, fasst das eigentliche Programm nicht nur der Jelinek’schen Sekundärdramen, sondern aller oben genannten Theater Texte. Denn so unterschiedlich Schlingensiefel, Palmethofer und Jelinek auch formal in ihren Texten agieren, sie alle variieren und überschreiben den jeweiligen Klassiker programmatisch – beispielsweise im Hinblick auf Figuren- und Subjekt konzeptionen, auf die Legitimierung von Gewalt oder die Etablierung von Geschlechtervorgaben.

2 Vgl. dazu grundlegend: Kovacs, Teresa: Drama als Störung. Elfriede Jelineks Konzept des Sekundärdramas, Bielefeld 2016.

3 Jelinek, Elfriede: Anmerkungen zum Sekundär drama, <https://original.elfriedejelinek.com/fsekundaer.html> [13.03.2025]. Jelinek äußert sich hier auch zu den Möglichkeiten der Realisierung – und damit zum Verhältnis von Haupt- und Sekundär drama: „Die Möglichkeiten sind unbegrenzt. Das Haupt drama kann Szenen aus dem Seitendrama integrieren, der Text kann im Hintergrund als Schrift durchlaufen, man kann ihn wie ein Hörspiel hören, aus dem Off oder von Schauspielerinnen und Schauspielern auf der Bühne, neben dem Hauptstück, nur gesprochen oder auch gespielt. Das Hauptstück kann kurz zurücktreten und dem Sekundärstück Platz machen und umgekehrt. Die Zuschauer können den Text auf ihren Laptops oder Handys im Zuschauerraum mitlesen, nachdem sie ihn sich geladen haben. Das Sekundärstück kann über einzelne Strecken das Hauptstück ersetzen, nur eins geht nicht: Das Sekundär drama darf niemals als das Hauptstück und alleine, sozusagen solo, gespielt werden. Eins bedingt das andre, das Sekundär drama geht aus dem Haupt drama hervor und begleitet es, auf unterschiedliche Weise, aber es ist stets: Begleitung. Das Sekundär drama ist Begleit drama. Das nimmt eine Menge Druck von mir, uff, und so bin ich froh, das Sekundär drama erfunden zu haben, zu meiner eigenen Entlastung und zur Belastung der Großen, die sich dann damit herumschlagen müssen, nein, sie müssen eh nicht, aber sie können es, wenn sie wollen“.

4 Jelinek: Anmerkungen zum Sekundär drama.

2. Agonalität und Kopräsenz

Wenn Necati Öziri in seinen Essays, in Interviews und Vorträgen seinen Bezug auf den Kanon als eine Arbeit *gegen* den Kanon konzeptualisiert,⁵ fasst er sein Schreiben grundsätzlich als eine agonale Tätigkeit – und reiht sich damit durchaus in die oben skizzierte Linie ein. Bei seinen beiden Theaterstücken zu Heinrich von Kleists Werk wird dieses spannungsvolle Verhältnis zwischen Prätext und Adaption zum Teil sogar prominent in den Titel gehoben: So trägt die *Verlobung in St. Domingo*,⁶ die 2019 unter der Regie von Sebastian Nübling am Schauspielhaus Zürich Premiere feierte, den Untertitel *Ein Widerspruch gegen Heinrich von Kleist*. Öziris zweite Auseinandersetzung mit Kleist, *Gott Vater Einzeltäter*,⁷ kam 2022 als Auftragsarbeit am Nationaltheater Mannheim unter der Regie von Sapir Heller mit dem Untertitel *Operation Kleist von Necati Öziri* zur Uraufführung. Während beim ersten Stück die Agenda des Textes mit „Widerspruch“ eindeutig gefasst wird, ist der Untertitel von *Gott Vater Einzeltäter* ambivalenter: „Operation“ lässt sich einerseits medizinisch interpretieren (und tatsächlich ‚seziert‘ Öziri in seinem Stück die Kleist’schen Texte, ‚präpariert‘ beispielsweise deren Männlichkeitsphantasmen heraus), andererseits kann der Begriff auch militärisch im Sinne einer koordinierten Kampfhandlung verstanden werden. Zu dieser Lesart passt, dass *Gott Vater Einzeltäter* im Gegensatz zur *Verlobung in St. Domingo* sich nicht einem, sondern mehreren Texten Kleist widmet und in diesem Sinne eine groß angelegte ‚Operation‘ des Autors Öziri *gegen* Kleist darstellt.

So unterschiedlich beide Stücke Öziris konzipiert sind, sie verbindet der kritisch-revidierende Rekurs auf die Prätexte und deren Rezeption – und dabei geht es in beiden Fällen *auch* um eine Auseinandersetzung mit dem

5 Vgl. Öziri, Necati: Welche Welt bedeuten diese Bretter, in: nachtkritik.de v. 01.11.2017, https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=14570:debatte-um-die-zukunft-des-stadttheaters-xxxiv-necati-oeziri-bei-den-roemerberg-gespraechen-in-frankfurt-main&catid=101&Itemid=84 [04.02.2026]; Ders.: Umschreiben. Abschreiben. Neu schreiben – Key Note auf der Konferenz „Burning Issues X. Performing Arts & Equity“ im Rahmen des Theatertreffens 2022, https://www.youtube.com/watch?v=4ZDGQJa_syk [04.02.2026]; Ders.: Theater als empathische Anstalt, in: Sharifi, Azadeh/Skwirblies, Lisa (Hg.): Theaterwissenschaft postkolonial/dekolonial. Eine kritische Bestandsaufnahme, Bielefeld 2022, 165–174.

6 Öziri, Necati: Die Verlobung in St. Domingo – Ein Widerspruch gegen Heinrich von Kleist. Textbuch: Stand 04.04.2019, Berlin 2019.

7 Öziri, Necati: Gott Vater Einzeltäter. Operation Kleist von Necati Öziri. Textbuch vom 11.01.2021, Berlin 2021.

Autor Heinrich von Kleist und dessen kanonischem Status: In der *Verlobung in St. Domingo* wird das Theaterstück über den Untertitel nicht (oder nur mittelbar) als Widerspruch gegen den *Text*, sondern als einer gegen dessen *Autor* Kleist markiert.⁸ In *Gott Vater Einzeltäter* rückt sich Öziri als Autor neben Kleist in den Titel. Diese Parallelsetzung lässt sich im Hinblick auf das Thema des vorliegenden Bandes als *typographische Inszenierung von Kopräsenz* interpretieren, versteht man den Begriff weniger so, wie er bisher etwa in Anschluss an Arbeiten Richard Schechners,⁹ Andrej Wirths oder Erika Fischer-Lichtes theatertheoretisch gefasst worden ist,¹⁰ nämlich im Sinne einer leiblichen Kopräsenz von Schauspieler*innen und Zuschauer*innen, die die Bedingung der Ereignishaftigkeit der Aufführung darstellt und durch die sich das Theater von anderen Medien unterscheidet.¹¹ Vielmehr geht es um eine Konzeptualisierung von Kopräsenz, wie sie jüngst ein interdisziplinär aufgestelltes Autor*innenkollektiv im Hinblick auf eine kulturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit Flucht im Rekurs auf postkoloniale Theoriebildung vorgeschlagen hat. Verstanden wird Kopräsenz von Dominik Brodowski, Jonas Nesselhauf, Christiane Solte-Gresser, Florian Weber und Romana Weiershausen als ein sozial, ästhetisch, topographisch oder temporal zu verstehender Moment, im dem „die (mitunter auch problematischen) Energien des Differenten in ihren Kontaktzonen sichtbar

8 In *Öziris Widerspruch* wird der Protagonist Gustav zeitweise auch als „Heinrich“ angesprochen, die Differenz zwischen Autor und Figur wird damit negiert. Darauf wird zurückzukommen sein.

9 Schechner, Richard: *Performance Theory*, London/New York ²2003.

10 Vgl. dazu: Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt/M. 2004; Lehmann, Hans-Thies: *Vom Zuschauer*, in: Deck, Jan/Sieburg, Angelika (Hg.): *Paradoxien des Zuschauens. Die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater*, Bielefeld 2008, 21–26.

11 Interessanterweise basiert Öziri sein Konzept eines empathischen Theaters gerade auf dieser Konzeption von körperlicher Kopräsenz: „[E]s wird damit klar, dass es nicht die Funktion der Empathie ist, einfach zurückzuschlagen, sondern aufzuzeigen: Meine Wunden sagen mehr über dich aus als über mich, und du hast sie mir zugefügt. Im Theater sind wir als Körper einander ausgeliefert. Da steht sozusagen ein anderer Körper und ich baue, ob ich will oder nicht, eine Beziehung zu diesem auf.“ Und weiter: „Heutzutage, im digitalen Zeitalter, sind Theater öffentliche Orte, an denen dennoch eine größtmögliche Intimität möglich ist. Und diese Intimität kann zu Empathie führen. Und Empathie kann wiederum zu Solidarität führen. So wird die empathische Anstalt wieder eine moralische“ (Öziri: *Theater als empathische Anstalt*, 168).

werden“.¹² Der Begriff ist damit nicht mehr auf das Theater bezogen (auch wenn es ein Medium bleibt, in dem Kopräsenz in diesem Sinne relevant ist¹³), sondern auf unterschiedliche Kunstformen und Medien, aber auch auf die Gesellschaft im Allgemeinen. Es geht bei dieser Vorstellung von „Kopräsenz“ – hier beziehen sich die Autor*innen auf Überlegungen Homi K. Bhabhas – nicht um eine Auflösung von Widersprüchen, sondern um deren Wahrnehmung sowie, im Falle der Künste, um deren Ausstellung respektive ihre Inszenierung. Die Autor*innen erläutern weiter:

Ein Denken in ‚Kopräsenzen‘ ist [...] produktiv, weil das Konzept Bezüge und Wechselverhältnisse von der Makroebene (also plurale Gesellschaften) bis hin zur Mikroebene (einzelne Individuen) umfasst und sich daher in hohem Maße zur innovativen Verbindung verschiedener Forschungsgebiete und Einzelstudien eignet.¹⁴

Für die Beschäftigung mit Öziris Schreiben, das wird im Folgenden exemplarisch an seiner *Verlobung in St. Domingo* zu zeigen sein, ist dieser Einbezug von Mikro- und Makroebene interessant, weil es dem Autor in seiner Arbeit nicht nur um die Auseinandersetzung mit und den Widerspruch gegen den kanonischen Text geht, sondern darüber hinaus um die kritische Beschäftigung mit den Strukturen des Theaters. Denn indem Öziri Bedingungen zur Zusammenstellung des Produktionsteams für die Aufführung seiner Texte stellt, werden die Theaterhäuser selbst in diesen Aushandlungsprozess einbezogen. Kopräsenz ist bei Öziri nicht nur auf den künstlerischen Prozess bezogen, sondern auch auf die institutionellen Rahmenbedingungen, in dem dieser Prozess stattfindet. Es geht *auch* um das Theater als Organisation.

3. Widerspruch programmatisch. Exkurs: Kleist canceln?

Aber eins nach dem anderen: Wenn mit ‚Kopräsenz‘ das spannungsreiche Verhältnis zwischen den beiden Autoren Kleist und Öziri beschrieben ist,

12 Brodowski, Dominik/Nesselhauf, Jonas/Solte-Gresser, Christiane/Weber, Florian/Weiershausen, Romana: Kopräsenz denken! Ein Ansatz für die interdisziplinäre Fluchtforschung, in: KulturPoetik 22/2 (2022), 258–292, hier 260.

13 Vgl. die Ausführungen zu Jelineks *Schutzbefohlenen* in: Brodowski/Nesselhauf/Sollte-Gresser/Weber/Weiershausen: Kopräsenz denken!, 269–274.

14 Brodowski/Nesselhauf/Sollte-Gresser/Weber/Weiershausen: Kopräsenz denken!, 262f.

so ist mit dem ‚Widerspruch‘ das ästhetische Programm, mit dem sie im Text ausgestellt wird, auf den Begriff gebracht. Diskutiert hat Öziri diesen Terminus in einer Keynote, die er im Rahmen eines Panels zum Thema „Umschreiben. Abschreiben. Neu schreiben. Was machen wir mit dem Kanon?“ auf dem Theatertreffen in Berlin 2022 gehalten hat.¹⁵ In seinem Vortrag lehnt Öziri alle im Titel der Veranstaltung genannten Konzepte ab: Ein Umschreiben, Abschreiben oder Neuschreiben sei nicht ausreichend, um sich mit dem Kanon auseinanderzusetzen.¹⁶ Er plädiert stattdessen provokant dafür, keine kanonischen Texte mehr zu inszenieren. Dramaturgische Strategien des Regietheaters wie die Modernisierung der Sprache von klassischen Texten, die Konfrontation derselben mit aktuellen oder die kontrastive Besetzung von Rollen (im Hinblick auf *gender* und *race*) sieht er als problematisch an.¹⁷ Ein Text, der dem *male gaze* verpflichtet sei, bleibe diesem verpflichtet und formal misogyn, auch wenn man alle Rollen mit Frauen besetze. Kleists *Verlobung in St. Domingo* ist für Öziri ein rassistischer und sexistischer Text und bleibt dies auf der Bühne, egal wie man dramaturgisch mit ihm umgeht. Ein *reading against the grain*, wie es beispielsweise in der postkolonial orientierten germanistischen Forschung seit den 1990er Jahren unternommen wird, lehnt Öziri als Exkulpationsstrategie ab.¹⁸

Aufgegriffen sind mit dieser Kritik jüngste Debatten um Fragen der Diversität und Repräsentation im deutschsprachigen Theater, zu denen kürzlich mit einem von Azadeh Sharifi und Lisa Skwirblies herausgegebenen Band eine erste Bestandsaufnahme vorgenommen wurde.¹⁹ Aufgerufen

15 Vgl. Öziri: Umschreiben. Abschreiben. Neu schreiben.

16 Öziris Ausführungen lassen sich auch als Antwort auf die Aufnahme seiner Texte durch die Theaterkritik verstehen, in der beispielsweise die *Verlobung in St. Domingo* als „Überschreibung“ etikettiert wurde. Vgl. Heintges, Valeria: Rassismus an der Wurzel packen, in: nachtkritik.de v. 04.04.2019, https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=16604:die-verlobung-in-st-doming [04.02.2026].

17 In seiner Ablehnung des Kanons ist Öziri konsequent und apodiktisch, seine Keynote setzt, auch das ist für programmatische Äußerungen zum Theater durch Autor*innen etabliert, auf Provokation.

18 Darauf wurde auch in der Theaterkritik hingewiesen: „[D]ieser Widerspruch ist heute Common Sense, daher rennt Necati Öziri mit seinem Werk Türen ein, die längst himmelweit offenstehen. Darum erstaunt der Schaum vor dem Mund, mit dem er sich gegen Rassismus und Sklaverei wendet. Allzu moralinsauer geraten dabei seine Monologe und seine Personenzeichnung allzu grob; die schöne Doppelbödigkeit des Anfangs macht bald großer Eindeutigkeit Platz.“ Heintges: Rassismus an der Wurzel packen.

19 Vgl. Sharifi/Skwirblies (Hg.): Theaterwissenschaft postkolonial/dekolonial.

sind weiterhin ganz grundsätzliche Überlegungen zur Medialität der Bühne beziehungsweise um das Potenzial von Inszenierung, geht es doch um die Frage, inwiefern die Aufführung eines kanonischen Textes, wie sehr man ihn auch dramaturgisch bearbeitet respektive für die Gegenwart aufbereitet, dessen problematische Konzepte von *race* und *gender* wiederholt – oder ob man jede Inszenierung, jedes Auf-die-Bühne-Bringen eines Textes ganz grundsätzlich als ein Zur-Verhandlung-Stellen eben jener Konzepte und auch des Textes selbst versteht. Einordnen lässt sich das in eine breitere Diskussion über den – etwa im Hinblick auf Fragen von Misogynie, Ableismus oder Rassismus – sensiblen Umgang mit historischen Texten im Speziellen und mit kulturellen Artefakten im Allgemeinen. Die Texte Heinrich von Kleists sind dabei auffällig häufig zum Gegenstand der Debatte geworden. So entfaltete sich beispielsweise im Sommer 2019 auf Twitter ein Austausch zwischen dem Germanisten Helmut Müller-Sievers und dem Kunst- und Medienwissenschaftler Steffen Siegel über die Frage, ob man Kleists *Marquise von O...* oder die *Verlobung in St. Domingo* heute noch mit Studierenden lesen solle. Auf Siegels Lob des literarischen Textes²⁰ erwidert der an der University of Colorado Boulder unterrichtende Müller-Sievers: „Ich sage das ganz ohne Häme: ja, für einen weißen Mann wie Sie und mich können die *Marquise* oder die *Verlobung* spannend sein. Aber nicht für meine StudentInnen, nicht in diesem Land.“²¹ In einem 2023 bei Hanser erschienenen Band mit dem Titel *Canceln. Ein notwendiger Streit* hat Hanna Engelmeier diesen Austausch als Grundlage für einen Essay genommen, in dem sie zu den Herausforderungen der Auseinandersetzung mit den Kleist'schen Erzählungen pointiert resümiert:

Problematisch ist an beiden Texten nicht, dass Rassismus und sexuelle Gewalt dargestellt werden. Es muss aber erheblicher Aufwand darauf verwendet werden, zu verstehen, wer sich hier Rassismus wie zu eigen macht: die Figuren? Der Erzähler oder der Autor? Hinzu kommt der Umstand, dass das Phänomen, das heute als Denk- und Handlungsmuster oder soziale Abwertungs- und Benachteiligungsstruktur Rassismus

20 Vgl. https://twitter.com/steffen_siegel/status/1365748769313193984 [26.07.2023]. Siegel führt in diesem Tweet aus: „Vor ner Weile hat hier auf Twitter jemand über die *Marquise von O* dümmlich gelästert, ich las das zufällig kurz vorm Boarding, hab noch am Gate ärgerlich bei Google Books die Erstausgabe geladen, auf dem Flug gelesen und vor erneuter Begeisterung Herzklopfen gehabt. Bester Flug!“

21 <https://twitter.com/MullerSievers/status/1365781696864428034> [26.07.2023].

genannt wird, 1811 weder Rassismus hieß, noch allgemein als Problem betrachtet wurde. Gleiches gilt für die Darstellung sexueller Gewalt.²²

Natürlich ließe sich, so Engelmeier weiter, zu einem anderen Text aus dem Werk Kleists arbeiten, es stellen sich dann

jedoch lediglich neue Fragen, ohne dass sich diejenigen, die sich anlässlich einer Auseinandersetzung mit der *Verlobung in St. Domingo* ergeben, gelöst hätten: Ist es eine Art der Verzerrung, zunächst mit den Texten anzufangen, die zeitgenössische politische Sensibilitäten weniger irritieren, als das bei der *Verlobung in St. Domingo* der Fall ist? Ist es sinnvoll oder sogar geboten, die Widerstandskraft möglicherweise selbst von Rassismus betroffener Studierender dadurch herauszufordern, dass man ihnen diesen Text inklusive aller seiner historischen Kontexte vorsetzt? Gibt es eine Antwort auf diese Fragen, die in Boulder, Essen und an allen anderen Orten, an denen Kleist unterrichtet wird, gleichermaßen gültig sein könnte? Entscheiden kann man sich nur dafür, welche Fragen man wie stellen will und an welche Antworten man sich zuerst herantasten möchte. (Behutsamkeit in der Lektüre selbst von brachialen Texten: was für eine schöne Idee.)²³

Es geht also, so ließen sich die Argumente von Müller-Sievers und Engelmeier zusammenfassen, *nicht* um das ‚Canceln‘²⁴ der Kleist’schen Erzählung, sondern um ein Nachdenken über die institutionellen und kulturellen Rahmenbedingungen des Umgangs mit dem literarischen Text (*race, class, gender, disability, etc.*) in universitären Kontexten. Als ein Beispiel für einen solch ‚behutsamen‘ Zugriff auf Kleists Erzählung nennt Engelmeier den

22 Engelmeier, Hanna: Bist du noch zu retten? Dorothee Elmiger überschreibt *Die Verlobung in St. Domingo*, in: Domainko, Annika/Heyl, Tobias/Kessler, Florian/Lendle, Jo/Oswald, Georg M. (Hg.): *Canceln. Ein notwendiger Streit*, München 2023, 17–32, hier 18.

23 Engelmeier: *Bist du noch zu retten*, 19f.

24 Vgl. zur dringend notwendigen Problematisierung dieses ubiquitären Begriffs: Daub, Adrian: *Cancel Culture Transfer. Wie eine moralische Panik die Welt erfasst*, Berlin 2022. Dazu bemerkt Engelmeier: „Kleist oder Kleist-Seminare zu canceln ist eine Überlegung wert. Aber nur dann, wenn die Antworten auf die Frage danach, ob man seine Texte von den Lektürelisten streichen sollte, den Auseinandersetzungen gerecht werden, die es genau um diese Fragen schon viel länger gibt als Cancel-Debatten in Form einer moralischen Panik“ (Engelmeier: *Bist du noch zu retten*, 30).

Umweg über eine Adaption, durch die entsprechende kritische Fragen bereits an den Text gestellt wurden.²⁵

Einen solchen Umweg zu Kleist schlägt, um ein letztes Beispiel für Debatten um das Werk des Autors zu nennen, auch Azadeh Sharifi in ihrem Beitrag zum Schwerpunktthema „Literatur und Aktivismus“ des *Jahrbuchs der deutschen Schillergesellschaft* aus dem Jahr 2022 vor, auch wenn sie in Bezug auf die Erzählung sehr viel wertungsfreudiger argumentiert als Engelmeier. Sharifi kritisiert Kleists Erzählung als ein „Zeugnis deutscher Kolonialphantasien“,²⁶ bemängelt – vor der Folie zahlreicher Forschungsbeiträge zum Thema nicht ganz nachvollziehbar – eine fehlende literaturwissenschaftliche Aufarbeitung dieser Phantasmen in der deutschen Germanistik²⁷ und skizziert das Projekt, den „deutsche[n] Kanon und dessen Kolonialität“ durch ein als ein „aktivistisches Handeln“ verstandenes Schreiben zu problematisieren.²⁸ In diesem Sinne sei „die Wissensproduk-

25 Engelmeier schlägt dafür Dorothee Elmigers Essayroman *Aus der Zuckerfabrik* vor, den sie als „Forschungsarbeit“ beschreibt, die „in Form eines literarischen Textes genau an den Fragen arbeitet, die auch die Kleist-Forschung seit den 1970ern umtreiben“ (Engelmeier: Bist du noch zu retten, 30).

26 Sharifi, Azadeh: Widerspruch formulieren und performen – Kanon und Kritik im deutschsprachigen Theater, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 66 (2022), 447–452, hier 448.

27 Sharifi erklärt dazu: „Dass eine Auseinandersetzung mit der *Verlobung* in der internationalen Kleist-Forschung geschieht und weniger innerhalb Deutschlands, verweist darauf, wie wenig bisher eine Aufarbeitung kolonialer Spuren im literarischen Kanon geleistet wurde. Und es verweist noch mehr darauf, wie koloniale Weltanschauungen immer noch weiter reproduziert werden, ohne diese als solche kenntlich zu machen“ (Sharifi: Widerspruch formulieren und performen, 449). Ob diese Beobachtung zutrifft, darüber ließe sich diskutieren, denn erste postkolonial orientierte Ansätze finden sich in der Kleist-Forschung in Deutschland bereits Anfang der 1990er Jahre. Vgl. dazu: Weigel, Sigrid: Der Körper am Kreuzpunkt von Liebesgeschichte und Rassendiskurs in Heinrich von Kleists Erzählung *Die Verlobung in St. Domingo*, in: *Kleist-Jahrbuch* (1991), 202–217; Uerlings, Herbert: Preußen in Haiti. Zur interkulturellen Begegnung in Kleists *Verlobung in St. Domingo*, in: *Kleist-Jahrbuch* (1991), 185–201. Einen Überblick zum Thema lieferte Hansjörg Bay bereits 2005: Germanistik und (Post-)Kolonialismus. Zur Diskussion um Kleists *Verlobung in St. Domingo*, in: Dunker, Axel (Hg.): (Post-)Kolonialismus und deutsche Literatur. Impulse der anglo-amerikanischen Literatur- und Kulturtheorie, Bielefeld 2005, 69–96. Ein (zugegeben: sehr kurzer) Eintrag zum Lemma „Postkolonialismus“ findet sich im *Kleist-Handbuch*: Bay, Hansjörg: Postkolonialismus, in: Breuer, Ingo (Hg.): *Kleist-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart 2013, 400–402. Seit 2017 liegt zum Thema auch ein einschlägiges Handbuch vor: Götsche, Dirk/Dunker, Axel/Dürbeck, Gabriele (Hg.): *Handbuch Postkolonialismus und Literatur*, Stuttgart 2017.

28 Sharifi: Widerspruch formulieren und performen, 447.

tion im Theater als auch in der Theaterwissenschaft als Ausübung und Einforderung von Grundrechten für marginalisierte Subjekte²⁹ zu verstehen. Als gelungenes Beispiel für solch eine künstlerische Form des aktiven Eingreifens nennt die Theaterwissenschaftlerin Öziris *Verlobung in St. Domingo*. Dessen Projekt bestehe darin, nicht durch Wiederholung – im Sinne einer Neuinszenierung oder Adaption – „ungerechte Verhältnisse sichtbar [zu] machen, wie es immer noch auf der Bühne geschieht, sondern die Kritik von denjenigen, deren Leben durch diese bestimmt sind.“³⁰

4. *St. Domingo – historische Kontexte*

Welche Schreibstrategien dabei zur Anwendung kommen, hat Öziri selbst in mehreren programmatischen Texten erklärt.³¹ Es geht ihm um ein Aufgreifen nicht des Textes im engeren Sinne, sondern des Stoffes. Den Begriff des Stoffes bezieht der Autor auf das lateinische *textum*, ihn interessieren die ‚Rückseiten‘ der Texte, deren ‚Nähte‘. Ziel ist eine Auseinandersetzung mit den literarischen Verfahren respektive den Affektstrategien eines Textes: Wie werden Figuren beschrieben und charakterisiert? Wie werden Redeanteile verteilt? Welche Figur wird mit einer *backstory* versehen, um ihre Handlungen nachvollziehbar zu machen, welche Figur erhält keine *backstory*? Wie werden die Emotionen des Publikums gelenkt? Ziel der Auseinandersetzung sei es, herauszuarbeiten, wie als kanonisch verstandene Texte implizit Rassismus und Sexismus herstellen – und diese Strategien explizit zu machen und ihnen mit den eigenen literarischen Texten zu widersprechen.³² Weiterhin sollen Figuren, die im Prätext marginalisiert werden, Raum und eine eigene Stimme erhalten, um sich rassistischen oder misogynen Zuschreibungen entziehen zu können.

Diese Verfahren und ihre Effekte sollen im Folgenden am Beispiel von Öziris *Verlobung in St. Domingo* rekonstruiert werden. Das Stück folgt zu

29 Sharifi: Widerspruch formulieren und performen, 447.

30 Sharifi: Widerspruch formulieren und performen, 451.

31 Grundlegend in seiner Keynote: Öziri: Umschreiben. Abschreiben. Neu schreiben.

32 Öziri setzt in seiner Bewertung von Kleists *Verlobung* auf Eindeutigkeit. Zwischentöne und Ambivalenzen werden dabei ausgeblendet. Das ist im Feuilleton auf Kritik gestoßen: „Öziris Dekonstruktion hat keine Geduld und kein Gespür für Kleists Sprache und seine Revolutionsromantik. [...] [Er] nimmt Kleists Figuren ihre Geheimnisse und Widersprüche und reduziert sie auf eindeutig rassistische Codes und Unwörter“ (Halter, Martin: Wie schwarz kann man sehen?, in: FAZ, 06.04.2019, 11).

großen Teilen der Handlung von Kleists Erzählung, setzt allerdings deutlich andere Schwerpunkte. So wird Toni zur Hauptfigur, die Geschichten der Schwarzen Figuren erhalten mehr Raum, zudem bricht die Handlung nach dem Tod Gustavs und Tonis ab, spart also die erfolgreiche Flucht der Strömlis in die Schweiz aus. Der Theatertext besteht aus sieben Szenen, die durch einzelne Zwischenszenen unterbrochen und mit einem Prolog sowie einem Epilog gerahmt sind. Dieser Prolog besteht aus einer Rede nach dem Sieg über die Franzosen, in der der erfolgreiche Befreiungskampf legitimiert, dessen Erfolge gefeiert und schließlich die Ermordung aller Weißen (mit Ausnahme der polnischen Soldaten) gefordert wird. Im Text ist dieser Monolog keiner Figur zugewiesen, historisch zuordnen ließe er sich den Reden Jean-Jacques Dessalines' aus dem Jahr 1804, also nach dem Sieg über die von Napoleon entsandte Leclerc-Expedition, die das Ziel hatte, den Aufstand niederzuschlagen und die Sklaverei wiederherzustellen. Wie die Exposition von Kleists Erzählung kreist auch der Prolog des *Widerspruchs* um das historische Setting der Handlung. In Kleists *Verlobung* wird der geschichtliche Kontext – die Haitianische Revolution – in größter Verknappung eingespielt, nur wenige Worte dienen dazu, Ort und Zeit zu bestimmen, um mit der Formel „als die Schwarzen die Weißen ermordeten“³³ auf den zentralen Konflikt zu verweisen, und die Schwarzen zu Tätern sowie die Weißen zu Opfern zu machen. Diese in den ersten Zeilen klar erscheinende Täter-Opfer-Konstellation wird in Kleists Erzählung im Folgenden tendenziell aufgelöst, indem die Geschichte der Verschleppung Congo Hoangos und seiner Versklavung angedeutet wird, so dass die „Wohltaten“³⁴ von denen am Ende des ersten Satzes die Rede ist, nur noch als Euphemismus für die Gewalt der Sklaverei zu verstehen sind. Die im Prätext in novellistischer Verknappung äußerst kurz gefasste ‚Vorgeschichte‘ des Aufstands wird im Prolog von Öziris Stück dagegen über mehrere Seiten breit entfaltet – und gleichzeitig einer Auslegung unterzogen:

Wir lebten über hundert Jahre als versklavte Menschen in den Händen von einer Handvoll Plantagenbesitzern. Zwangsverheiratet mit der Zuckerpflanze. Sie verschleppten uns aus Afrika auf diese Insel, sie wandelten hier unsere Körper in Energie um, und diese Energie brachten

33 Kleist, Heinrich von: Die Verlobung in St. Domingo, in: Ders.: Sämtliche Erzählungen, Anekdoten, Gedichte, Schriften, hg. v. Klaus Müller-Salget, Frankfurt/M. 2005, 222–260, hier 222.

34 Kleist: Die Verlobung in St. Domingo, 222.

sie als Zucker auf Schiffen nach Europa. Eine halbe Million Menschen wurden zum Treibstoff ihrer Maschinen, verheizt für Europas Blutzuckerspiegel.³⁵

Beschrieben wird der koloniale Dreieckshandel zwischen Europa, Afrika und den transatlantischen Kolonien, der auf Verschleppung und Ausbeutung beruht. Skizziert ist ein ökonomisches Modell, das sich mit dem Begriff des *racial capitalism* bezeichnen lässt. Die Entmenschlichung, die mit der Versklavung einhergeht, fasst Öziris Text im Bild der Maschine respektive des Stoffwechsels, vermittelt jeweils über den Prozess des Verbrauchs beziehungsweise der Verbrennung. Literarisch ‚ins Bild gesetzt‘ ist damit die Verdinglichung und die Vernichtung menschlichen Lebens, die die Grundlage kolonialen Wirtschaftens (und europäischen Reichtums) bildet.

Um diese koloniale Gewalt kreist der Text auch im Folgenden. In Bezug gesetzt wird sie von der Sprechinstanz des Prologs – in einer argumentativen Wendung von der Ökonomie zur Psychologie – zum Prinzip des *otherings*, auf dem die weiße Identität beruhe: „Weil sie nicht wissen, wer sie sind, brauchen sie uns als Anderen“.³⁶ Mittel dieser Selbstbestimmung sind Gewaltexzesse gegenüber den „Anderen“, die Grenze zwischen Schwarz und Weiß ist eine zwischen Tätern und Opfern:

die *weißen* lieben es,
andere auf ein Kreuz zu nageln,
sie lynchen und sie vierteilen,
sie peitschen zu Tode,
sie brandmarken,
sie schneiden Ohren und Nasen ab,
sie hängen,
sie überschütten andere mit Pech und zünden es an,
sie schneiden Kniekehlen durch,
sie brechen anderen die Knochen und spannen sie auf ein Rad,
sie köpfen mit Bajonetten,
sie schmeißen andere in Säcken ins Meer,
sie binden andere an einen Pfahl in der prallen Sonne,
sie lassen andere kopfüber hängen, bis die Adern im Gehirn platzen,
sie schneiden anderen Kehlen durch,

35 Öziri: Die Verlobung in St. Domingo, 4f.

36 Öziri: Die Verlobung in St. Domingo, 5.

sie richten die Waffe auf andere, und zwingen sie, sich selbst die Kehle durchzuschneiden,
 sie lassen andere Fäkalien essen, die mit der Pest infiziert sind,
 sie erschießen und sie häuten,
 sie peitschen andere blutig und legen sie gefesselt neben einem Sumpf,
 damit die Moskitos sie mit Gelbfieber anstecken,
 sie sperren andere in Fässer, die innen mit Nägeln bestückt sind, und rollen das Fass einen Berg hinunter,
 sie sperren andere in Käfige mit Kampfhunden,
 sie kochen andere in heißem Wasser oder Zuckersirup,
 sie begraben andere lebendig.“³⁷

Dass in dieser Aufzählung durchgängig nicht von „Schwarzen“, sondern konsequent nur von „Anderen“ die Rede ist, zeigt das Prinzip einer Konstitution von *whiteness*, die das Gegenüber nicht einmal benennt, sondern lediglich den Status der Alterität zuschreibt, diese Form der Abgrenzung durch Gewalt manifestiert, geradezu ‚feiert‘ und sogar genießt. Die fast an eine Litanei erinnernde Aufzählung lässt die Gewalt als abscheuliches Spektakel der Grausamkeit erscheinen. Entwickelt ist ein Szenario, das an das ‚Fest der Martern‘ erinnert, wie es Michel Foucault in *Überwachen und Strafen* beschrieben hat. Das Foltern und Töten dient der Demonstration absoluter Macht, der Körper der Bestraften wird zum Medium, um diese Macht sichtbar werden zu lassen.³⁸ In Kombination mit der Explizitheit der Schilderung lässt sich die Wahl der *enumeratio* als Stilmittel bei Öziri einerseits als eine Provokation des Publikums verstehen, das mit drastischen Bildern konfrontiert wird. Andererseits wird die Geschichte des gewaltvollen Aufstandes, von der im Prolog die Rede ist und die im Befehl gipfelt, „alle *weißen* in dieser Stadt heute Nacht umzubringen“,³⁹ als Reaktion auf eine lange Geschichte der Gewalt kenntlich. Im Prolog selbst ist von einer „Spirale der Gewalt“ die Rede, die „der weiße Mann begonnen hat“.⁴⁰ Bevor also die Schwarzen die Weißen ermordeten, so ließe sich der Rekurs des *Widerspruchs* auf die Kleist’sche *Verlobung* zusammenfassen, folterten und töteten die Weißen die Schwarzen. Vor diesem Hintergrund erscheint die mit dem Aufstand verbundene Gewalt und der im Prolog ausgesprochene

37 Öziri: Die Verlobung in St. Domingo, 5f.

38 Foucault, Michel: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Übersetzt v. Walter Seitter, Frankfurt/M. 1977.

39 Öziri: Die Verlobung in St. Domingo, 7.

40 Öziri: Die Verlobung in St. Domingo, 8.

Tötungsbefehl als Rache und Strafe, als Umkehrung der Hierarchien, nicht zuletzt aber als eine Ermächtigung der Unterworfenen.

5. Namenspolitik und Präsenz

Was auf diese Weise im Prolog entwickelt wird, greift auch die erste Szene des Stückes noch einmal auf, in der Toni den Eröffnungssatz der Kleist'schen Erzählung referiert:

Zu Port-au-Prince, auf dem französischen Teil der Insel St. Domingo, lebten, zu Anfang dieses Jahrhunderts, als die *Schwarzen* die *weißen* ermordeten – Stopp. Das glaubt ihr doch selbst nicht, oder? [...] Natürlich ist dieser Krieg, wie jeder Krieg, immer auch ein Krieg um Worte, und natürlich könnte man anstatt „ermordeten“ auch sagen: „als die *Schwarzen* die *weißen* töteten“ oder „als die versklavte Bevölkerung sich ihrer Ketten entriss“ oder „als die noch schlafende Menschheit endlich erwachte“.⁴¹

Es ist kein Zufall, dass gleich die erste Figurenrede des Stückes einen Widerspruch gegen den Prätext formuliert. Toni bricht die Rede ab, um das ‚Framing‘, mit dem in Kleists Erzählung von der Revolution die Rede ist, zu problematisieren. Der Kommentar stellt heraus, dass Geschichte – wie es seit Hayden White ein Gemeinplatz ist – *erzählt* werden muss und in diesem Prozess des Erzählens eine spezifische Perspektive ein- und damit Wertungen vorgenommen werden. Dazu zählt beispielsweise, das Handeln der Schwarzen als „Mord“ zu etikettieren und die Kategorie *race* zu nutzen, um die Gegnerschaft der Kriegsparteien zu begründen – und nicht etwa, wie Toni es vorschlägt, die Unterscheidung zwischen Sklavenhaltern und Sklaven. Im Hinblick auf die Fragestellung des vorliegenden Bandes könnte man dies als Überlegung zur Kopräsenz unterschiedlicher historischer Narrative bezeichnen.

Denn den Konflikt zwischen Sklavenhaltern und Sklaven thematisiert Kleists Erzählung am Beispiel Guillaume de Villeneuves und Congo Hoangos, dessen Handeln als exemplarisch für den „allgemeine[n] Taumel der Rache“⁴² präsentiert wird. Die Namenspolitik der *Verlobung* im Hinblick auf die Schwarze Figur wird in *Öziris* Adaption als Fortschreibung

41 Öziri: Die Verlobung in St. Domingo, 9.

42 Kleist: Die Verlobung in St. Domingo, 222.

der Charakterisierung als „fürchterlicher alter N.“⁴³ verstanden, der Name „Congo Hoango“ wird als „onomatopoetisch-rassistisch[.]“⁴⁴ problematisiert: „von den *weißen* früher Kongo bla bla bla genannt“.⁴⁵ Dieses „früher“ ist mindestens doppeldeutig, es ist nicht nur als Verweis auf die Zeit vor der Revolution zu verstehen, sondern auch als ein Kommentar zum ‚früheren‘ Theater-, zum Kleist’schen Prätext und den Zuschreibungen, die dort mit der Funktionsstelle *race* verbunden sind. Entsprechend ist die Anlage der Figur in Öziris Theaterstück grundlegend geändert. Das spiegelt sich besonders deutlich im Namen des Protagonisten. In Öziris *Widerspruch* heißt die Figur Bréda, sie trägt also den Namen des haitianischen Generals Toussaint Louverture – und das ist programmatisch zu verstehen: Den Namen „Bréda“⁴⁶ nahm der spätere Feldherr anlässlich seiner Befreiung aus der Sklaverei an. Es handelt sich also *nicht* um einen Namen, der ihm gegeben wurde, sondern um einen Namen, den er sich selbst gegeben hat. Und im Gegensatz zu Congo Hoangos Geschichte, die in Kleists *Verlobung* in äußerster Verknappung geschildert wird, wird Brédas *backstory* in Öziris *Widerspruch* entfaltet, die marginalisierte Figur erhält (Bühnen-)Präsenz. In mehreren mit „Zuckerfantasien“ überschriebenen Passagen, die zwischen den einzelnen Szenen des Stückes eingeschoben sind, spricht er lange Monologe, die im Gegensatz zur restlichen Sprache des Textes stehen. Während in den Figurenreden sonst Kraftausdrücke genutzt und Umgangs- respektive Jugendsprache gesprochen wird, wirken Brédas Monolog-Passagen geradezu poetisch. Bréda entfaltet hier die Geschichte seiner Verschleppung und Versklavung, er berichtet unter anderem vom Verlust seiner Familie:

Ich renne der Gestalt und mir hinterher,
wir rennen nebeneinander,
dieselbe Musik in ihr.
Ich schaue neben mich:
Kein Gesicht,
derselbe Anzug,
wir kennen uns,
ein anderer Anderer,
nein,

43 Kleist: Die Verlobung in St. Domingo, 222.

44 Sharifi: Widerspruch formulieren und performen, 450.

45 Öziri: Die Verlobung in St. Domingo, 24.

46 Der Name „Bréda“ verweist auf die Plantage, auf der Louverture geboren wurde.

ich bin es,
ich bin der andere Andere.
Und genau in diesem Moment weiß ich:
dass ich mal geliebt habe,
dass ich eine Frau hatte, die zwei Kinder
– ich hatte zwei Kinder! –
nicht hier,
nicht auf der Insel,
ich hab mal eine Frau geliebt,
die zwei Kinder abends in den Schlaf gesungen hat,
die die Tür leise mit ihrer Hüfte schloss.⁴⁷

Über ihren Titel „Zuckerfieber“ sind diese Monologpassagen einerseits als eine Art Fiebertraum lesbar, in denen die Bilder zum Teil widersprüchlich sind, der Träumende erst Orientierung finden und sich selbst als Handelnder sowie die eigene Lebensgeschichte erkennen muss. Andererseits verbindet das im Traum Gesehene die individuelle Erinnerung der Figur Bréda (etwa die Erkenntnis, eine Familie gehabt zu haben) und sein Schicksal als Sklave auf einer Zuckerplantage mit der Kolonialgeschichte Haitis. Der Titel dieser Passage lässt sich damit *auch* als Verweis auf das europäische ‚Zuckerfieber‘ und die damit verbundene Sklaverei verstehen. Entsprechend wird Brédas Lebens- und Leidensgeschichte im *Widerspruch* als verallgemeinerbar dargestellt:

Nein, ich *bin* jahrelang gerannt,
Ich bin gerannt für sie,
Jahrhunderte lang für sie.⁴⁸

Mit dieser kollektiven Erfahrung von Gewalt und Verlust korrespondiert der Schluss der Monologpassage, in dem sich Bréda zahlreiche andere Sklaven anschließen und der revolutionäre Aufruhr angedeutet wird:

Ich renne auf der Straße
hinter mir selbst her
mit drei weiteren Gestalten,
nein: fünf,
nein,

47 Öziri: Die Verlobung in St. Domingo, 20f.

48 Öziri: Die Verlobung in St. Domingo, 18.

wir sind zu acht,
[...] wir sind so viel mehr, als wir denken,
nein, wir sind mehr, als *sie* denken.⁴⁹

Neben der Anlage der Schwarzen Figuren in Kleists *Verlobung in St. Domingo* erfährt auch diejenige der weißen Figuren Kritik. So wird etwa Gustavs Status als Schweizer innerhalb des kolonialen Konflikts mehrmals in den Dialogen der Figuren thematisiert. Als Toni Gustav fragt, auf welcher Seite die Schweiz steht, antwortet er „Auf keiner“⁵⁰ und gibt erst danach zu, „Offizier bei den Franzosen“⁵¹ gewesen zu sein. An anderer Stelle entwickelt sich ein Gespräch zwischen Toni und Babekan über Gustav zu einer Diskussion, ob es in diesem Krieg weiße Neutralität überhaupt geben kann:

Toni: Dieser hier ist Schweizer. Was hat der uns getan?

Babekan: Klar, und deswegen ist er ein guter *weißer*? Und der auch – und der und der und der. In Wahrheit haben sich eine halbe Million Menschen selbst Ketten angelegt, um Zucker für *weiße* Nasen zu ernten. *Niemand* kann was dafür?

Toni: Er ist kein Pflanze.

Babekan: Aber genauso reich. Hast du gehört, wie er mich bezahlen wollte?

Toni: Ist er deshalb schuldig?

Babekan: Ist er kein Offizier?

Toni: Und wenn er keine Wahl hatte?

Babekan: Als die Polen in ihren Schützengräben hörten, wie unsere Truppen die Marseillaise sangen, ihre Lieder, die der französischen Revolution, haben sie verstanden, dass wir nur einfordern, was Paris allen Menschen versprochen hatte. Also haben [sie] die Seite gewechselt. Jeder hat eine Wahl.⁵²

Diskutiert wird die Möglichkeit einer Differenzierung zwischen individueller und kollektiver Schuld im Kontext des Kolonialismus und des Krieges, angespielt wird auf die zeitgenössische Debatte, die sich im Kontext der französischen Revolution darüber entwickelte, ob die in Paris erklärten Menschenrechte auch in den Kolonien gelten. Verwiesen wird schließlich auf das Handeln der polnischen Legion, die von Napoleon mit den fran-

49 Öziri: Die Verlobung in St. Domingo, 21.

50 Öziri: Die Verlobung in St. Domingo, 16.

51 Öziri: Die Verlobung in St. Domingo, 16.

52 Öziri: Die Verlobung in St. Domingo, 37.

zösischen Truppen nach Haiti entsandt wurde, um dort die französische Herrschaft zu restituieren und die Sklaverei wieder einzuführen. Nicht geringe Teile dieser Legion liefen schließlich zu den Aufständischen über. Auf die Unterstützung des Freiheitskampfs durch die Polen wird bereits im Prolog des *Widerspruchs* hingewiesen, in dem sie durch einen Paragraphen explizit vom Tötungsbefehl ausgenommen werden. Interessant ist diese Erwähnung der polnischen Legion, weil damit erstens ein in Kleists Text nicht erwähnter Aspekt der Haitianischen Revolution zum Thema wird, der sich zweitens nicht in den Gegensatz von Schwarz und Weiß fügt und drittens das Agieren innerhalb dieses Aufstands, mithin die „Wahl“ der Seite im Verantwortungsbereich des Individuums verortet.

6. *Tonis Stimme*: agency

Dass ausgerechnet Toni das Stück eröffnet, den ersten Widerspruch formuliert und damit in mehrfacher Hinsicht eine eigene Stimme erhält, ist kein Zufall, avanciert sie bei Öziri, der sie in Kleists Erzählung als doppelt marginalisiert sieht, doch zur zentralen Figur des Textes. In Kleists *Verlobung* wird Toni von den unterschiedlichen Parteien im Hinblick auf die Funktionsstellen *gender* und *race* mit widerstreitenden Zuschreibungen versehen und für die jeweils verfolgten Ziele funktionalisiert: Toni ist zugleich ‚Heilige‘ und ‚Hure‘, sie ist *femme fatale* und Retterin, erscheint als Schwarz und weiß.⁵³ Dabei sind alle diese Zuschreibungen jeweils mit Regeln und Vorgaben verbunden, an die sich Toni zu halten, und mit Aufgaben verknüpft, die sie zu erfüllen hat. Im Gegensatz dazu erhält die Figur in Öziris *Verlobung in St. Domingo* von Anfang an *agency*. So fungiert sie als ‚Erzählinstanz‘ auf der Bühne, weil sie in das Stück einführt und auch im weiteren Verlauf wiederholt als solche agiert, indem sie die Teile der Handlung, die aus der Erzählung nicht in das Stück übernommen werden, raffend zusammenfasst:

Stopp! Was bisher geschah: war leise. Die Szene kurz vor dieser fast tonlos. Ich auf Zehenspitzen in Gustavs Zimmer, öffne die Zimmertür, kein Knarren, das Fenster einen Spalt geöffnet, Gustav in seinem Bett vor mir, schläft tief und fest. Ich beuge mich über ihn, sein Atem Kaffee,

53 Vgl. dazu grundlegend Weigel: Der Körper am Kreuzpunkt.

Wind spielt mit seinem Haar, mein Name geflüstert im Traum. [...] Ich ans Fenster: Bréda! Früher aus Fort Dauphin zurück als erwartet.⁵⁴

Interessant ist hier, dass Tonis Bericht sich an einer entscheidenden Stelle von Kleists Erzählung entfernt: In diesem ist nämlich vom „Kaffee“ im „Atem“ Gustavs keine Rede. Im Kontext von Öziris *Widerspruch* aber ist diese Information von Bedeutung, weil damit auf eine vorangegangene Szene verwiesen wird, in der Babekan von ihrer Vergewaltigung durch Tonis Vater berichtet:

Wir gehen in die Vorstadt, in sein Landhaus, wo er mich zum Kaffee einlädt. Das erste Haus eines Fremden, das ich betreten darf. Zu mir, zwanzig, voller junger Locken, zu den ganzen Tablettts, die ich eine Woche lang aufgeregt fallenlasse. Und dann komm mit mir in sein Zimmer, wo er auf seinem Bett sitzt und wartet und irgendwann mehr will, als ich will. Noch näher, zu seinem Atem, der nach Kaffee riecht. Zu „Komm schon“, als ich mich weigere, zu tausend Entschuldigungen, als er hinterher plötzlich wieder normal wird, als wär er gar nicht dabei gewesen, als wär ich noch ein Mädchen.⁵⁵

Über diesen olfaktorischen Verweis auf eine *der* Kolonialwaren schlechthin rückt Gustav in eine Reihe mit Tonis Vater, der Babekan vergewaltigt, sie vor Gericht des Meineids bezichtigt, ihre Bestrafung dafür in Kauf nimmt – und nicht zuletzt als Mitglied der „Freunde der Schwarzen“⁵⁶ die gemeinsame Sache verrät. Gustavs selbsterklärte Neutralität wird über diesen intratextuellen Verweis in Frage gestellt.

Toni erzählt aber nicht nur, sondern sie kommentiert und bewertet in Öziris Stück das Erzählte auch:

Und stopp. Was weiter erfolgt, braucht man eigentlich nicht zu erzählen, weil jeder, der an diese Stelle kommt, es von selbst liest. Trotzdem ganz kurz: Heinrich, ich weiß, in deiner schwammigen Hose geht gerade was ganz anderes ab. Als nächstes fragst du mich wahrscheinlich, ob ich schon mal mit einem *weißen* habe und so weiter. Aber ich habe eine viel bessere Idee: Ohne *Schwarze* Hilfe schafft ihr es niemals bis nach Port-au-Prince. Ich werd dir und deiner Familie helfen, ich besorg Essen,

54 Öziri: Die Verlobung in St. Domingo, 40.

55 Öziri: Die Verlobung in St. Domingo, 40.

56 Öziri: Die Verlobung in St. Domingo, 40.

Munition, ich mach Unterschluß klar bei Leuten, die ich kenne. Du bringst mich dafür von dieser Insel.⁵⁷

Im Gegensatz zu Kleists *Verlobung* kehrt Tonis Rede im *Widerspruch* die Hierarchien um. Während in der Erzählung des 19. Jahrhunderts eine Maria-Magdalena-Position in Szene gesetzt wird, in der Toni zu Füßen Gustavs liegt und auf diese Weise zum Objekt des Blickes wird, ist sie im Theatertext des 21. Jahrhunderts eine souveräne Figur. Ihre ‚Beziehung‘ zu Gustav basiert nicht auf Liebe und Faszination, vielmehr sieht sie in ihm die Möglichkeit, die Insel zu verlassen: „Ich bin dein, du bist mein – Ticket“⁵⁸, so erklärt sie ihrem Gegenüber. Tonis Rede variiert eine der ältesten Formeln deutschsprachiger Liebesrede („Dû bist mîn, ich bin dîn“), um einen ‚Deal‘ zu schließen. Die Verlobung sichert kein Liebesglück, sondern ein Ticket. Sie stiftet kein Seelenbündnis, sondern eine Zweckgemeinschaft. Entsprechend beschließt Toni den Dialog mit einem Satz, der an einen Vertragsabschluss erinnert: „Herzlichen Glückwunsch, du bist jetzt mit dem engagiertesten Schutzengel der Welt verlobt.“⁵⁹

Auffallend ist, dass Toni Gustav in dieser Szene (und auch in einigen anderen) mit dem Namen seines Autors anspricht. Damit wird im Rekurs des Stückes auf den Prätext die Grenze zwischen Autor und Figur eingegeben. Das im Text Entworfenen, in diesem Fall: die ‚Verlobung‘ zwischen Toni und Gustav/Heinrich sowie die sexuelle Faszination des weißen Mannes für die Schwarze Frau, wird in Öziris *Widerspruch* als sexuelles Phantasma des Autors markiert. Damit ist im Damentext jene Auseinandersetzung wiederholt, die sich bereits im Titel des Stückes – „Ein Widerspruch gegen Heinrich von Kleist“ – findet. Die in *Öziris Stück* formulierte Kritik bezieht also Autor und Text gleichermaßen ein.

Und gleichzeitig wird ganz generell über diese selbstbewusst-autonome Zeichnung von Toni ein Szenario entworfen, in dem sich eine Figur von ihrem ‚Erfinder‘ Kleist emanzipiert: „Wer bin ich unsymbolisch?“⁶⁰ so formuliert es Toni bei Öziri pointiert. Im Gegensatz dazu übernimmt sie im *Widerspruch* die Regie – und das ausgerechnet am dramatischen Höhepunkt der Handlung, dem Zusammentreffen von Gustav und Bréda:

57 Öziri: Die Verlobung in St. Domingo, 30.

58 Öziri: Die Verlobung in St. Domingo, 30.

59 Öziri: Die Verlobung in St. Domingo, 30.

60 Öziri: Die Verlobung in St. Domingo, 27.

Und stopp. Sein Blick, mein Blick. Und Schuss. Bréda schießt mir zwischen die Augen. Okay, keine kluge Lösung. Also zurück. Zurück auf Anfang, zurück zum Beginn dieses Jahrhunderts, zurück nach Port-Au-Prince, zurück zur Tochter einer ehemaligen Sklavin, die einen Ausweg aus der Geschichte sucht. Und dann: noch mal! Neue Variante: Diesmal sitzt Gustav hinter der Tür, geweckt, gewarnt und bewaffnet von mir. Und los!⁶¹

In diesen Wiederholungen werden unterschiedliche Optionen durchgespielt, um das tragische Ende zu verhindern: „Und wieder Schuss. Wieder mir zwischen die Augen, Bréda dafür sofort auf Gustav, der schießt nochmal auf Babekan. Stopp und zurück. Muss am Ende einer Geschichte immer jemand sterben? Es muss anders gehen. Zurück und schneller, los!“⁶² Während die Wortwahl hier („Es muss anders gehen.“) an den Epilog von Brechts Drama *Der gute Mensch von Sezuan* erinnert („Es muß ein guter da sein, muß, muß, muß!“⁶³) und damit die Unmöglichkeit einer ‚einfachen‘ Schließungsfigur für den dramatischen Konflikt erklärt, bringt das Zurückspulen und erneute Durchspielen einer Szene filmische Intertexte ins Spiel. Denken ließe sich etwa an Tom Tykwers *Lola rennt* oder Michael Hanekes *Funny Games*. In beiden Filmen wird die Handlung gestoppt und das bisher Gezeigte einer Revision unterzogen. Damit wird die Fiktion gebrochen, die Genreregeln sind explizit gemacht, gespielt wird mit den Erwartungshaltungen des Publikums. Im Falle von Öziris Theatertext werden ähnliche Effekte erzielt: Das Durchspielen der Schlusszene lässt sich beispielsweise als Auseinandersetzung mit der tragischen Konstellation verstehen, die der Prätext im Hinblick auf Weiblichkeit entwickelt: So durchkreuzt Tonis Handeln im *Widerspruch* Gendervorgaben zu weiblicher Leidensbereitschaft und Aufopferungswillen, die im Text des 19. Jahrhunderts prominent sind. Eine Lösung für diesen Konflikt wird jedoch nicht gefunden:

Und wieder Schluss. Es macht keinen Sinn. Zu Port-au-Prince, auf dem französischen Teil der Insel St. Domingo, zu Anfang dieses Jahrhunderts, als die *Schwarzen* sich befreien, sind nur die Zuschauer Pazifisten. Und trotzdem. Noch mal zurück auf Anfang ...⁶⁴

61 Öziri: Die Verlobung in St. Domingo, 44.

62 Öziri: Die Verlobung in St. Domingo, 46.

63 Brecht, Bertolt: *Der gute Mensch von Sezuan*, Frankfurt/M. ⁷¹2012, 143.

64 Öziri: Die Verlobung in St. Domingo, 48f.

Der Schluss führt wieder zum Anfang, etabliert ist eine Kreisstruktur. Zwar ist nun nicht mehr von der „Ermordung“, sondern von der „Befreiung“ die Rede, aus der Schleife der Gewalt scheint es aber kein Entrinnen zu geben.

7. Epilog. Und: Kopräsenz institutionell

Das Stück endet jedoch nicht damit. Wie Kleists Erzählung liefert auch Öziris *Verlobung in St. Domingo* einen Epilog – allerdings mit einer etwas anderen Perspektive auf das historische Geschehen. Kleists *Verlobung* berichtet von der sicheren Heimkunft der Strömlis, die den ‚Verlobten‘ einen Gedenkstein errichten lassen. In *St. Domingo* gibt es zwar den Pakt zwischen den Strömlis und Congo Hoango, der den Schweizern und ihren Geiseln sicheres Geleit gewährt, insgesamt aber erscheint die Insel als ein in revolutionären Wirren, in Gewalt versinkender Ort. Im Gegensatz dazu schließt Öziris Text mit einem Epilog, der aus der Verfassung zitiert, die sich das Kaiserreich Haiti nach dem erfolgreich ausgetragenen Kampf um Unabhängigkeit und der Abschaffung der Sklaverei bereits 1801 gegeben hatte. Und dieser Text richtet den Blick – im Gegensatz zum Schweizer Gedenkstein – nicht in die Vergangenheit, sondern in die Zukunft: „Diese Verfassung ist nicht das Ergebnis einer höheren Vernunft, auch nicht das Ergebnis unseres Kampfes, sie ist gar kein Ergebnis, höchstens der Anfang.“⁶⁵ Es ist also gerade nicht das Chaos, sondern ein Akt der Ordnungsstiftung, der Staatskonstitution, mit der das Stück beschlossen wird.⁶⁶

Öziris Text lässt sich damit in mehrfacher Hinsicht auf das Konzept von Kopräsenz beziehen. „Entscheidend“, so erklären die Autor*innen,

ist der Befund, dass Kopräsenzen nicht als Gleichsetzungen und Auflö-
sung von Differenzen misszuverstehen sind. Aber durch das Nähever-
hältnis im zeitlichen, räumlichen, sozialen, subjektiven und materiellen
Sinn werden Operationen des Vergleichens in Gang gesetzt und Aus-
tauschprozesse, die dazu beitragen das Miteinander neu auszuhandeln.⁶⁷

65 Öziri: *Die Verlobung in St. Domingo*, 54.

66 Wie unbekannt dieser Teil der Haitianischen Revolution einem europäischen Publikum bis heute ist, zeigt sich unter anderem daran, dass in einigen Kritiken der historische Status dieser Verfassung nicht erkannt, sondern der Text als ein Entwurf Öziris verstanden wurde. Vgl. Kasch, Georg: Kann man Kleists Geschichte neu und besser erzählen?, in: *Berliner Morgenpost*, 03.09.2019, 20.

67 Brodowski/Nesselhauf/Solte-Gresser/Weber/Weiershausen: *Kopräsenz denken!*, 274.

Als eine solche Form der ‚Aushandlung‘ des Miteinanders ist Öziris Text zu verstehen: Die bisher dominante Perspektive wird problematisiert, und es ist die Perspektive der Marginalisierten, die zum Thema wird. Und dabei geht es nicht um eine Gleichsetzung, sondern um eine Markierung der Differenzen, mithin um den Konflikt.

Das ist aber nicht nur auf den Text, sondern auch auf dessen theatrale Realisation bezogen. Ob die Institution Theater, die Diversität auf den Bühnen immer wieder zum Thema macht, in der eigenen Organisation, in den eigenen Prozessen diese Diversität auch umsetzt, ist von der Forschung in den letzten Jahren diskutiert worden. Verwiesen sei hier exemplarisch auf die Arbeiten von Franziska Schößler, Friedemann Kreuder, Ellen Koban und Hanna Voss zum Umgang mit *race* und *gender*, *age* und *class*, *illness* und *disability* in der Schauspielausbildung, in der Ensemblezusammenstellung, in der Besetzungs- und der Personalpolitik.⁶⁸ Öziri selbst hat sich dazu auch in seiner Key Note geäußert und beispielsweise kritisiert, dass für People of Color im deutschen Theater- und Repertoirebetrieb oftmals nur Besetzungen *gegen* den Text möglich sind.⁶⁹ Ziel seines Schreibens sei es, entsprechende Rollen für PoC zu schaffen. Diversität aber wird durch den Autor zur Bedingung für den gesamten Produktionsprozess erklärt. Seinen beiden Kleist-Stücken fügt Öziri eine Quotenregelung hinzu, an die er die Rechte zur Aufführung koppelt. In der *Verlobung in St. Domingo* lautet diese Klausel:

Jede Aufführung dieses Textes verlangt, dass mindestens zur Hälfte *Schwarze* Menschen und Menschen mit Rassismuserfahrung besetzt werden. Jede Form des Blackfacings und jede Verwendung des N-Wortes ist untersagt.⁷⁰

68 Vgl. dazu Schößler, Franziska: Drama und Theater nach 1989. Prekär, interkulturell, intermedial, Hannover 2013, 69–84; Koban, Ellen/Kreuder, Friedemann/Voss, Hanna (Hg.): Re/produktionsmaschine Kunst. Kategorisierungen des Körpers in den Darstellenden Künsten, Bielefeld 2017; Kreuder, Friedemann: Un/doing differences. Ein Auftrag für zeitgenössische Theaterinstitutionen, in: Schneider, Wolfgang (Hg.): Theater entwickeln und planen. Kulturpolitische Konzeptionen zur Reform der Darstellenden Künste, Bielefeld 2013, 91–99.

69 In einem Interview bezieht Öziri das auch auf das Publikum und verweist auf die „hohen Zugangsschwellen für Marginalisierte vom Ticketpreis bis zur Atmosphäre“ (Kedves, Alexandra: Wie viel Gewalt muss man zeigen, um über Gewalt zu sprechen?, in: Tagesanzeiger, 03.04.2019, 31).

70 Öziri: Die Verlobung in St. Domingo, 1.

Das zeigt: Öziris Arbeiten sind in dreifacher Hinsicht auf Kopräsenz ausgerichtet. Erstens geht es darum, dem Kanon mit neuen Texten zu widersprechen, zweitens schaffen diese Texte Rollenangebote für bisher in der Institution Theater marginalisierte gesellschaftliche Gruppen. Und drittens wird deren Teilhabe am Projekt, deren Kopräsenz auf und hinter der Bühne zur Bedingung der Aufführung des Stückes.