

heimsuchender) Weise zurückgespiegelt wird. Es stellt sich jedoch die Frage, ob dieser Effekt mit Darsteller*innen *of color* nicht eindringlicher und sinnträglicher zu realisieren gewesen wäre.

Während meines Wissens das Blackfacing in *Living Dead* in der Rezeption weitgehend unkommentiert geblieben ist, brachte dem Theatermacher die hierin zum Ausdruck kommende Naivität (oder die gezielte Provokation, denn es ist durch aus Lollikes Anliegen, mit seiner Theaterarbeit Debatten anzustoßen)¹⁸⁷ in einer späteren Produktion in Bedrängnis. 2018 entwickelte Lollike gemeinsam mit der Künstlerin Madame Nielsen eine Performance, die den – inzwischen zensurierten – Titel *White Nigger/Black Madonna* trug. Darin wird die Geschichte einer weißen Frau erzählt, die sich wünscht, schwarz zu sein – und zwar mithilfe des gesamten Repertoires rassistischer Darstellungs- und Ausdrucksweisen, von Blackfacing über das Imitieren von Affen bis hin zum wiederholten Gebrauch des N-Worts.¹⁸⁸ Daraufhin brach eine Welle der Empörung und Kritik über Lollike und sein Team herein, die von Studierenden des theaterwissenschaftlichen Studiengangs der Universität Kopenhagen maßgeblich mitgetragen wurde.¹⁸⁹ Gerade anhand der Problematik des Blackfacing zeigt sich, dass das ‚Erscheinen lassen‘ der Anderen, allzumal der minorisierten ‚Anderen‘, im Kontext des Theaters zwangsläufig ethische und politische Fragestellungen berührt. Rassifizierende und rassistische Darstellungsformen wie das Blackfacing tendieren dazu, „die Schwelle zu einer Grenze zu machen und die marginale Gegenseite zur Maske (einer Minstrelshow) erstarren zu lassen“¹⁹⁰. Immerhin handelt es sich bei der geschilderten um die einzige Szene in *Living Dead*, in der *people of color* szenisch repräsentiert werden. Aller hyperbolischen Verfremdung zum Trotz, die sie als Ausgeburten eines paranoiden europäischen Rassismus erscheinen lässt, bleibt ihre Repräsentation als rassistisches Stereotyp im szenischen Kontext daher zumindest problematisch. Franziska Bergmanns Überlegungen zur Hautfarbe im deutschen Theaterdiskurs lassen sich in diesem Sinne auch auf eine gesamteuropäische Perspektive erweitern, *Living Dead* miteingeschlossen:

187 Vgl. Dam: *Scenekunst på kanten*, S. 11.

188 Vgl. Mette Garfield: En hvid skamlet. Anmeldelse af *White Nigger/Black Madonna* på Teater Sort/Hvid [Ein weißer Schandfleck. Rezension von *White Nigger/Black Madonna* am Teater Sort/Hvid]. In: *ISCENE*, 07.05.2018. <https://iscene.dk/2018/05/07/en-hvid-skamlet> (Zugriff am 02.01.2021).

189 Vgl. Laura Luise Schultz: Ikke noget *safe space*: Madame Nielsen i Sort/Hvid [Kein *Safe Space*. Madame Nielsen am Sort/Hvid]. In: *Peripeti. Tidsskrift for dramaturgiske studier* 22.05.2018. <http://www.peripeti.dk/2018/05/22/5665/> (Zugriff am 02.01.2021).

190 Erhard Schüttelpelz: Der Trickster. In: Eßlinger / Schlechtriemen / Schweitzer / Zons (Hrsg.): *Die Figur des Dritten*, S. 208–224, hier S. 222.

Sofern also *blackfacing* nicht verfremdend-subversiv oder historisierend genutzt wird (indem etwa auf kritische Weise Weiße gezeigt werden, die Schwarze parodieren), ist diese Form der Maskerade im zeitgenössischen deutschen Theater in politischer Hinsicht aus mehreren Gründen als problematisch zu bewerten: Erstens lässt sie sich als Praxis lesen, die unmissverständlich auf das rassistische Theaterformat der *Minstrel Shows* verweist und in Deutschland gleichfalls über eine lange Tradition rassistisch-visueller Diskriminierung verfügt. Zweitens ist *blackfacing* – wenn man im Sinne einer naturalistischen Repräsentationslogik argumentieren möchte – im Gegenwartstheater Symptom einer mangelnden Präsenz dunkelhäutiger SchauspielerInnen im Ensemble; drittens – und dies scheint ebenfalls ein neuralgischer Punkt zu sein – verfügen weiße SchauspielerInnen am deutschen Theater tendenziell über das Privileg, auch schwarze Rollen zu spielen, während es umgekehrt unüblich ist, dunkelhäutige SchauspielerInnen in tragende weiße Rollen schlüpfen zu lassen.¹⁹¹

3.2 Teichoskopie und Totengesänge

Rumore di acque von Marco Martinelli

Während Christian Lollike in *Living Dead* das Moment der Heimsuchung in der Figur des Zombies konkretisiert und in Anlehnung an das Horrorfilmgenre in eine Wirkungsästhetik der ‚Erwartungsangst‘ und des punktuellen ‚Erscheinungsschreckens‘ einspannt, manifestieren sich die rastlosen Untoten im Monodrama¹⁹² *Rumore di acque*, das von Marco Martinelli 2010 (also noch vor den großen Flüchtlingstragödien vor Lampedusa, die erstmals ein anhaltendes mediales Echo auslösten) in Personalunion von Autor und Regisseur in Ravenna uraufgeführt wurde, in den Klagen ertrunkener Flüchtlinge, die eine kleine Vulkaninsel zwischen der italienischen und der nordafrikanischen Küste heimsuchen. Der Fokus rückt damit weg von den postkolonialen Einwanderungsgesellschaften des europäischen Nordens hin zu einem Ort an den Rändern der Europäischen Union, mitten im fließenden Grenzraum des Mittelmeers. Und auch die inszenierte Heimsuchung findet, wie zu sehen sein wird, bei Martinelli unter völlig anderen ästhetischen Vorzeichen statt als in Lollikes *Living Dead*.

Marco Martinelli ist Mitbegründer der seit 1983 bestehenden Kompanie Teatro delle Albe, die sich einem *teatro politittttttico* verschrieben hat: In bewusster

191 Bergmann: *Hautfarbe im deutschen Theaterdiskurs*, S. 77–78.

192 Das sogenannte Monodrama wird durch Monolog und Musik strukturiert, wobei „der Darsteller des Monodramas eine Figur verkörpert, die szenisch in einer fiktionalen Welt situiert ist“ (Poschmann: *Der nicht mehr dramatische Theater*, S. 229). Diese Charakteristika treffen ohne Einschränkungen auf *Rumore di acque* zu, weshalb ich es hier als ein ‚Monodrama‘ bezeichnen möchte.

Abgrenzung vom politischen Theater der Zeit verweist der Terminus sowohl auf das italienische *politico* (politisch) als auch auf den Begriff *polittico* (dt. Polyptychon, d. h. ein mehrteiliges Altarwerk). Durch die sieben t wird die im Polyptychon etymologisch aufgehobene Vielschichtigkeit – wörtlich übersetzt, bedeutet ‚Polyptychon‘ so viel wie ‚vielfach gefaltet‘ – auf die Spitze getrieben: Wenn schon die zwei t in ‚polittico‘ auf *vielfache* Faltungen verweisen, so überlegen Martinelli und die Schauspielerin Ermanna Montanari in einem programmatischen Vortrag von 1987, welche Potentialität besitzt *polittttttico* mit sieben t?¹⁹³ Die ironische Übertreibung verweist ferner auf „le innumerevoli piegature del reale“¹⁹⁴ („die unzähligen Falten des Realen“), denen wiederum mit einem künstlerischen Ansatz zu begegnen sei, der weniger an Festschreibungen und eindeutigen Antworten als vielmehr an Fragen, Widersprüchen und Ambivalenzen interessiert ist.¹⁹⁵ Auf dieses künstlerische Selbstverständnis lässt sich auch der Name der Kompanie zurückführen: Teatro delle Albe bedeutet, wörtlich übersetzt, ‚Theater der Dämmerungen‘.¹⁹⁶

Die vorliegende Analyse basiert auf einer undatierten Aufzeichnung von *Rumore di acque*, die mir freundlicherweise von Teatro delle Albe zur Verfügung gestellt wurde. Die Textgrundlage bildet die 2014 im Bordighera Verlag publizierte italienisch/englische Buchfassung.¹⁹⁷

Martinellis Monologstück wurde in mehrere Sprachen übersetzt und in unterschiedlichen Versionen und Konstellationen in Europa, Afrika und den USA aufgeführt. So tourte die hier besprochene italienische Uraufführung durch zahlreiche Städte Italiens und wurde darüber hinaus in Bratislava, Stuttgart, Dakar und New York gezeigt. Ferner erarbeitete Martinelli 2014 für die Bremer Shakespeare Company eine Neuinszenierung (*Wasser Geräusch*), die sich von der italienischen Uraufführung zwar nicht in der szenischen Grundkonstellation (ein Protagonist in Uniform spricht frontal zum Publikum), jedoch in der musikalischen Besetzung maßgeblich unterschied: Der Abend wurde von drei afrikanischen Musikern mit Flöte, Balafon, Trommeln und Gesang begleitet, während

193 Vgl. Ermanna Montanari: Teatro polittttttico. In: Beatrice Alfonzetti / Daniela Quarta / Mirella Saulini (Hrsg.): *Granteatro. Omaggio a Franca Angelini*. Rom: Bulzoni 2002, S. 491–495, hier S. 491. In diesem von Montanari verfassten Beitrag sind Fragmente des gemeinsamen Vortrags mit Martinelli verschriftlicht.

194 Ebd.

195 Vgl. ebd., S. 492.

196 Vgl. Franco Nasi: Voices in the Sea. On Marco Martinelli's *Rumore di acque*. In: Marco Martinelli: *Rumore di acque. Noise in the Waters*, aus d. Ital. v. Thomas Simpson. New York: Bordighera 2014, S. 109–141, hier S. 109–110.

197 Martinelli: *Rumore di acque*. Im Folgenden zitiert mit der Sigle RDA. Hier und im Folgenden Übers. E. T.; die Übersetzung geht vom italienischen Originaltext aus.

Martinelli für die italienische Uraufführung mit dem sizilianischen Duo Fratelli Mancuso zusammengearbeitet hatte. 2015 entwickelte Martinelli ferner eine chorische Version von *Rumore di acque* im belgischen Mons (im Rahmen der Feierlichkeiten anlässlich des Kulturhauptstadtjahrs). In Milwaukee, Wisconsin, wurde die Produktion mit dem Protagonisten der italienischen Uraufführung, Alessandro Renda, gezeigt, die Bühnenmusik stammte jedoch aus der Feder des Akkordeonisten und Komponisten Guy Klucsevsek. In dieser Besetzung tourte die Theaterarbeit im Anschluss (erneut) durch Italien.

Während die in *Rumore di acque* verhandelten Ereignisse und Opfergeschichten durch die Reisebewegung der Produktion (ebenso wie durch Inszenierungen anderer Regisseur*innen, beispielsweise in Frankreich oder Chile)¹⁹⁸ eine weitläufige Dissemination erfahren haben – die szenische Erzählung von der Heimsuchung Europas durch seine Toten also gewissermaßen in die Welt getragen wurde –, sind die Gespenstererscheinungen auf der intradiegetischen Ebene im Verborgenen verortet, in der europäischen Peripherie fernab der Metropolen und Zentren.

Der Bühnenraum von *Rumore di acque*, dessen Titel in deutscher Übersetzung wörtlich in etwa ‚Geräusche der Gewässer‘ oder ‚Lärm der Gewässer‘ lauten würde, liegt im Halbdunkel: Im Zentrum befindet sich eine erhöhte quadratische Spielfläche mit einem Standmikrophon, darüber eine Projektionsfläche in derselben Größe. Beide – Podest und Projektionswand – sind von einer Struktur überzogen, die an weißen Marmor erinnert. Längs der Bühne befindet sich eine niedrige Mauer aus roten Gitterkästen. Die Szene selbst ist offen und gibt den theatralen Rahmen preis: Scheinwerfer sind zu beiden Seiten der Spielfläche sichtbar aufgebaut, der Blick auf die Rückwand des Aufführungsorts ist frei. Schräg hinter dem Podest zur Linken sind weitere Standmikrophone und verschiedene Instrumente vorbereitet, u. a. ein Harmonium und eine Langhalslaute (Bağlama).

Zwei Männer in braunen Anzügen treten auf und setzen sich mit verschränkten Armen an die Instrumente; nach einem Moment konzentrierter Stille erlischt das Licht langsam, nur die Seitenkante der Spielfläche bleibt blendend weiß erleuchtet, ein breiter Strich im Dunkel. Die Streuung des Lichts reicht gerade aus, um Alessandro Renda sichtbar werden zu lassen, der die Spielfläche betritt und sich an das Mikrophon stellt: ein kleiner Mann mit Vollbart und dunkler Sonnenbrille, gekleidet in eine Phantasieuniform mit zahllosen Orden – „il petto gonfio di patacche“ (RDA, S. 62; „die Brust aufgebläht von Blech“), wie

198 So etwa 2013 von Catherine Graziani in Bastia (*Bruits d'eaux*) oder 2015 von Leonardo Falcón und Gian Marco Di Lecce in Santiago (*Ruidos desde el agua*).



Abb. 7: *Rumore di acque*, Teatro delle Albe, 2010.

er sich an späterer Stelle selbst beschreibt.¹⁹⁹ Seine Hände sind in weißen Handschuhen verborgen. (Abb. 7) Er ist, wie sich im Verlaufe seines Monologs herausstellt, Verwalter einer kleinen unbewohnten Vulkaninsel im Mittelmeer, die sich zwischen der italienischen und der nordafrikanischen Küste befindet. Sein Erscheinungsbild ist deutlich an den ehemaligen libyschen Machthaber Muammar al-Gaddafi angelehnt;²⁰⁰ er selbst bezeichnet sich wahlweise als Präsident oder als General. Der Text wiederum basiert nach Angaben des Autors in großen Teilen auf Interviews, die er mit Flüchtlingen auf Sizilien geführt hat.²⁰¹ Die szenische Handlung der etwa einstündigen Aufführung entfaltet sich im Zusammenspiel zwischen dem Monolog des Protagonisten und der Musik der Fratelli Mancuso. Die Aufgabe des Generals besteht darin, die Zahlen der Menschen, die auf der Überfahrt ihr Leben gelassen haben, zu sichten, zu archivieren

199 Der Stücktext verzichtet vollständig auf Regieanweisungen oder sonstige Rahmentexte (abgesehen von markierten Pausen im Text); Aussagen über die Figur und das Setting entfalten sich ausschließlich über Selbstbeschreibungen des Protagonisten.

200 Vgl. auch *Rumore di acque*. In: *Teatro delle Albe*, o. D. <http://www.teatrodellealbe.com/archivio/spettacolo.php?id=65> (Zugriff am 02.01.2021).

201 Ebd.

und ihnen Namen und Geschichten zuzuordnen: „accogliere e contare / contare e accogliere / tenere la lista aggiornata“ (RDA, S. 102; „sammeln und zählen / zählen und sammeln / die Liste aktuell halten“). Die Rekonstruktion wird jedoch durch unleserliche Zahlen auf wasser- und salzgegerbten Papieren zunehmend erschwert, sodass der Zensus mehr und mehr einem Ratespiel gleicht:

Ricalcolo
 Quello è un 2
 Niente dubbi
 È un 2
 Ricalcolo
 Quattro cifre
 1
 2 appunto
 La terza è un 4
 Se la quarta è poniamo un 6
 O un 7
 Un 8
 Giusto
 L'8 che non era prima
 Giusto
 È un 8
 Prima era un 2
 Il numero intero mi viene
 1248
 1248
 Suona bene
 E poi è solo per cominciare
 1248
 1248
 1248 (RDA, S. 18)

Neuberechnung
 Dies ist eine 2
 Kein Zweifel
 Neuberechnung
 Vier Ziffern
 1
 2 genau

Die dritte ist eine 4
Wenn wir annehmen, die zweite ist eine 6
Oder eine 7
Eine 8
Richtig
Die 8, die vorher gefehlt hat
Richtig
Es ist eine 8
Erst war es eine 2
Mir kommt die ganze Nummer
1248
Klingt gut
Und schließlich ist es nur für den Anfang
1248
1248
1248

Sein Monolog, der vorwiegend frontal an das Publikum gerichtet ist, changiert zwischen bürokratisch-kalter Katalogisierung und emotionalen Ausbrüchen, zwischen individuellen Opfergeschichten und einer séanceartigen Beschwörung der Toten, die – wie der Protagonist in einem Moment der Verzweiflung berichtet – die Insel mit ihren Schreien heimsuchen. Seine Auftraggeber seien „quelli delle capitali“ (RDA, S. 50; „die in den Hauptstädten“); seine Politik der offenen Tür, die fernab der europäischen Zentren eine Willkommenskultur für die rastlosen Geister der Toten zelebriere, verschaffe ihren Demokratien eine Verschnaufpause.

Diese Grundkonstellation lässt sich als Anspielung sowohl auf die 2010 zur Reduktion der Flüchtlingszahlen geführten Verhandlungen der EU (und bereits zuvor der italienischen Regierung unter Silvio Berlusconi)²⁰² mit dem libyschen Regime lesen als auch auf die Flüchtlings- und Asylpolitik der Europäischen Union im Allgemeinen, die auf einer symptomatischen Asymmetrie zwischen Zentrum und Peripherie basiert. Die sogenannte Dublin-Verordnung, der zufolge ein unerlaubt eingereister Flüchtling dort Asyl zu beantragen hat, wo er zum ersten Mal seinen Fuß auf das Territorium der EU setzt, stellt die Staaten an den europäischen Außengrenzen vor besondere Herausforderungen, da ihnen

202 An einer Stelle im Text ist sogar explizit von „bilateralen Verträgen“ zwischen dem General und seinen Auftraggebern die Rede. Vgl. RDA, S. 98.

die Verantwortung für Asylsuchende strukturell überproportional²⁰³ überantwortet wird, während „[d]ie Staaten in mittlerer Lage [...] sich so der Verantwortung für den Flüchtlingsschutz entziehen [können]“²⁰⁴.

Diese EU-politische Realität reflektiert auch der Protagonist in *Rumore di acque*, der in seiner Funktion als Verwalter und Archivar das System der „asymmetrischen Verantwortungsverteilung“²⁰⁵ geradezu inkorporiert: „ventiquattrore su ventiquattro / mi fan fare tutto ‘sto lavoro / da solo“ (RDA, S. 30; „rund um die Uhr / lassen sie mich diese ganze Arbeit machen / ganz alleine“). Er wird (gezwungenermaßen) zum geheimen Helfer der Europäischen Union, zu ihrem Handlanger und ‚Mann fürs Grobe‘, bzw. zu einem ‚Frontex-Neptun‘²⁰⁶ – und das Publikum wiederum zu seinem Komplizen, oder mindestens zu einem mitschuldigen Beobachter zweiter Ordnung.

Vermittelte Heimsuchung

Der namenlos bleibende Protagonist fungiert als Erzähler und Berichterstatter: Er gibt die Geschichten der Toten hinter den Zahlen wieder, fischt sie aus der Dunkelheit des Meeres empor, um sie dem Archiv zu überantworten und somit endgültig zum Schweigen zu bringen, ihre heimsuchende Kraft einzuhegen – ein Unterfangen, das ihm jedoch zusehends zu entgleiten droht.

Nur ein einziges Mal wendet sich der Protagonist an die Untoten selbst – in einer kurzen Unterbrechung, in der er für einen Augenblick sogar sein Podest verlässt und ohne akustische Verstärkung in den Raum spricht, halb verschluckt vom Zwielicht, um die Gespenster auf Italienisch und Arabisch zur Ordnung zu rufen.²⁰⁷ Von dieser Ausnahme abgesehen, ist der Monolog ausschließlich an das Publikum gerichtet und folgt in weiten Teilen den episch-vermittelnden Texttypen der Teichoskopie und des Botenberichts, welche nicht nur für das (Mono-)Drama, sondern auch für die klassische Gespenstergeschichte charakteristisch sind. Durch die Berichtform wird der Protagonist gewissermaßen zum ‚Medium‘ und das Publikum zu einem Beobachter zweiter Ordnung:

203 Marei Pelzer: Unsolidarisches Europa. Das Asylzuständigkeitssystem „Dublin II“ untergräbt den europäischen Flüchtlingsschutz. In: *Kritische Justiz* 3 (2011), S. 262–271, hier S. 263.

204 Ebd.

205 Maximilian Pichl / Katharina Vester: Die Verrechtlichung der Südgrenze. Menschenrechtspolitik im Grenzraum am Beispiel des Hirsi-Falls. In: Forschungsgruppe „Staatsprojekt Europa“ (Hrsg.): *Kämpfe um Migrationspolitik*, S. 187–206, hier S. 196.

206 Renate Klett: Theater der Dämmerung. In: *Theater der Zeit*, 5/2012, S. 41–43, hier S. 42.

207 In dieser kurzen Passage ist explizit die Rede von „spiriti“, d. h. von Geistern oder Gespenstern, sowie im arabischen Teil von „jnuun“ und „afarit“, also von Dschinn und Trickstern. Vgl. RDA, S. 52, sowie die Endnote des Übersetzers: ebd., S. 107.

Wenn wir von Geistererscheinungen berichten hören, so bleibt uns nur, den ‚Beobachter zu beobachten‘, da sich der Gegenstand seines Berichts uns entzieht. Die Geistererscheinung enthält so eine formale Entsprechung zur Teichoskopie im Drama. Sie erzeugt einen Botenbericht und kann nur als solcher, als Sprache, Platz im sozialen Universum finden.²⁰⁸

Im vorliegenden Kontext ließe sich, wenn man die Textgenese ins Zentrum setzt, sogar von einer Beobachtung dritter Ordnung sprechen: Die dem Autor nach eigenen Angaben von Flüchtlingen kolportierten Einzelfälle verdanken sich ihrerseits bereits der Vermittlung – und zwar durch Überlebende der geschilderten Überfahrt, also durch deren Zeug*innen.

Ungeachtet des Beobachtungsgrads setzt die Vermittlung eines unheimlichen oder gewalttätigen Geschehens in Form eines nachgetragenen (Boten-)Berichts oder in Gestalt einer sich im Hier und Jetzt der szenischen Handlung vollziehenden ‚Mauerschau‘ die sprachliche Repräsentation an die Stelle der Darstellung. Dies kann potentiell zu einer Entschärfung und Distanzierung von den Inhalten führen, während die Aufmerksamkeit sich ganz der berichtenden Person zuwendet. In diesem Sinne argumentiert etwa Anna Opel, wenn sie (im Kontext der Wirkungsästhetik bei Sarah Kane) über den Unterschied zwischen sprachlich repräsentierter und ausagierter Gewalt auf der Bühne festhält:

Dem Zuschauer wird ein Vorgang aus zweiter Hand übermittelt, wodurch die Perspektive des Berichtenden in den Vordergrund rückt, seine Sprache, seine Bilder. Das eigene Sehen bedeutet dagegen Anwesenheit und fordert den Zuschauer zur emotionalen Reaktion heraus. Die räumliche Nähe zur Bühne, aber auch zum Nachbarn bedrängt den Rezipienten, weil er zum Augenzeugen wird.²⁰⁹

In anderen Zusammenhängen wird narrativen Stilmitteln wie der Teichoskopie dagegen gerade das Vermögen zugeschrieben, die Intensität der Rezeption zu erhöhen – im Unterschied zum sichtbaren Vollzug des Geschehens vor den Augen des Publikums:

N[narration] stellt ein wichtiges Mittel der dramatischen Ökonomie, der Fokus- und Emphasebildung ebenso wie der Spannungserzeugung dar. [...] Schließlich kann die narrative Vermittlung verdeckter Handlungen, insbesondere von solchen Aktionen, die

208 Baßler / Gruber / Wagner-Egelhaaf: Einleitung, S. 10. Die Autor*innen verabsäumen es hier allerdings, zwischen Teichoskopie und Botenbericht zu unterscheiden.

209 Anna Opel: Szenen der Zerteilung. Zur Wirkungsästhetik von Sarah Kanes Theaterstücken. In: Claudia Benthien / Christoph Wulf (Hrsg.): *Körperteile. Eine kulturelle Anatomie*. Reinbek: Rowohlt 2001, S. 381–402, hier S. 389.

räumlich getrennt, aber simultan zur szenisch präsentierten Handlung verlaufen, eine gesteigerte affektive Wirkung auf das Publikum ausüben und es in extreme Spannung versetzen [...].²¹⁰

Darüber hinaus ist Erzählen stets ein involvierender Prozess, der sich (im Kontext des Theaters unter intensivierten Umständen) „als ein *Zwischengeschehen*“ entfaltet, und zwar im potentiell kontingenten „Zusammenspiel[] von Rezipient und Medium“²¹¹. Somit erzeugt die theatrale Erzählsituation – jedenfalls auf einer rezeptionstheoretischen Ebene – unweigerlich eine Form von Nähe zwischen dem*der Erzählenden und den Zuhörenden; die affektive Wirkung auf Letztere hängt hierbei wesentlich von der jeweiligen Erzählinstanz ab.

Martinelli und Renda durchkreuzen die traditionelle Funktion des Protagonisten als einer affektiven Bezugsfigur zum einen durch die (über weite Strecken wenig Sympathie weckende) Gestalt der Erzählinstanz sowie zum anderen durch das Kostümbild: Die spiegelnde Sonnenbrille, die der Schauspieler erst kurz vor Vorstellungsende, während der letzten Gesangspassage der Fratelli Mancuso, abnimmt, verbirgt über weite Strecken der Aufführung seine Augen – und entzieht somit einen wesentlichen Teil der von ihm produzierten mimischen Zeichen der Betrachtung durch das Publikum.²¹²

Hinsichtlich der eingangs aufgeworfenen Frage nach der Wirkung der vermittelnden Form treffen im Falle von *Rumore di acque* meines Erachtens beide, einander auf den ersten Blick ausschließende, Beobachtungen zu. So findet an einigen Stellen in der Tat eine Entschärfung und Fokusverschiebung statt, im Zuge derer die geschilderten Ereignisse hinter der Präsenz des Darstellers zurücktreten, der mit großer Expressivität und Intensität (und mit hohem Tempo) spricht und durch seine zentrale Position auf der Bühne stets das sichtbare Zentrum der Aufführung bleibt. Zugleich sind die geschilderten Inhalte zuweilen in einem Maße verstörend, dass sie die Begrenzungen der sprachlichen Repräsentation transzendieren und Vorstellungen evozieren, für die es keiner Bebilderung oder szenischen Ausagierung bedarf. So berichtet der General an einer Stelle seines Monologs von einem dehydrierten Kind, das in einem Haufen aus menschlichen Körperteilen und Organen verschwindet:

210 Doris Kolesch: Narration. In: *Metzler Lexikon Theatertheorie*, S. 217–220, hier S. 219.

211 Nina Tecklenburg: *Performing Stories. Erzählen in Theater und Performance*. Bielefeld: Transcript 2014, S. 39.

212 Fischer-Lichte: *Semiotik des Theaters*, Bd. 1, S. 48: „Während Geräusche und Sprechen unterbrochen werden können, ist das Gesicht unter Umständen sogar in Ruhe Informationsträger.“

un ragazzino
 disidratato
 emana un odore terribile
 nella notte si è svuotato di diarrea
 dentro i pantaloni
 capita
 non bisogna fare gli schizzinosi
 capita
 mica siamo al club mediterranee
 labbra e palpebre secche
 lingua bianca e asciutta
 schiacciato là in mezzo
 un ammasso di gambe, braccia, teste
 e quel ragazzino là in mezzo
 una montagna di culi (RDA, S. 54–56)

ein kleiner Junge
 dehydriert
 sondert einen entsetzlichen Gestank ab
 in der Nacht hat er seinen Durchfall entleert
 in seine Hose
 das kommt vor
 kein Grund zimperlich zu sein
 das kommt vor
 wir sind doch nicht im Club Med
 Lippen und Lider vertrocknet
 Zunge weiß und ausgedörrt
 eingequetscht inmitten
 einer Ansammlung von Beinen, Armen, Köpfen
 ist dieser kleine Junge da inmitten
 eines Berges aus Ärschen

Der Protagonist von *Rumore di acque* ist überdies nicht nur unmittelbarer Beobachter, er fungiert gelegentlich auch als ein ‚Medium‘ im spiritistischen Sinne, indem er die sich hinter den Todeszahlen (vermeintlich) verbergenden Biographien und Ereignisse in einer Intensität schildert, als würde er leibhaftig in das Geschehen hineingezogen und müsse den toten Seelen vorübergehend seinen Körper und seine Stimme leihen, um ihren Tod in der Sprache zu wiederholen. Sein Zorn, die treibende Kraft seiner Suada, scheint in solchen Momenten in

eine existentielle Verzweiflung zu kippen. Doch die Gespenster überwältigen ihn letzten Endes nicht; er behält stets die Oberhand über das Erzählgeschehen und verschafft sich durch Zynismus und Abfälligkeit erneut Distanz.

Demnach tritt der Protagonist als Sprecher nie vollständig hinter den Inhalten seiner Sprechakte zurück, vollzieht keinen Stimmen- und Subjekttausch, der ihn unsichtbar und die Gespenster tatsächlich sichtbar werden ließe.²¹³ Die Toten besitzen keine Macht über ihn – wie ihnen bereits als spektralisierte Subjekte zu Lebzeiten (als *living ghosts* im Sinne Peerens)²¹⁴ jegliche Agency verwehrt geblieben ist. Die Toten werden auch im theatralen Rahmen nicht als souveräne Akteure in Szene gesetzt, obgleich sich am Ende der Inszenierung durchaus eine Art Überwältigung des Protagonisten andeutet; deren Konsequenzen bleiben jedoch offen.

Der Bericht des Generals ist grundsätzlich in eine asymmetrische Machtkonstellation eingespannt. Um diese Tatsache weiß auch die Inszenierung und lässt die usurpatorische Verfügungsgewalt des Protagonisten über die von ihm geschilderten Ereignisse (die wiederum mit der Machtposition des Autors und Regisseurs korrespondiert) durchblicken: Letzten Endes bleibt unklar, inwieweit die Lebens- und Leidensgeschichten der Geflüchteten in erster Linie der Phantasie des Inselverwalters entspringen (und inwieweit wir es also mit einem zuverlässigen oder unzuverlässigen Erzähler zu tun haben). So heißt es bereits ganz zu Beginn der Aufführung: „2917 / 2917 / Un nome a caso / Yusuf / Yusuf suona bene“ (RDA, S. 20; „2917 / 2917 / Ein Name aufs Geratewohl / Yusuf / Yusuf klingt gut“).

Die Erzählhaltung des Protagonisten wird zumeist von einem sarkastischen oder abfälligen Ton begleitet oder von einem Zorn, der weniger für die Opfer Stellung nimmt als er sich gegen die Zumutung wendet, die die Toten für ihn, den Torhüter Europas, bedeuten – und gegen seine Auftraggeber in den Hauptstädten, die sich ihre Ruhe und Unbeschwertheit durch seine harte Arbeit erkaufen. Obgleich dem Erzählen in *Rumore di acque* durchaus ein subjektivierendes oder rehumanisierendes Moment innewohnt (wobei den biographischen Zuschreibungen zu den anonymen Opferzahlen stets etwas Fragmentarisches und Anekdotisches anhaftet), fungiert es nicht primär als Generator von Empathie. Diese vermag sich beim aufmerksamen Zuhören zwar durchaus einzustellen, nicht zuletzt über den Umweg der Empörung, wenn der Bruch zwischen den Erzählhalten und der Erzählhaltung besonders markant wird; der Mangel an Empathie seitens des Erzählers lässt sich jedoch vor allem als ein Spiegel der

213 Vgl. Sybille Krämer: Medien, Boten, Spuren. Wenig mehr als ein Literaturbericht. In: Stefan Münker / Alexander Roesler (Hrsg.): *Was ist ein Medium?* Frankfurt am Main: Suhrkamp 2012, S. 65–90, hier S. 71.

214 Vgl. Peerens: *The Spectral Metaphor*, S. 5, 14.

desinteressierten europäischen Gesellschaften deuten und mithin als ein Pendant zur Katastrophenmüdigkeit der Protagonist*innen in *Living Dead*.

Sowohl Christian Lollike als auch Marco Martinelli durchkreuzen in ihren Arbeiten das Lessing'sche Mitleidsdispositiv (Mitleid qua Identifikation), wie wohl auf unterschiedliche Weise: Lollike durch eine groteske Hyperbolik des Horrors und der Gewalt, welche die leidenden ‚Anderen‘ zu monströsen und grauenerregenden Gestalten werden lässt; Martinelli durch die szenisch narrative Konstellation: Da der Protagonist das primäre Medium für die Toten (und für eine Handvoll Überlebende), für ihre Erfahrungen und biografischen Zeugnisse darstellt – die Ereignisse also durch seine Perspektive gebrochen werden –, ist seine Erzählhaltung für die Rezeption von eminenter Bedeutung; diese ist jedoch über weite Strecken geprägt von Zynismus, Aggression, Selbstmitleid, Abschätzigkeit und rassistischen Bemerkungen den Betroffenen gegenüber. So heißt es etwa über die Opfer eines Bootsunglücks, unter Betonung ihrer nicht-weißen Hautfarbe, man könne von ihnen ohnehin nichts erwarten, sie hockten ja noch in den Bäumen und verstünden nichts von Demokratie. (Vgl. RDA, S. 20–22)

Der Fokus rückt auch hier von den Geflüchteten weg und hin zu den Ankunfts-gesellschaften, die der Protagonist von *Rumore di acque* repräsentativ vertritt. Er wird zum Medium, aber auch zum stellvertretend Heimgesuchten. Manifest werden die Untoten hingegen vor allem im eindringlichen Gesang des sizilianischen Duos Fratelli Mancuso, auf den ich am Ende dieses Kapitels noch zurückkommen werde.

Entindividualisierung und Desintegration. Sprachlich evozierter Horror

In *Rumore di acque* wird die Mittelmeergrenze, ebenso wie in *Living Dead* oder auch in Elfriede Jelineks *Die Schutzbefohlenen*, als ein Ort des Verschwindens inszeniert: als ein „*locus mortis*“²¹⁵, von dem aus die Toten ihre heimsuchende Wiederkehr antreten. Wie bereits in *Living Dead*, so dominiert auch bei Martinelli das Motiv der körperlichen Desintegration. Wiederholt werden zerfresene und zerfallende Körper evoziert: So klagt der General, dass die Leichen der Ertrunkenen durch die Fische unkenntlich geworden seien, was ihre Identifizierung maßgeblich erschwert:

ricoperto dalle alghe
fino alla coscia
fino al ginocchio spappolato
[...]

215 Peika: *Das Spektakel der Gewalt*, S. 159.

ripescato qualche giorno dopo
faccia irriconoscibile
faccia divorata dai pesci (RDA, S. 74)

bedeckt von Algen
bis zu den Schenkeln
bis zum zerquetschten Knie
[...]
herausgefischt einige Tages später
das Gesicht unkenntlich
das Gesicht von den Fischen zerfressen

Die Ähnlichkeit mit dem Schlussmonolog von C in *Living Dead* ist frappierend:

Fiskene
svømmer ind og ud
af min krops
åbninger
æder av
mit ansigt
indefra. (LD, S. 28)

Die Fische
schwimmen ein und aus
durch meines Körpers
Öffnungen
fressen mein Gesicht auf
von innen.

In anderen Erzählpassagen figurieren die Menschen auf den Flüchtlingsbooten nur noch als Ansammlungen ununterscheidbarer Gliedmaßen und Organe: „Tutti su un barcone, / Ammasso di gambe, braccia, teste“ (RDA, S. 34; „Alle auf einem Boot / Ansammlung von Beinen, Armen, Köpfen“)²¹⁶; „ingombro di cuori, fegati, budella / non riconosci un proprietariò dall'altro“ (RDA, S. 56;

216 In Variationen heißt an anderen Stellen: „Il barcone pieno di corpi / Ammasso di gambe, braccia, teste“ (RDA, S. 36); „schiacciato là in mezzo / un ammasso di gambe, braccia, teste“ (RDA, S. 56).

„eine Ladung Herzen, Lebern, Gedärme / du erkennst keinen Eigentümer von allem“). Dieses Bild wiederum erinnert an Jelineks *Die Schutzbefohlenen*, worin es von den zusammengepferchten Menschen auf den Flüchtlingsbooten heißt: sie seien „[z]usammengebacken wie Brot [...], ein Menschenkuchen“ (DS, S. 32), „ein zusammengeklebtes, zusammengekleistertes Ding, ein einziger Menschenklotz“ (DS, S. 56).

Auffallend für die Szenarien sowohl von Martinelli als auch von Lollike ist ferner die Omnipräsenz von Fischen und anderen Meerestieren. Diese werden nicht nur in der Sprache aufgerufen – „Hvor meget menneskekød har de fisk spist?“ (LD, S. 23; „Wie viel Menschenfleisch haben die Fische gefressen?“), fragt etwa A in *Living Dead*, und der Protagonist von *Rumore di acque* schimpft in einer langen Tirade auf die „belve del mare“ (RDA, S. 76; „Biester des Meeres“) und „maledetti ingordi“ (RDA, S. 82; „verfluchten Vielfraße“), die ihm seine Arbeit erschweren; sie sind in *Living Dead* sogar materiell zugegen: Auf der Bühne werden Fische ausgenommen, zubereitet und gegessen; an einer anderen Stelle zieht die SchauspielerIn Saĝlanmak einen Tintenfisch aus ihrem Slip. Verbunden ist das Fisch-Motiv in beiden Szenarien mit Aspekten der Desintegration sowie der Einverleibung. Das Grauen des Ertrinkungstods und der physischen Auflösung in den Weiten des Meeres, das unterschiedslos alle aufnimmt („das Meer nimmt alle und alles auf, das Meer beklagt sich nicht, es nimmt alles und jeden“ (DS, S. 64), heißt es diesbezüglich auch in *Die Schutzbefohlenen*), wird durch die aufgerufenen Bilder vom Ge- und Zerfressenwerden durch die Lebewesen des Meeres noch potenziert.

In Martinellis Monodrama wird der Horror, anders als bei Lollike, indes weder gezeigt noch durch wirkungsästhetische Mittel hervorgerufen oder unterstützt, sondern ausschließlich in der Sprache vermittelt. Denn wo Lollike auf eine Ästhetik der Drastik und des Expliziten setzt, indem er Horror und Gewalt auf der Bühne ausagiert, verbirgt und verfremdet Martinelli, vermittelt und kolportiert, und überantwortet das Grauen ausschließlich der Vorstellungskraft des Publikums.

Die Auflösung von Individualität gilt als ein wesentliches Signum von Fluchterfahrungen: „Flüchtling-Sein erzeugt nicht so sehr eine spezifische politische und psychologische Physiognomie [...], die Entartung der Person führt eher dazu, daß sich eine jegliche Physiognomie zersetzt und verwischt.“²¹⁷ Dieser für den Subjektstatus von Flüchtlingen charakteristische Vorgang einer umfassenden Entindividualisierung figuriert in *Rumore di acque* nicht nur in

217 Eva Horn: Der Flüchtling. In: Dies. / Kaufmann / Bröckling (Hrsg.): *Grenzverletzungen*, S. 23–40, hier S. 31.

emenschlichenden und dämonisierenden rhetorischen Bildern (wie jenen von der Flüchtlingsflut oder -welle) sowie in physischen Zersetzungserrscheinungen; auch hinter abstrakten Zahlen tritt das Individuum zwangsläufig zurück, verschwinden Biographien, Bedürfnisse und Motivationen. In geradezu erdrückender, den Raum dominierender Präsenz sind einzelne Ziffern wiederholt auch auf der Projektionsfläche im Hintergrund der Bühne zu sehen – ganz im Gegensatz zu den Menschen, die sie vertreten (und dadurch verbergen). (Abb. 8) Der Protagonist holt die individuellen Einzelfälle – bzw. Bruchstücke davon – zwar wieder hervor, jedoch mit dem Ziel, sie im Anschluss an die Sichtung und Zuordnung endgültig ad acta legen zu können.

Im Unterschied zu den individuellen Schicksalen, die sie repräsentieren, verführen die anonymen Zahlen den General zu unmittelbaren Gefühlsbekundungen: Er spricht einzelne Ziffern wie ein Sammler und Liebhaber aus, wiederholt sie, kommentiert Symmetrien und Größen, bekundet Präferenzen; manche von ihnen scheinen eine geradezu magische Qualität zu besitzen, während andere ihm weniger lieb sind. Als ihm in einer Reihe von nicht identifizierbaren Ziffern eine 26 unterkommt, erklärt er – durchaus enttäuscht über die Unmöglichkeit ihrer Zuordnung zu einem Namen und einer Biographie –, für einen Sammler wäre eine solche Zahl Gold wert.

Doch selbst die stellvertretenden Zahlen – gewissermaßen das letzte Relikt individueller Biographien und Menschenleben – sind im Verschwinden begriffen, werden unidentifizierbar wie die Körper der Ertrunkenen: „i numeri si cancellano“ (RDA, S. 62; „die Zahlen löschen sich aus“), erklärt der General an einer Stelle. Wie die Aufführung mit einer Frage in Richtung Publikum beginnt – „Chi ci legge qui?“ (RDA, S. 16; „Und wer kann das hier lesen?“) –, so endet sie schließlich mit einem Ausruf in kapitalen Lettern: „NON-CI-LEG-GOOO!“ (RDA, S. 106) Am Ende steht die Überforderung, die Kapitulation: Er kann die Zahlen nicht mehr lesen, sich keinen Reim darauf machen.

Die Sprache als Wiedergänger

Bereits dem Titel inhäriert ein Moment der Heimsuchung, „for *rumore* in this context suggests something more haunting and troubling than mere ‚sound‘, and the plural *acque* similarly evokes something more haunting and remote than the obvious, singular ‚water‘“²¹⁸. Doch auch über den Peritext hinaus bilden sich in der spezifischen Handhabung der Sprache ästhetische Strategien der Heimsuchung ab. Hierbei stellt *Rumore di acque* zunächst das formalästhetische Gegenstück zu *Die Schutzbefohlenen* dar: Im Unterschied zu Jelineks dichter

218 Thomas Simpson: Translator's Note. In: Martinelli: *Rumore di acque*, S. 9–12, hier S. 11.



Abb. 8
Rumore di acque,
 Teatro delle Albe, 2010.

und mäandernder Schreibweise ist Martinellis Text aus kurzen und durchrhythmisierten Satzteilen aufgebaut, die häufig elliptisch bleiben und zuweilen nur aus einem Wort, einem Ausruf oder einer Zahl bestehen. Durch die starke Rhythmisierung des in Versform verfassten Texts und rhetorische Figuren der Wiederholung stellt sich schließlich jedoch eine ähnliche Manie und Insistenz ein, wie sie auch Jelineks Schreibstil kennzeichnet. Verstärkt wird dieser Eindruck ferner durch das expressive und mit starken Modulationen operierende Sprechen des Darstellers, Alessandro Renda.

Stilmittel wie Anaphern und Epizeuxes, d. h. mehrfache Wiederholungen eines Wortes oder einer Wortgruppe, verleihen dem Monolog des Generals Dringlichkeit und vor allem *Eindringlichkeit*:

Fuggire i giornalisti
 Fuggire le interviste
 Fuggire i ficcanaso
 Fuggire le responsabilità

Fuggire le televisioni
 Fuggire le tentazioni
 Fuggire le commissioni (RDA, S. 42)

Die Journalisten fliehen
 die Interviews fliehen
 die Schnüffler fliehen
 die Verantwortung fliehen
 die Fernseher fliehen
 die Verführungen fliehen
 die Kommissionen fliehen

il silenzio
 il silenzio
 il silenzio
 il silenzio
 il silenzio
 il silenzio
 una bella colata di silenzio (RDA, S. 44)

die Stille
 die Stille
 die Stille
 die Stille
 die Stille
 die Stille
 ein schöner Überzug aus Stille

Oder, in der Variation besonders evident, in folgender Passage, die sich als Schuldzuweisung gegen die Flüchtlinge selbst richtet, die ja hätten wissen müssen, worauf sie sich einlassen:

lo sapevate
 abbandonati nel deserto
 a cuocere vivi
 a impazzire sotto il sole
 a dimenticare anche il vostro nome
lo sapevate
 che nessuno vi avrebbe tirato fuori

né padre
né madre
né fratello
né Stato
nessun governo alzerà la bandiera
nessun cristiano piangerà la vostra
sorte
morte
lo sapevate
figli di un cane
figli di nessuno
 e allora? (RDA, S. 60) [Herv. E. T.]

Ihr wusstet es
 verlassen in der Wüste
um lebendig zu braten
um verrückt zu werden unter der Sonne
um sogar euren Namen zu vergessen
ihr wusstet es
 dass niemand euch herausgeholt hätte
weder Vater
weder Mutter
weder Bruder
weder Staat
keine Regierung wird die Flagge hissen
kein Christ wird um euch weinen
 Schicksal
 Tod
ihr wusstet es
Söhne von Hunden
Söhne von niemandem
 und jetzt?

Die Sprache wird in *Rumore di acque* gewissermaßen selbst zum Wiedergänger, indem sie in ihrer Form repetiert und zirkuliert, d. h. immer wieder zu den selben Wörtern, Satzteilen und Motiven zurückkehrt. Dies führt ferner dazu, dass die gesprochenen Worte zuweilen den Charakter einer Beschwörungsformel annehmen, als sei die Sprache dazu gedacht, eine magische Wirkung zu entfalten, indem sie ad hoc Wirklichkeit generiert. Dieser Beschwörungscharakter

entspricht dem exorzistischen Anliegen, das auf der intradiegetischen Ebene formuliert wird: Denn das Unterfangen des Generals dient letztlich dazu, die Gespenster durch ihre Anrufung endgültig zu befrieden und ad acta zu legen. Wie bei der Trauerarbeit nach einer Traumatisierung muß die Beschwörung sich versichern, daß der Tote nicht wiederkehrt.²¹⁹

Für Beschwörungsformeln zum Zwecke des Exorzismus gilt hierbei, „dass derjenige, der den Namen des Schädigers kennt, diesen in seiner Gewalt hat und deshalb auch imstande ist, ihn [...] zu verstoßen“²²⁰. Die narrative Usurpation durch den Protagonisten erfüllt – innerhalb der Logik der theatralen Handlung – genau diesen Zweck. *Rumore di acque* führt den (letzten Endes allerdings misslingenden) Versuch vor, die Gespenster Europas auszutreiben und ihre spektrale Agency – ihre heimsuchende Kraft – ein für alle Mal zu unterbinden. Eine zentrale Rolle bei der Durchsetzung des transgressiven, heimsuchenden Potentials der untoten Wiedergänger*innen spielt hierbei die Musik der Fratelli Mancuso, die nicht nur einen begleitenden, sondern vielmehr einen integrativen Teil der Aufführung bildet und gewissermaßen zum Mit- und Gegenspieler des Protagonisten wird.

Transgression durch Musik

Die heimsuchenden Klänge der Fratelli Mancuso

Die beiden Brüder Enzo und Lorenzo Mancuso sind in Italien vor allem für die Erneuerung sizilianischer Liedtraditionen bekannt; hierzu zählen u. a. Hirtenlieder, die monodischen *canti alla carrettiera* sowie die sogenannten *lamentanze funebri*, mit denen auf den großen Prozessionen der Karwoche (*settimana santa*) in der sizilianischen Region Caltanissetta die Leiden Christi besungen werden.²²¹ Aus dem Repertoire dieser *lamentanze funebri* (Passions- bzw. Toten- oder Trauergesänge) dürfte auch das in der Vorstellung a cappella vorgetragene *Chianci chianci Maria* stammen.

Historisch gesehen waren die Interpreten der *lamentanze* Mitglieder der Unterschicht, weshalb die Klagegesänge stets auch die harten Lebens- und

²¹⁹ Derrida: *Marx' Gespenster*, S. 137.

²²⁰ Natalia Filarkina: *Historische formelhaftige Sprache. Theoretische Grundlagen und methodische Herausforderungen*. Berlin / Boston: de Gruyter 2018, S. 350.

²²¹ Vgl. Alessio Surian: Italy. Tenores and Tarantellas. In: Simon Broughton / Mark Ellingham / Richard Trillo (Hrsg.): *World Music*, Bd. 1: Africa, Europe and the Middle East. London: Rough Guides 1999, S. 189–201, hier S. 194; vgl. auch Gabriella Caldarella: Fratelli Mancuso. Studi musicali sul canto mediterraneo. In: *Bollettino della Nastroteca. Attività, ricerche, acquisizioni* (2008), S. 45–53. http://www.cricd.it/produzioni%20editoriali/bollettino_nastroteca_cricd_2008.pdf (Zugriff am 02.01.2021), hier S. 45.

Arbeitsbedingungen der *nisseni*, der Bewohner der Caltanissetta, mitkolportieren.²²² Somit ist in sie historisch das Leid minorisierter Bevölkerungsgruppen miteingeschrieben. Indes bedarf es weder des Wissens um ihre Herkunft noch eines Textverständnisses, um die langgezogenen, melismatischen Gesangspassagen in *Rumore di acque* als Klagelieder zu identifizieren. Vielmehr verstärkt die sprachliche Barriere (vor der wohl auch manche der italienischsprachigen Zuschauer*innen gestanden haben dürften, denn die Brüder Mancuso singen in einem schwer verständlichen sizilianischen Dialekt) den Eindruck von Universalität: Ihres spezifischen Kontexts beraubt, werden die *lamentanze* zum Ausdruck einer allgemeinmenschlichen Verletzbarkeit, eines unspezifischen und potentiell jeden betreffenden Leids, „functionally similar to a Greek chorus singing of universal, unifying loss“²²³. Zugleich stellt der theatrale Rahmen eine konkrete Bezugsfolie her: Unweigerlich manifestieren sich im Gesang der Fratelli Mancuso die Klagen der Mittelmeertoten, von denen es im Text heißt, sie würden die Insel mit ihren Schreien heimsuchen. Renate Klett spricht in einem Beitrag für *Theater der Zeit* in diesem Sinne vom „archaischen Geistergesang der Brüder Mancuso [...], aus dem vielleicht die Seelen der Verstorbenen sprechen“²²⁴. Der Gesang lässt sich aber auch als Klage *um* diese Toten verstehen, als eine Form der semi-öffentlichen Trauer, vollzogen im kollektiven Raum des Theaters. „[W]as und wo ist überhaupt der Verlust“, fragt Judith Butler in *Gefährdetes Leben*, „und wie findet ein Trauern statt, wenn jemand umkommt und diese Person ein Niemand ist?“²²⁵ Im intimen Raum, in dem Martinelli mit inszenatorischer Dichte und reduzierten Mitteln die Geschichten von Menschen nach erzählt, die (mit einer einzigen Ausnahme) die Fahrt über das Mittelmeer nicht überlebt haben – während sich im Protagonisten zugleich die Rolle eines wütenden, zynischen und zuweilen verzweifelten (und vielleicht doch auch ab und an berührten?) Europas abbildet –, kommt schließlich jene „Nähe des Unvertrauten“²²⁶ zum Tragen, die entsteht, sobald das Leben der verworfenen ‚Anderen‘ als ein betrauerbares anerkannt wird:

[die] Nähe des Unterschieds, die mich zwingt, neue Beziehungen der Identifikation aufzubauen und meine Vorstellung davon zu erneuern, was es heißt, zu einer

222 Vgl. Caldarella: Fratelli Mancuso, S. 45.

223 Nasi: *Voices in the Sea*, S. 111.

224 Klett: *Theater der Dämmerung*, S. 42.

225 Judith Butler: *Gefährdetes Leben. Politische Essays*, aus d. Amerik. v. Karin Wördemann Frankfurt am Main: Suhrkamp 2017, S. 49.

226 Ebd., S. 56.

Gemeinschaft von Menschen zu gehören, in der nicht immer gemeinsame epistemologische und kulturelle Grundlagen unterstellt werden können[.]²²⁷

Die im Laufe der Aufführung wiederholt angeschlagene Glocke erinnert an das Totengeläut, das in christlichen Glaubensgemeinden den Tod eines Gemeindeglieds anzeigt und damit den Anfangspunkt für ein kollektives Trauer- und Bestattungsritual setzt, und erweitert zugleich dessen Funktion auf die Betrauerbarkeit von Menschenleben jenseits einer bestimmten religiösen (oder anderweitigen) Zugehörigkeit.

Einsatz und Funktion der Musik der Fratelli Mancuso variieren im Laufe der Vorstellung. Meist fungieren Instrumentierung und/oder Gesang als Kontrapunkt zum theatralem Geschehen und lassen die menschlichen Tragödien hinter den Zahlen, die der Protagonist bürokratisch abzuarbeiten sucht, hervortreten, oder sie bilden einen Ruhepol gegen das hohe Sprechtempo des Protagonisten, das die berichteten Opfergeschichten bisweilen zu verschlingen droht. Gelegentlich unterstützt die musikalische Begleitung jedoch auch die Erzählhaltung, etwa wenn zarte Kalimba-Klänge die Geschichte nigerianischer Mädchen begleiten, von denen mit geradezu zärtlicher Stimme berichtet wird, sie seien *bambine quasi / un carico prezioso* (RDA, S. 44; „fast noch Kinder / eine wertvolle Fracht“). Kurz darauf bricht, wie nebenbei, die Gewalt in die Erzählung ein (wobei Erzählhaltung und musikalische Begleitung unverändert bleiben):

un carico prezioso
belle fanciulle
molte di loro già violentate
in mezzo al deserto
usate e abusate
sulla pista degli schiavi (RDA, S. 46)

eine wertvolle Fracht
schöne Mädchen
viele von ihnen bereits vergewaltigt
mitten in der Wüste
gebraucht und missbraucht
auf den Sklavenrouten

227 Ebd.

Die Mädchen, so setzt der Protagonist seine Schilderung ungerührt fort, erleiden schließlich Schiffbruch und ertrinken. In einer an Shakespeares *Sturm* angelehnten Beschreibung wird ihre körperliche Desintegration in ein grausam-poetisches Bild gefasst:

ora giacciono là
nel fondo
smangiucchiate dai pesci
le ossa mutate in corallo
le perle al posto degli occhi (RDA, S. 46)

jetzt liegen sie dort
auf dem Grund
angefressen von den Fischen
die Knochen in Korallen verwandelt
Perlen an Stelle der Augen²²⁸

Angesichts der geschilderten Gewalt erscheint die romantische Umdeutung des Ertrinkungstods, die über das unausgewiesene Shakespeare-Zitat in die Erzählung integriert wird, in höchstem Maße zynisch.

Während der Protagonist versucht, Ordnung herzustellen (dieses Wort fällt denn auch immer wieder im Laufe der Vorstellung) und die „ruhelosen Grenzüberschreiter“ (RDA, S. 76; „quei trapassati inquieti“) durch bürokratische Maßnahmen unter Kontrolle zu bringen, übersetzen die Fratelli Mancuso die Schreie und Klagen der (Un-)Toten in eindringliche Gesangspassagen, die das Publikum auf unterschiedliche Weise affizieren. Das erwähnte *Chianci chianci Maria* etwa setzt nach einer kurzen Pause ein, im Anschluss an ein flehendes und wiederholtes „il silenzio“ (RDA, S. 44), gleichsam als verneinende Antwort auf den Wunsch des Protagonisten, es möge endlich Stille einkehren. Konzentriert, mit geschlossenen Augen und einander umarmend, beginnen die Brüder a cappella zu singen. (Abb. 9) Die Gesangspassage steht im Fokus der Aufführung, weder Instrumentierung noch Bühnenhandlung lenken von ihr ab. Der erzeugte Klang ist nicht nur eindringlich, sondern regelrecht durchdringend: Indem die Brüder zweistimmig mehrere Tonfolgen auf einem langgezogenen Vokal singen – sogenannte Melismen –, entsteht ein leicht dissonanter Höreindruck, der aufgrund

228 Bei Shakespeare heißt es an der entsprechenden Stelle: „Fünf Faden tief liegt Vater dein, / Sein Gebein wird zur Korallen, / Perlen sind die Augen sein.“ (William Shakespeare: *Der Sturm*. Englisch / Deutsch, ans d. Engl. v. August Wilhelm Schlegel / Ludwig Tieck. Reinbek: Rowohlt 1962, S. 33, 1. Akt, 2. Szene.)



Abb. 9: *Rumore di acque*, Teatro delle Albe, 2010.

der schieren Dauer des gehaltenen Tons unangenehm zu affizieren vermag, ja geradezu durch Mark und Bein geht, zumal einer der beiden ein sehr eigenes, beinahe nasal-quäkendes Timbre in der Stimme hat.

Um die Klagen der auf dem Meeresgrund Begrabenen in ihren Gesang zu übertragen, gingen die beiden Musiker erklärtermaßen an die Grenzen ihrer stimmlichen Möglichkeiten, „by pushing our vocal modulation to its limits, with chordal doubling, forcing the spectrum of vocal emissions to its widest possible limits“²²⁹. Ziel sei es gewesen, Worte in eine vokale Geste zu übersetzen, die durch subkutane Schwingungen kommuniziert, „shaking the internal organs“²³⁰, und auf diese Weise somatische Reaktionen in den Körpern der Sänger ebenso wie in denen der Zuhörer*innen auszulösen. Der Gesang der Fratelli Mancuso ist mit ein dazu angetan, die Körpergrenzen zu durchbrechen. Seine transgredierend-insistierende Kraft resultiert nicht zuletzt auch aus der Konzentration und Innigkeit, mit der insbesondere das *Chianci chianci Maria* vorgetragen wird. Im Laufe der Gesangspassage schließlich scheint sich die Sprache regelrecht aufzulösen, als artikulierte die Brüder nur noch Klagelaute.

229 Enzo Mancuso / Lorenzo Mancuso: *Parlare la stessa lingua*. In: Marco Martinelli: *Rumore di acque*. Rom: Edittoria & Spettacolo 2010, S. 69–70, zit. n. Nasi: *Voices in the Sea*, S. 126.

230 Ebd.

Mehr noch als der Text, der dem Publikum zuweilen regelrecht um die Ohren fliegt, macht die musikalische Komponente von *Rumore di acque* die Aufführung daher wesentlich auch zu einem „oratorio per i sacrificati“²³¹, einem Oratorium für die Opfer, indem sie die Toten in einer Art und Weise vergegenwärtigt, die nicht nur den sprachlichen Horizont überschreitet, sondern die evozierten Gespenster ihrer Domestikation durch den diskursiven Zugriff entzieht und dabei eine emotionale Nähe zwischen ihnen und dem Publikum herstellt. Die Musik, so lässt sich für Martinellis Inszenierung festhalten, opponiert mithin gegen die Einhegung der heimsuchenden Kraft, auf die das Zensus-Verfahren des Generals abzielt; sie sucht den Klagen der Toten in verfremdeter Weise Ausdruck zu verleihen und das Publikum auf diese Weise zu affizieren, seinen Reizschutz zu durchbrechen. Hierbei übernimmt der Klagegesang zugleich eine Grundfunktion theatralen Sprechens, nämlich die „Rede an einen Abwesenden, [...] die das, was abwesend ist, zum Erscheinen zu bringen sucht“ und insofern in gewisser Weise „auch eine magische Handlung“²³² ist.

Und schließlich inkorporiert den musikalischen Elementen in *Rumore di acque* die historisch-kulturelle Vielschichtigkeit des Mittelmeerraums als eines Ortes der Verknüpfung und Überlagerung unterschiedlicher Einflussbereiche. In ihrer Wiederbelebung der traditionellen sizilianischen Musik greifen die Fratelli Mancuso Elemente aus dem Christentum ebenso wie aus dem arabischen und byzantinischen Raum auf. So geht etwa das für ihren Gesang typische Melisma ursprünglich auf eine arabische Tradition zurück, wie die beiden selbst bekunden.²³³ Auch die Wahl der Instrumente verweist auf die interkulturelle Dimension ihrer Musik: Neben dem in Europa verbreiteten Harmonium kommen u. a. eine Saz bzw. Bağlama – ein Saiteninstrument, das vor allem auf dem Balkan und in Vorderasien beheimatet ist –, eine türkische Flöte, die aus dem subsaharischen Raum stammende Kalimba sowie eine klassische Violine zum Einsatz.

231 Marco Martinelli: o. T. In: *Teatro delle Albe*, o. D. <http://www.teatrodellealbe.com/archivio/spettacolo.php?id=65> (Zugriff am 02.01.2021).

232 Finter: Nach dem Diskurs, S. 566. Finter bezeichnet diese Form des Sprechens im Theater (nach Jean-Luc Nancy) als *adoratio*, von lat. *ad-orare*, ‚zu jemandem reden‘, ‚jemanden ansprechen‘. *Adoratio* „konnotiert Anrufen und Aufrufen, kann die Form des Gebets, der Verkündigung, der Klage, des Lobpreises annehmen. *Annuntiatio* (Verkündigung), *lamentatio* (Klage/Anklage), *supplicatio* (Gebet), *iubilatio* (Lobpreis) sind ihre Grundformen, die auch die der christlichen Liturgie sind. Aus ihnen hatte sich in Italien gegen Ende des Mittelalters das Mysterienspiel herausgebildet und auf sie beziehen sich ebenfalls die Grundtypen der ersten Opernarien.“ (Ebd.)

233 Vgl. Alejandro Luque: Fratelli Mancuso – Sicilian Musicians: „The Local Barber’s Shop Was Our Music Academy“. In: *Times of Sicily. The Casa Florio Magazine*, 28.03.2013. www.timesofsicily.com/fratelli-mancuso-sicilian-muscians-the-local-barbers-shop-was-our-music-academy (Zugriff am 02.01.2021).

Indem die Musik der Fratelli Mancuso so auf subtile Weise die historische Zusammengehörigkeit der Kulturen des Mittelmeerraums beschwört, transgrediert sie tendenziell kulturelle und geographische Grenzen. Die musikalisch zelebrierte Übergängigkeit kultureller Zugehörigkeiten tritt dabei in krassen Widerspruch zur zunehmenden Fortifizierung der mediterranen Seegrenze Europas, deren todbringende Konsequenzen wiederum im narrativen Zentrum von *Rumore di acque* stehen. Während die theatrale Handlung den symbolischen Abschluss vorsieht, hält der Gesang der Fratelli Mancuso die Erinnerung an die Toten wach und zelebriert Vorstellung für Vorstellung ein kollektives Gedenken, das die Gespenster immer wieder aufs Neue heraufbeschwört.