

UNIVERSITY OF NAIROBI



UNIVERSITY OF
NAIROBI

FACULTY OF ARTS

DEPARTMENT OF LINGUISTICS, LANGUAGES AND LITERATURE

M.A. GERMAN STUDIES

LITERATUR UND POLITIK: ANALYSE DER REVOLUTIONÄREN FIGUREN IN
DEUTSCHSPRACHIGEN UND AFRIKABEZOGENEN THEATERSTÜCKEN

Gabriel Kombasséré

C50/38858/2020

Unter Betreuung von:

Dr. James Orao

Prof. Dr. Sascha Feuchert

Juli 2022

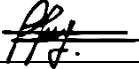
INHALTSVERZEICHNIS

I-	EINLEITUNG	9
1.1	Forschungshintergrund	9
1.2	Kurzüberblick über die Geschichte des Revolutionstheaters bzw. die Anwendung in der Kunst in der Revolution in Burkina Faso und Deutschland	15
1.3	Problemstellung	18
1.4	Forschungsfragen	19
1.5	Forschungsziele	20
1.6	Relevanz der Studie	20
1.7	Themeneingrenzung	20
1.8	Begriffserklärungen	21
1.8.1	Theater, Drama und Dramatik	21
1.8.2	Die Revolution	23
1.9	Forschungsstand	24
1.10	Theoretischer Rahmen	27
1.11	Methodologie	30
II-	DIE AUTOREN UND DIE SEMIOTISCHE FIGURENANALYSE IN DEN WERKEN	30
1.	Drei Autoren, zwei Länder, zwei Generationen	30
1.1.	Georg Büchner	30
1.2.	Jan-Christoph Gockel	31
1.3.	Aristide Tarnagda	32
2.	Die semiotische Figurenanalyse: eine theoretische Diskussion	33
3.	Die revolutionären Figuren in den Werken als semiotische Zeichen	40
3.1.	Danton's Tod	40
3.2.	Die Revolution frisst ihre Kinder!	44
3.3.	Sank ou la patience des morts	47
3.4.	Frauenfiguren in den Werken: Zwischen Neben- und Stummfiguren	49
III-	DIE AUTOREN UND DIE INTER- TEXTUELLEN, -MEDIALEN UND -KULTURELLEN ASPEKTE IHRER WERKEN	51
1.	Die Theoretische Diskussion: Inter- textualität, -medialität und -kulturalität	51
2.	Georg Büchner: Die Parodie bzw. Ironie als Zeichen der Intertextualität	54
3.	Die Intermedialität bei Jan-Christoph Gockel als Merkmal für eine Mediologie im Theater ..	57
4.	Die Interkulturalität bei Tarnagda	63
IV-	FIKTION VS. REALITÄT IN DEN WERKEN IN VERGLEICH ZU DEN HISTORISCHEN QUELLEN	66
1.	Georg Büchner zwischen Louis Adolphe-Thiers und Johann Konrad Friedrich: Fiktion und Geschichte	66

2. Die Ästhetisierung des Politischen oder die Politisierung der Ästhetik bei Jan-Christoph Gockel	70
3. Verfremdungseffekt à la Aristide Tarnagda	74
V- SCHLUSSFOLGERUNGEN	76
Literaturverzeichnis	80
Tabellen-/Abbildungsverzeichnis	90
Appendix und Anhang	91

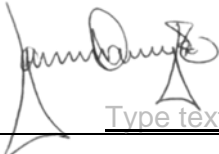
Erklärung

Hiermit erkläre ich an Eides statt, dass ich das vorliegende Mastervorhaben eigenständig und nur unter Zuhilfenahme der im Quellen- und Literaturverzeichnis genannten Werke selbst angefertigt habe. Jede Textpassagen, die wörtlich oder dem Sinn nach auf fremdes Gedankengut zurückgreift, ist als solche kenntlich gemacht. Die Arbeit wurde bisher weder ganz noch in Teilen als Prüfungsleistung vorgelegt oder veröffentlicht.

Student: 

Datum: 22.06.2022

Gabriel Kombasséré

Betreuer: 
Type text here

Datum: 23/06/2022

Herr Dr. James Orao

Betreuer: 

Datum: 23/06/2022

Herr Prof. Dr. Sascha Feuchert

DANKSAGUNG

Unter den Büchern, die ich während des von Prof. Dr. Annette Bühler-Dietrich organisierten DAAD Burkina-Preis für Lektüre Wettbewerbs gelesen habe, war auch *Danton's Tod*. Dafür möchte ich mich bei Prof. Dr. Annette Bühler-Dietrich für die Initiative bedanken.

Ich musste erst den Masterstudiengang beginnen, um mir meiner Leidenschaft bewusst zu werden. Im Jahr 2020 begann ich den Masterstudiengang an der Université Joseph-Ki Zerbo in Ouagadougou und erhielt das DAAD-Stipendium für den *Master of Arts Intercultural German Studies*, dank der Informationsveranstaltungen der DAAD-Lektorinnen Birgitt Reiß und Catharina Bayeridiena. Ich danke beiden herzlich für ihre Unterstützung und Empfehlung. Nebenbei danke ich allen Lehrern der Deutschabteilung der Université Joseph Ki-Zerbo, von denen sich keiner geweigert hat, mir zuzuhören, als ich es brauchte. Mein Dank gilt auch der derzeitigen DAAD-Lektorin, Frau Marie Uhlmann-Zongo.

Die Universität Nairobi, die mir ihre Tore für das zweijährige Studium öffnete, ermöglichte mir nicht nur, unabhängige Forschung zu betreiben, sondern auch Lehrkräfte zu haben, die sich ihren Aufgaben widmeten. Ich danke der Abteilungsleiterin des *Master of Arts German Studies*, Frau Catherine Agoya, die trotz der Herausforderungen durch die Corona Pandemie, natürlich zusammen mit ihren Kollegen, den Lehrplan so umgestaltet hat, dass alle Phasen des Masterstudiengangs (Kurse, Prüfungen, Forschungsaufenthalte in Deutschland) stattfinden konnten. Ich möchte mich bei ihr für ihre Dynamik bedanken.

Für die Forschung zu diesem Thema war es notwendig, dass Dr. James Orao sich bereit erklärte, mich zu betreuen. Er unterstützte mich von dem Schreiben des Vorhabens bis hin zum Gutachten für den Forschungsaufenthalt an der Justus-Liebig-Universität Gießen.

Im Rahmen meines Forschungsaufenthaltes in Gießen möchte ich mich bei den folgenden Personen bedanken, die mir in irgendeiner Weise vor, während und nach dem Aufenthalt behilflich waren: Uta Plate, Simona Greco, Prof. Uwe Wirth, Barbara Jung, Sandra Binnert, Anika Binsch, Brita Flinner, Peter S. Brunner von der Bühnenerbühne, Ann-Kathrin Matheo, Youssouf Bancé, Abdoulaye Diallo, Alix Czaplinski ... und nicht zuletzt mein Betreuer in Gießen, Prof. Dr. Sascha Feuchert.

Schließlich bedanke ich mich bei den Menschen im Hintergrund, die mich den Rücken gestärkt haben, insbesondere meine Familie und enge Freunde. Ich möchte hier Diallo Korotimi, meinen Vater und meine Mutter und mein älterer Bruder, Kombassere Paul, erwähnen.

Die Menschen, denen ich begegnet bin, die mich angelächelt haben, die mich willkommen geheißen haben, die mich ermutigt haben, ich kann nur sagen, dass ihr dieses Zitat richtig verstanden habt: „*Ich begreife nicht, warum die Leute nicht auf der Gasse bleiben und einander in's Gesicht lachen.*“ Georg, Büchner *Danton's Tod* Zweiter Akt, Szene II.

Alle Fehler liegen in meiner menschlichen Natur und könnten meinen Betreuern und den oben genannten Personen nicht angelastet werden.

WIDMUNG

Meiner Mutter, die weder lesen noch schreiben kann...

Die aber mir alles beigebracht hat

Nibanã Anã,

I barka M'mã,

I nice mã...

ABSTRACT

Literature in general often combines fiction and reality. In 1935 Georg Buchner's *Dantons Tod* appeared. This playwright which fictionalised the French Revolution of 1789 in the years of terror which led to the death of Danton and his friends. Drawing a parallel between this theatre of the Revolution and its leading characters and contemporary German (*Die Revolution frisst ihre Kinder!* - The Revolution kills its children!) and African (*Sank ou la patience des morts* - Sank or the patience of deaths) theatres brings out similarities both in writing and the attitudes of the so-called revolutionary characters.

The concept of the Revolution takes on many dimensions and can be interpreted from the perspective of philosophy, sociology and also literature. The notion of the revolutionary character is not much discussed but is analysed, like any theatre character, as a semiotic sign. The revolutionary characters in the chosen playwrights (Danton, Robespierre, Thomas Sankara, Blaise Compaore) are only found in a public and private space or only in a public space. The public space is obviously the panacea of the revolutionary character.

The theories of theatre semiotics from Aristotle, Gustav Freytag to Erika Fischer-Lichte and Manfred Pfister will be discussed step by step before looking at the method of analysis of the theatre theorist Anne Ubersfeld.

The theatre of the Revolution is marked by writing processes that combine intertextuality, intermediality and interculturality. Finally, the theatre of the revolution is a junction of fiction and reality, as it starts from real facts and personalities (who are not completely similar to reality) to make fiction.

I- EINLEITUNG

1.1 Forschungshintergrund

Es ist unumstritten, dass das Theater ein Ort für die Gesellschaftskritik sein kann. Theater kann auch ein Ort sein, in dem Widerstand geäußert wird.¹ Zu den Formen dieses Widerstandes gehören Revolutionen. Die bekannteste Revolution des 18. Jahrhunderts ist die Französische Revolution. Hier war Theater nicht nur am Rande der Kunstformen, sondern stand im Mittelpunkt (Frantz, 1992 :9-25). Die Französische Revolution wurde viel dokumentiert und wurde sogar in den meisten frankophon-afrikanischen Ländern (in ehemaligen französischen Kolonien) schon in der Grundschule unterrichtet.

Auch in Deutschland ist die Französische Revolution Teil des Curriculums an vielen Schulen². Wer in Deutschland in den letzten 174³ Jahren geboren oder aufgewachsen ist und keine Rücksicht auf die Geschichte nimmt, versteht Demokratie im Normalfall als friedliche Alternativen von Regierenden durch Wahlen. Es war nicht immer so und auch heute nicht so überall auf der Welt. Es gab und gibt Revolutionen in einzelnen Teilen der Welt.

Die Rezeption der Französischen Revolution in Deutschland war am Anfang umstritten. Während Denker, wie Gottlieb Klopstock⁴ die Französische Revolution als Inkarnation der Aufklärung begrüßten, war die spätere napoleonische Eroberung Krieg, Besatzung und Fremdherrschaft für die noch nicht geeinten deutschen Staaten (Dörr, 2006:37). Johann Wolfgang von Goethe betonte: „*Evolution statt Revolution*“⁵. Friedrich Schiller war derselben Meinung wie Goethe, denn er zeigte in der Anfangsphase der Französischen Revolution eine defensive Haltung (Dörr, 2006:40). Diese Reaktion war stärker kritisch hinsichtlich der Schreckensherrschaft der Revolutionäre und der Hinrichtung des Königs Ludwig XVI. Für die französischen Revolutionäre stand die gesellschaftliche Umwälzung im Mittelpunkt. Aber Goethe und Schiller forderten das Wohlbefinden des Individuums an erster Stelle: „*Evolution wollten vorantreiben, nicht Revolution. Individuelle Bildung und erst daraus folgend gesellschaftliche Entwicklung.*“ (Jeßing, 2017:46). Durch ein erzählerisch-künstlerisches

¹ Bühler-Dietrich, A. (2019): *Formen des Miteinanders im frankophonen afrikanischen Theater*. *Intercultural Journal* 18/32. S. 180. <http://www.interculture-journal.com/index.php/icj/article/view/377> (Zugriffsdatum: 12.06.2021)

² Besch, U. (O.J): *Französische Revolution*. <https://bildungserver.berlin-brandenburg.de/unterricht/faecher/gesellschaftswissenschaften/geschichte/themen/franzoesische-revolution> (Zugriffsdatum: 08.07.2021)

³ Die Wahlen zu einer „constituierenden deutschen Nationalversammlung“ wurden 1848 ausgeschrieben

⁴ Klopstock Friedrich Gottlieb (1789): *Kennet Euch selbst*. In: *Oden, Band 2*. Leipzig. S. 129-131

⁵ Jessing B., Köhnen R. (2017): *Einführung in die Neuere deutsche Literaturwissenschaft*. 4. Auflage. Stuttgart: J. B. Metzler Verlag. S.46

Programm wollten Goethe und Schiller die politischen Ereignisse bewältigen und den Menschen bilden/erziehen. Die Kunst, besonders das Theater, war für dieses Programm der Modellraum, um eine bessere Gesellschaft zu erschaffen:

An Goethes Novellenzyklus *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* (1795) wird die Absicht zur erzählerisch-künstlerischen Bewältigung der politischen Ereignisse ebenso deutlich wie in den Briefreflexionen Schillers *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* (1795): Man hofft auf Gesellschaftsveränderungen durch den Modellraum der Kunst, deren Vorschein einer besseren Gesellschaft zumal auf dem Theater leuchte (ebd.).

Auch Deutschland blieb von der revolutionären Welle im Jahr 1848 nicht verschont. Diese Revolution hatte einen Vorgänger: die Französische Revolution von 1789 nicht unmittelbar wegen der Julirevolution von 1830 in Frankreich.

Die Revolution, die im Juli 1830 in Paris ausbrach, erfasste auch einen Teil der deutschen Staaten. In einer »zweiten Welle« gewährten nun weitere Monarchen – darunter Kurhessen, Sachsen, Braunschweig und Hannover – ihren Untertanen Verfassungen. Symbolischer Höhepunkt des Aufbegehrens war das Hambacher Fest im Mai 1832 (Epkenhans, 2008:41)

Während des Hambacher Fests im Mai 1832 (drei Jahre vor Erscheinung von Büchners *Danton's Tod*) gab es eine Forderung nach einem Nationalstaat und einer demokratischen Verfassung. Nach dem Scheitern einer gewaltsamen Stützung der alten Ordnung von einigen Studenten begannen Verfolgungen. Jedoch ein Erbe dieser Periode ist die jetzige Nationalhymne Deutschlands: *Das »Lied der Deutschen« von Hoffmann von Fallersleben, das in dieser Zeit entstand, machte deutlich, wie stark das Nationalbewusstsein inzwischen war* (ebd. S.42)

Die Literatur und die Kunst im Allgemeinen spielten eine wichtige Rolle im Streben nach der nationalen Einheit Deutschlands. Aber es gab auch viele Untersuchungen gegen die republikanische Bewegung. Georg Büchner war nicht unberührt:

Auch die Praxis der behördlichen Untersuchungen gegen die republikanische Bewegung im Großherzogtum ließ Büchner nicht unberührt, von ihr rührte gewiss ein Großteil seiner Erbitterung. Als er Ende Oktober 1833 nach Gießen kam, waren dort die Ermittlungen im Anschluss an das Frankfurter Attentat nicht in vollem Gange (Hauschild, 1993 :265-266)

Nach der Niederlage Napoleons und dem Wiedererstarken der Monarchie durch die Karlsbader Beschlüsse⁶ (1819), wollten die Autor:innen des *Vormärz* und des *Jungen Deutschlands* ein politisches Engagement durch ihr literarisches Schaffen bekunden. Der Begriff „Vormärz“ als

⁶ Es gab Repressionen, Verfolgungen aus Angst vor einer Revolution

Epochenbezeichnung beschreibt den Zeitraum zwischen 1815 (*Wiener Kongress*) und 1848 (*Märzrevolution*).

Das Stück *Danton's Tod* literarisiert diese französische Revolution, indem sowohl das Volk als auch historische Persönlichkeiten als Figuren auftreten. Das Stück erschien Ende Juli 1835 mit dem Untertitel des Verlegers „*Dramatische Bilder aus Frankreichs Schreckensherrschaft*“⁷. Die von dieser Forschung verwendete Fassung wurde im Deutschen Taschenbuchverlag veröffentlicht. Im Anhang finden sich weitere Angaben zum Autor und seinem Werk. Das Buch handelt von der Geschichte Dantons, seinen letzten Stunden. Das Stück stellt nicht den gesamten Zeitraum der Revolution (1789-1804) dar, sondern fängt mit der Etappe des Guillotiniertens der Hebertisten an. Das Guillotiniert selbst wird im Werk nicht dargestellt, aber Philippeau, der am Revolutionsplatz war, gibt Auskunft darüber. Das Stück zeigt danach, wie die Divergenz zwischen den Revolutionären anfängt, bis hin zum Guillotiniert der Dantonisten⁸.

Laut des französischen Übersetzers Michel Cadot, verfügte Büchner über zwei wichtige Quellen. Das erste Werk sei das Buch von Johann Conrad Friedrich, *Unsere Zeit, oder geschichtliche Übersicht der merkwürdigsten Ereignisse von 1789 -1830*. Sein Vater, Ernst Büchner, besaß dieses Buch und der Sohn könnte es gelesen haben. Ein weiteres Buch ist *Histoire de la Révolution française en dix volumes* von Adolphe-Louis Thiers, in Paris zwischen 1823 und 1827 veröffentlicht⁹.

Der Darmstädter Büchner-Forscher, Dedner Burghard, veröffentlichte ebenfalls ein Werk zum Thema historische Quellen in *Danton's Tod*, in dem die oben genannten Werke ebenfalls erwähnt werden.

Bereits bei der von Gutzkow am 23. Februar veranstalteten Lesung von >>Danton's Tod<< waren gelegentliche Entlehnungen aus Thiers' grundlegender und weitverbreiteter Revolutionsgeschichte auffallen (s. u. 5). Annah Jaspers konnte dann nachweisen, dass Büchner vom 1. bis 5. Oktober 1834 >>Thiers, histoire de la Révolution française<< aus der Großherzoglich Hessischen Hofbibliothek in Darmstadt entlieh (vgl. MBA III. 2, Editionsbericht 1.2.4.1.). Seither wurde in eingehenden Textvergleichen festgestellt, dass Thiers' Darstellung der Revolutionsgeschichte zusammen mit *Unsere Zeit* die wichtigste historiographische Quelle für >>Danton's Tod<< ist. (vgl. zuletzt Wender 1988, 101-146, und Dedner 1990a) (Dedner Burghard/Michael Mayer Thomas, 2000: 32)

Dieses Buch zeigt genau, den einzelnen Textteilen in den Originalwerken und wo ihre Spuren in *Danton's Tod* zu finden sind.

⁷ Günther, P. (1972): *Georg Büchner*. Hannover: Deutscher Taschenbuch Verlag. S.10

⁸ George Danton und seine Anhänger

⁹ Cadot, M. (1997) : *Büchner, La Mort de Danton, Léonce et Léna, Woyzeck, Lenz*. Paris: Flammarion. S.13

Das Drama *Dantons Tod* wird Inspirationsquelle für zeitgenössische deutsche Dramatiker:innen, darunter Jan-Christoph Gockel. Schon der Titel seines Film- und Theaterprojektes „*Die Revolution frisst ihre Kinder!*“ ist ein intertextueller Verweis auf das Zitat der Figur Danton im Werk von Georg Büchner: „*Ich weiß wohl – die Revolution ist wie Saturn, sie frisst ihre eignen Kinder [...] Doch, sie werden es nicht wagen*“: (Büchner 1997:39)

Jan-Christoph Gockel beschäftigte sich mit dem Projekt „*Coltan-Fieber*¹⁰“, bevor er vor einer echten Revolution in Burkina Faso stand. Hierbei handelte es sich um den Volksaufstand vom 30. bis zum 31. Oktober 2014. Jan-Christoph Gockel hätte sich entschieden, ein Theater zum Thema zu machen. Gerhardt Haag, Leiter des Africologne Festivals¹¹, sagte darüber:

Das sind zwei Entwicklungen. Die Eine ist die Entwicklung in der realen Welt. Wir waren 2014 mit Jan-Christoph Gockel - wir vom Africologne Festival - [...] hier in Ouagadougou, während der *Insurrektion* und haben das Stück *Fieber-Coltan [sic!]* hier erarbeitet und waren mittendrin, in diesem ganzen Aufstand, der zu Blaises Flucht geführt hat. Das war der eine Strang und wir haben immer das Gefühl gehabt, wir haben immer gesagt, wir müssen damit etwas machen.¹²

Aristide Tarnagda ist ein Dramatiker im afrikanischen Raum, der sich mit der Thematik der Revolution im Theater beschäftigte, indem er schon 2016 sein Werk „*Sank ou la patience des morts*¹³“ im belgischen Verlag, Lansman, veröffentlichte. Tarnagda wie auch Gockel verwenden Aufzeichnungen von Reden in ihren Werken. Zum Beispiel gibt es Blaise - eine Figur, die für eine echte burkinische Persönlichkeit namens Blaise Compaoré steht - Sankara (Sank), Chantou u.a. Reden von Sankara am 4. Oktober 1984 beim UNO-Gipfel¹⁴ und am 29. Juli 1987 in Addis Abeba¹⁵ werden intertextuell im Werk verwendet.

Der Begriff Revolutionstheater stand im Mittelpunkt der Forschung von Jürgen Rühle, der sich mit dem Thema Theater *und Revolution von Gorki bis Brecht*¹⁶ beschäftigte. In einem Kapitel, das er Jürgen Reinhardt widmete, schrieb er:

Das junge Deutschland, ein Kreis junger Dramatiker, deren radikal sozialkritische und pazifistische Stücke im Deutschen Theater herausgebracht wurden [...]. Mit all diesen Unternehmungen arbeitete Reinhardt der kommenden Theaterrevolution vor. Wie ein Wetterleuchten der nahen Umwälzung, eine ahnungsvolle Vision des nahen Ansturms der Massen wirkte 1916/17 seine Kreation von Büchners bis dahin schier vergessenem Revolutionsdrama >Dantons Tod< (Rühle 1963:128).

¹⁰ Deutsche Welle Afrika (2016): „*Coltan-Fieber*“: *In jedem Handy steckt ein Stück Kongo*.

<https://www.dw.com/de/coltan-fieber-in-jedem-handy-steckt-ein-st%C3%BCck-kongo/a-19327627> (Zugriffsdatum: 21.07.2021)

¹¹ <http://www.africologne-festival.de/programm/coltan-fieber-connecting-people/> (Zugriffsdatum: 21.07.2021)

¹² Interview mit Gerhardt Haag, dem künstlerischen Leiter des Africologne Festivals am 30.10.2021

¹³ Tarnagda, A. (2016) : *Sank ou la patience des morts*. Manage : Lansman Editeur

¹⁴ Jaffré, B. (2017) : *Thomas Sankara La liberté contre le destin*. Editions. Paris: Syllepse. S. 154-170

¹⁵ Ebd. S. 388-394

¹⁶ Rühle, J. (1963): *Theater und Revolution von Gorki bis Brecht*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag

Aus diesem Zitat geht hervor, dass das Stück *Danton's Tod* fast vergessen war und Max Reinhardt sollte es durch seine Inszenierung erneut vergegenwärtigen. Durch ihr Digitalisierungsprojekt kam die Freie Universität Berlin zu folgendem Schluss: „Max Reinhardt gelang 1916 am Deutschen Theater in Berlin die erste erfolgreiche Inszenierung von Georg Büchners Revolutionsdrama „*Danton's Tod*“¹⁷.

Heiner Müller, einer der ersten deutschsprachigen Dramatiker, der den Begriff „*Theater der Revolution*“ bzw. „*Revolutionstheater*“ geprägt hat, besonders dadurch, dass er einerseits in seinen Schriften schwarze Figuren eintreten lässt, unterscheidet das „schwarze“ und „weiße“ Revolutionstheater. Andererseits wurden seine Stücke in einem Werk mit dem Titel *Revolutionsstücke* (1988) gesammelt. Das von Uwe Wittstock herausgegebenen Werk beinhaltet insgesamt sieben Stücke. Das Stück *Der Auftrag* (S. 48-76), mit dem Untertitel „*Erinnerung an eine Revolution*“, fängt mit einem Brief von Galloudec an Antoine an. Antoine, Mitglied des französischen Konvents, war der Auftraggeber. Er führt während des Beischlafes eine Diskussion mit dem Engel der Verzweiflung. Daraufhin folgt eine Rückblende zurück in die Kolonien.

Der Vergleich, den Heiner Müller zwischen der Revolution in Jamaika, Haiti oder Kuba und der Französischen Revolution zog stand im Zentrum anderer Beiträge, nämlich denen von Mahlke Stephan.

Im „Auftrag“ baut sich Müller solch ein Furchtzentrum. Debuissou, Sohn von Sklavenhaltern auf Jamaika, ausgezogen, um auf Haiti die Sklaven zu befreien, ohne Auftraggeber, als Napoleon die Macht in Frankreich übernimmt, erliegt seiner ersten Liebe (Mahlke, 2016¹⁸)

Die Arbeit von Heiner Müller inspirierte Jan-Christoph Gockel dadurch, dass er Georg Büchner und Heiner Müller zu einer aus den Fugen laufenden Revolution vermischt (Kriechbaum, 2017)

Der Auftrag im Grazer Schauspielhaus war, Georg Büchners „Dantons Tod“ zu kreuzen mit Heiner Müllers Drama „Der Auftrag“. Der Regisseur Jan-Christoph Gockel setzt das durch und von Beginn an auf hohem emotionalem Pegel um.¹⁹

In einer im Jahre 2018 veröffentlichten Rezension von Kriechbaum mit dem Titel „*Mit Besen und Kochlöffel in die Revolte*“ geht hervor, dass von der Revolution in Burkina Faso wenig in den Medien erzählt wurde, dass die Notwendigkeit, darüber zu erzählen, jedoch wichtig ist.

¹⁷ Jammerthal, P. (2019): *Digitalisierungsprojekt Max Reinhardts Regiebuch zu Dantons Tod*. Freie Universität Berlin. <https://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/v/max-reinhardt/index.html> (Zugriffsdatum: 23.07.2021)

¹⁸ Mahlke, S. (2016): *Das Moralische suspendiert*. In: Die Tageszeitung. Ausgabe 10959. <https://taz.de/Das-Moralische-suspendiert/!5280350> (Zugriffsdatum 11.07.2021)

¹⁹ Kriechbaum Reinhard (2017) : *Die Welt, eine Heimat für Herren und Sklaven*. In: Nachtkritik. https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=16124:die-revolution-frisst-ihre-kinder-ihre-recherche-reise-nach-burkina-faso-inszenieren-jan-christoph-gockel-und-ensemblemitglieder-am-schauspielhaus-graz&catid=38&Itemid=40 (Zugriffsdatum: 11.07.2021)

In Burkina Faso, gab es 2014 eine Revolution, die gerade so lang zurückliegt und in Europa medial so wenig „abgedroschen“ ist, dass man von ihr gut und spannend erzählen kann. (ebd.)

So führte ein Forschungsprojekt das Team nach Ouagadougou, eine Stadt mit vielen Theaterfestivals: *„Ouagadougou, Hauptstadt von Burkina Faso, ist auch unter europäischen Theaterleuten ein gut angeschriebener Kreativort“ (ebd.).*

Der Text der Produktion *„Der Auftrag: Dantons Tod“* (Heiner Müller/Georg Büchner) und die Danton-Puppen brachten sie mit. In der Süddeutschen Zeitung (28.11.2018) nannte Wolfgang Kralicek das Stück: *„Europa und Afrika, politisches Theater und Backstage-Komödie, Doku und Fake-Doku, Büchner und Burkina Faso“²⁰*. Dieses Zusammenbringen sei verwirrend, laut Kralicek, weil es verschiedene Ebenen der Aufführung gibt. Aber Gockel sei sich dessen bewusst, er übe eine Selbstkritik: *„Man weiß manchmal nicht mehr genau, worum es eigentlich geht. Aber meistens ist es vergnüglich und anregend, dabei zuzusehen“ (ebd.).*

Der burkinische Dramatiker, Aristide Tarnagda, Leiter des Récrcéatâles²¹, beschließt über Sankara zu schreiben, indem Sankara und die anderen Figuren fiktionalisiert werden, aber die echten Reden bleiben (auch Doku und Fake-Doku, wie bei Gockel).

Sank ou la patience des morts würde um das Intime von Sankara gebaut. Das Thema Politik und das Intime würden mit Intelligenz durch Frauen und ihr Temperament erzählt:

Touffu, fleuri et humoristique, Sank respire la poussière et le bon sens africain. Il mêle aussi avec intelligence, l'intime et le politique, laissant la part belle aux femmes et à leur tempérament pour raconter le destin du capitaine Thomas Sankara! [...] (*La Libre Belgique*, 2016 :40)

Die belgische Journalistin, Catherine Makereel, ist kritisch realistisch über das Stück. In einem am 24.08.2016 bei *Le Soir* veröffentlichten Artikel schrieb sie, dass das Stück sehr stark und gewagt sei und für ein junges Publikum viele Texte hätte. (*Le Soir*, 2018:18)

Michel Voiturier schieb im August 2016, dass die Inszenierung den elementaren Prinzipien des Verfremdungseffekts von Brecht (la distanciation brechtienne) ähnelt. Ferner weist er jedoch darauf hin, dass das Stück ein Dokumentartheater sei: *„Ce théâtre a un côté documentaire à travers les discours du Chef de l'Etat et les études qu'il a lues pour s'informer“ⁱⁱ*. Das Stück sei für Voiturier eine Möglichkeit, die zeitgenössische Geschichte zu literarisieren: *„Cette page*

²⁰ W. Kralicek (zitiert nach Kriechmann Reinhard.Op.cit.)

²¹ Theater-Biennale in Ouagadougou

méconnue de l'histoire contemporaine s'ajoute à toutes celles qui s'efforcent de conscientiser le monde en vue d'une meilleure égalité entre les peuples''

Karin Prost schrieb 2017 in Avignon in einem Artikel mit dem Titel „*Sank (ou la patience des morts). Comme un souffle...*“ über die Notwendigkeit des Stückes, da Afrika noch immer das geographisch und historisch am wenigsten bekannte der abendländischen Länder sei.

L'Afrique. Continent à la fois proche et lointain. Si mal connu des occidentaux, tant au niveau géographique qu'historique. Ou encore politique. Si quelques noms de dirigeants africains peuvent sembler familiers, peu d'européens en connaissent réellement la pensée, les actions, les engagements [...] Découvrir *Sank ou la patience des morts* révèle alors de la nécessitéⁱⁱⁱ. (Prost, 2017: 1).

Nachdem der Hintergrund zum Revolutionstheater gestellt wurde, folgt nun ein Überblick über die Geschichte der Anwendung des Kunsts und Theaters in der Revolution in den zwei betroffenen Ländern dieser Forschung.

1.2 Kurzüberblick über die Geschichte des Revolutionstheaters bzw. die Anwendung in der Kunst in der Revolution in Burkina Faso und Deutschland

In Burkina Faso verbindet man traditionelles Theater, d.h. Theater im Sinne der griechischen Antike, mit kolonialen Einflüssen und postkolonialen Mühen, um ein burkinisches authentisches Theater zu fördern.

Vor dem Kolonialismus wurde das tägliche Leben aller Ethnien in Burkina Faso durch rituelle Ausdrucksformen erzählt. Diese Ausdrucksformen unterschieden sich von Ethnie zu Ethnie, aber beinhalteten oft Tanz, Musik und Masken. Die Ethnie *Bwa* in Burkina Faso besaß Masken, die die Rolle einnahmen, das Volk zu unterhalten. Im akademischen Bereich gab es die Diskussion, ob diese Ausdrucksformen Theater genannt werden können. Es existiert die Meinung, dass man sie mit dem Theater in der griechischen Antike vergleichen kann:

Par exemple, les *Bwa* et les *Nuna* utilisaient le masque pour représenter le visage des esprits aux funérailles, aux cérémonies d'initiation et aux jours de marché. Ces cultes des dieux, comparables aux cérémonies en Grèce Antique, tendaient vers la représentation dramatique puisque le mythe était joué par des acteurs déguisés^{iv,22}.

Andere behaupten aber, dass Theater im griechischen Sinne in Afrika nicht existierte. Dazu gehört Rogo Koffi Fiangor: „*Le théâtre est étranger à l'Afrique. Il n'existe donc pas de tradition*

²² Roy, F. (2009) : *Les caractéristiques et l'évolution du Théâtre pour le développement en Afrique Noire Francophone : Le cas du Burkina Faso*. Maitrise de Théâtre. Université Du Québec À Montréal. (Maschinenschriftlich) S.21-22

théâtrale en Afrique: en fait de spectacle populaire, il n'y avait que la danse et les récits avec des conteurs attirés''.

Laut Koffi Fiangor kannte Afrika kein Theater im europäischen Sinne, aber es waren Märchenerzähler, die durch populäre Aufführungen, Tanz und Erzählungen das Volk unterhielten.

Burkina Faso bzw. Obervolta durchlebte drei²³ wichtigen Revolutionszeiten. Die erste war die Volksrevolution während der Präsidentschaft von Maurice Yaméogo (der erste Präsident Burkina Fasos), am 3. Januar 1966. Dieser Tag ist immer noch Feiertag in Burkina Faso. Es folgte die Revolutionszeit 1983-1987 mit Staatschef, Thomas Sankara.

Ernest Harsch schrieb über diese zweite Revolution von einer afrikanischen Revolution. In seinem im Jahr 2014 veröffentlichten Werk *Thomas Sankara, an African Revolutionary* betonte er im Untertitel: „*Challenging African Leaders*“, dass Sankara ein Kämpfer der panafrikanischen Einheit war. Er setzte sich für die Freiheit in Südafrika, in Namibia und sogar in Harlem (Harsch, 2014) ein.

Die letzte Revolution – auch Insurrektion genannt, ist die Entmachtung Blaise Compaorés durch das Volk und die Zivilgesellschaft. Aber in unserer Analyse betrachten wir den Zeitraum (1983-1987) als Revolutionszeit. Kultur stand insofern im Mittelpunkt dieser Revolutionszeit von Sankara, dass es Festivals wie FESPACO, das erstmal im Jahr 1969 stattfand, durch die Gründung von der *MICA - Marché International du Cinéma Africain et de la Télévision* - Filmmaterial-Messe noch bestärkte. Im Vorwort des Werkes *A certain amount of Madness, The life, Politics and Legacies of Thomas Sankara* (Campbell 2018: XV), schrieb Campbell Horace:

During my first two visits to the FESPACO Film Festival in 1985 and 1987, festival guests and other dignitaries were invited to participate in solidarity with the social reconstruction campaigns that were being introduced during Sankara's fledgling presidency.

Bruno Jaffré, der sich als Biograph Thomas Sankaras bezeichnen lässt, hat viele Bücher über ihn, seine Reden und politische Tätigkeiten geschrieben. Dazu gehören *Thomas Sankara Recueil de textes introduit par Bruno Jaffré* (2014) und *Thomas Sankara La liberté contre le destin* (2017).

²³ Das Land überlebt noch einen neuen Putsch seit Januar 2022. Wir haben auch willkürlich drei erwähnt, weil es eine starke Teilhabe bzw. Zustimmung vom Volk gab. Es gibt sonst folgende anderen Daten, wo es Putsch gab: 1980 von Saye Zerbo , 1982 von Jean-Baptiste Ouédraogo, 1987 von Blaise Compaoré, 2015 von Gilbert Dienderé, und 2022 von Paul-Henri Sandaogo Damiba (im Laufe).

Jean-Ziegler schrieb ein Buch über Thomas Sankara mit dem problematischen Titel: „*Burkina Faso - Eine Hoffnung für Afrika?*“. Dieses Buch, das ein Gespräch mit Sankara ist, beginnt jedoch mit einem *Lob des Revolutionärs* von Bertolt Brecht, sozusagen eine Hymne an den Prototypen des Revolutionärs:

[...]
*Wo immer geschwiegen wird
Dort wird er sprechen
Und wo Unterdrückung herrscht
Und von Schicksal die Rede ist
Wird er die Namen nennen.
Wohin sie ihn jagen,
Dorthin geht der Aufruhr,
Und wo er verjagt ist
Bleibt die Unruhe doch.*

Bertold Brecht
Lob des Revolutionärs
Werkausgabe, Gedichte 2 (Jean-Ziegler, 1987:3)

Das Theater erkannte ein politisches Engagement in der Vormärz Epoche mit Autor:innen wie Ernst Willkomm (1810-1886)²⁴ - der auch das Werk „*Jahrbücher für Drama, Dramaturgie und Theater*“ (1837-1839) veröffentlichte. Nicht nur Ernst Willkomm, sondern auch Karl Gutzkow (1811-1878) prägte die Epoche des „jungen Deutschlands“. Georg Büchner war einer der jüngeren und der früh verstorbenen Autor:innen dieser Periode. Über ihn schrieb der weltbekannte Kritiker Marcel Reich-Ranicki (1920-2013) in der Beschreibung des Buches *Mein Büchner*: „*kein großer deutscher Schriftsteller hat so kurz gelebt wie Georg Büchner: Nur 23 Jahre*“. (Reich-Ranicki: 2009)

Das Bundesland Hessen spielte eine wichtige Rolle im deutschen Vormärz. Viele revolutionäre Schriften wurden dort publiziert: „*Der Frankfurter Wachensturm von 1833 und Georg Büchners radikale Kampfschrift „Der Hessische Landbote“ (1834) sind dafür vielleicht die bekanntesten Beispiele*²⁵“.

Nicht nur Schriften sondern auch Persönlichkeiten sind Vorläufer des deutschen Vormärz:

Hessische Persönlichkeiten zählten zu den Hauptakteuren des deutschen Vormärz und der Revolution von 1848. Das gilt nicht nur für Heinrich von Gagern (1799–1880), den ersten Präsidenten der Paulskirche. Das gilt auch für Männer wie Sylvester Jordan (1792–1861), den Vater der

²⁴ Willkomm, E. (1833/4): *Herzog Bernhard von Weimar. Trauerspiel in 5 Aufzügen*. Leipzig; Verlag von Carl Berger

²⁵ Heidenreich, B. (1997): *1848 Zur Vorgeschichte der Revolution*. S.6

kurhessischen Verfassung, und August Hergenahn (1804–1874), Mitverfasser der Nassauer Märzforderungen, Teilnehmer der Heppenheimer Versammlung und Nassauer Ministerpräsident²⁶.

Eigentlich war der oben erwähnte Heinrich von Gagern ein aktives Mitglied einer Burschenschaft. Die *Darmstädter Schwarzen* oder *Gießener Schwarzen*, die liberalen Burschenschaften waren, werden eine merkwürdige Rolle in liberalen Ideen und nationale Einheit spielen.

Das Aneignen der Geschichte, besonders der politischen Ereignisse durch Literatur und deren Figurationsmöglichkeit, lag anderen Forschungen zugrunde. Nachdem ich für meine Analyse wichtigen Begriffe und ihre historischen Hintergründe definiert habe und auf die Relevanz des Themas in der heutigen Gesellschaft eingegangen bin, will ich mir nun ansehen, welche Stellung dieses Thema in der fiktionalen Literatur einnimmt.

1.3 Problemstellung

Die Figur im Theater im Allgemeinen, besonders die revolutionäre Figur, ist im germanistischen Raum nicht besonders in Betracht gezogen worden. Das von Aristoteles entworfene Prinzip, welches das Handeln einer einzelnen Heldenfigur als Grundlage einer Dichtung darstellt (Aristoteles, 1996:11), wird in meiner Studie betrachtet. „*Erstens gilt, daß die Einheit einer Dichtung nicht dadurch gewährleistet wird, daß ihr Gegenstand das Handeln eines einzigen Helden ist*“. Unter Held versteht man manchmal die Hauptfigur, aber der Held ist nicht mit Hauptfigur zu verwechseln. Am Beispiel von *Danton's Tod* ist es bisher nicht klar genug, wer der Held ist, Danton oder Robespierre, obwohl Danton die Titelfigur ist. Aristoteles merkt weiter an: „*Ohne Charaktere kann man sich ein Drama wohl Denken, aber gewiß nicht ohne Handlung*“ (ebd.S.10). Dies scheint die Figurenanalyse zu erschweren. Was die formalen und ästhetischen Dimensionen angeht, werden Methoden der Interkulturalität, Intermedialität und Intertextualität der Analyse zugrunde gelegt. Die Analyse erfolgt zu einem Teil empirisch, auf Grundlage von Interviews, die mit Autor:innen als auch Zuschauer:innen durchgeführt wurden. Heutzutage werden die neuen Medien im literarischen Schaffen, besonders im Theater, so viel verwendet, dass man sie bei der Analyse nicht außer Acht lassen sollte. Die Notwendigkeit der Wiederschreibung der Geschichte bzw. Politik durch die Fiktionalisierung der Persönlichkeiten ist wichtig, um die Darstellungsweise der Ereignisse zu analysieren. Die

²⁶ Ebd.

Vielfalt der Autoren der Primärwerke verweist auf Interkulturalität und kann durch verschiedene Erzählweisen dargestellt werden.

Im Gegensatz zu deutschen Autor:innen, die oftmals im Bereich der Germanistik bewandert sind, sind die afrikanischen Autoren der Germanistik eher ferngeblieben. Jedoch behandeln viele Autoren der afrikanischen Gegenwartsliteratur Themen, die deutsche Autoren interessieren und umgekehrt.

Zwar gibt es viele Bücher, die die Thematik der Revolution in Burkina Faso oder Frankreich behandelt haben, wie die obengenannten Bruno Jaffré, Jean-Ziegler, Ernest Harsch usw. (Für Burkina Faso), doch sind diese Werke vielmehr journalistischer Natur und nicht im Bereich der Fiktion anzusiedeln. Die Studie dieser Werke wäre interessant, wenn man sich politikwissenschaftlich oder sozialwissenschaftlich damit befasst.

Die Wahl der Primärliteratur rechtfertigt sich durch die Darstellungsmöglichkeit/Figurationsmöglichkeit der Werke. In der Tat sind die drei Werke „*Dantons Tod*“, „*Die Revolution frisst ihre Kinder!*“ und „*Sank ou la patience des morts*“ dramatische Werke (Theaterstücke) der vergangenen und zeitgenössischen Literatur.

Auch gibt es Vielsichtigkeit und Vielschichtigkeit der Figuren und der Autoren in den einzelnen Werken. Dies haben die drei Autoren durch Intertextualität (Georg Büchner; Aristide Tarnagda) und Intermedialität (Jan-Christoph Gockel) erreicht.

In meiner Arbeit werde ich, mit Hilfe von Dramentheorien Figurationsmöglichkeiten analysieren, und so erklären, wie die Geschichte und die Politik literarisiert werden können. Danach analysiere ich einzelne Figuren und ihre geschichtliche Persönlichkeit, um zu sehen, wie in der Fiktion die Realität erarbeitet und dargestellt werden kann.

1.4 Forschungsfragen

Zur Analyse des Themas stehen folgende Fragen im Mittelpunkt:

- (1) Wie werden die revolutionären Figuren in den Werken und die Figuration in Vergleich zu historischen Persönlichkeiten in den Quellen, die die Autoren zu Verfügung hatten (Thomas Sankara, Robespierre und George Danton) dargestellt?
- (2) Wie werden die historischen Ereignisse in jenen Quellen fiktionalisiert?
- (3) Welche Figurationsmöglichkeiten stehen der Literatur bezüglich Geschichte Politik zur Verfügung?

1.5 Forschungsziele

Ziel dieser Forschung ist es, die Revolutionsthematik aus der Perspektive von Dramatikern verschiedener soziokultureller Horizonte (Burkina Faso und Deutschland bzw. Afrika und Europa) zu vergleichen. Ich möchte darstellen, wie man durch Fiktion (in diesem Fall durch Theater) historische Ereignisse und Persönlichkeiten rekonstruieren kann. Hierfür werden bestimmte Dramentheorien in Betracht gezogen

1.6 Relevanz der Studie

Die Relevanz des Themas Revolution hat zur Folge, dass sie in verschiedenen Büchern (Monographien) sowie in unterschiedlichen Wissenschaften, wie beispielsweise der Philosophie (Hannah Arendt²⁷), Politikwissenschaft (Jean Ziegler²⁸) oder der Soziologie (Max Weber²⁹) thematisiert wird. Die Literatur kann von diesen anderen Diskursen nicht abgelöst betrachtet werden, sondern steht in engem Zusammenhang zu ihnen. Ich beabsichtige jedoch die Revolutionsthematik in der fiktionalen Literatur – also in Texten, die Ästhetik und Fiktion zusammenbringen, zu beschränken. Autoren wie Heiner Müller haben sich mit dem Begriff „Revolutionsliteratur“ beschäftigt³⁰. Aber das war eine einseitige und westlich geprägte Betrachtung des Begriffs. Schwarze Figuren waren Teil der Fiktion aber die Dramatiker waren ausschließlich Europäer.

1.7 Themeneingrenzung

Ich werde mich auf Theaterstücke aus dem frankophonen-afrikanischen und deutschsprachigen Raum beschränken. Ich entscheide mich für das Theater, weil es dabei zentrale Figuren gibt, die Schauspieler auf der Bühne verkörpern können. Diese Möglichkeit der direkten Handlung und der Kontakt mit dem Publikum hat eine direkte Wirkung auf das jenes bzw. die potentiellen Leser:innen (Rezipienten).

²⁷ Hannah, A., *Über die Revolution* (Piper ebooks, 2017).

²⁸ Ziegler, J. (1963): *La Contre-révolution en Afrique*. Paris: Payot. PP. 244

²⁹ Weber, M. /Gramsci, A. (2013): *Legitimacy and Revolution in a Society of Masses*. New Brunswick/London: Transaction Publishers

³⁰ Müller, H. (1988): *Der Auftrag*. In: Wittstock Uwe. *Revolutionsstücke* (Hrsg.). Stuttgart: Philipp Reclam.

Ich habe mich für die drei Werke entschieden, weil sie zum Dokumentartheater zählen, d.h. die Autoren stützen sich auf wahre Begebenheiten und fiktionalisieren daraus. Auch behandeln alle Werke thematisch die Revolution. Ich habe mich am Anfang dieser Forschung für *Danton's Tod* entschieden. Ich fügte nachher das Filmprojekt *Die Revolution frisst ihre Kinder!* hinzu, weil das Stück beide Ereignisse, nämlich die Französische Revolution (mit ihren Figuren wie Danton, Robespierre u.a.) und die Revolution in Burkina Faso (mit den Figuren Sank, Blaise) zusammenbringt. Die Hinzufügung von *Sank ou la patience des morts* rechtfertigt sich dadurch, dass die Perspektive nicht nur deutschsprachig wird, sondern auch afrikabezogen.

1.8 Begriffserklärungen

1.8.1 Theater, Drama und Dramatik

Es gibt zwei mögliche Definitionsversuche des Begriffs *Theater*: Die Dichotomie Theater als literarische Gattung (Drama) und Theater als Ort der szenischen Darbietung des Dramas.

Das Wort entspringt dem altgriechischem Wort *Dyonysoskult*³¹.

Nicht nur das Wort, sondern auch die Kunstform des Theaters stammt aus dem antiken Griechenland, wo *theatron* „Schauplatz, Theater“ (aus *theastai* „(an)schauen, betrachten“) bedeutete. Im Lateinischen wurde daraus *theatrum*, das über frz. *théâtre* ins Deutsche gelangte.³²

Es gibt Theorien zur Entstehung des Theaters, die sich mal auf die Steinzeit und mal auf die Antike beziehen:

Thesen zur Entstehung des Theaters gibt es zahlreiche (vgl. Kotte 2005, 223 f.). So finden sich erste Ursprünge mimischen Spiels zwar bereits in der Steinzeit, das antike Theater der griechischen Stadtstaaten gilt hingegen als Wiege der abendländischen (Studmann, 2020:14)

Es gibt manchmal Verwechslungen zwischen Theater und Drama. Doch gibt es einen Unterschied:

Das Drama hat zwei Hauptelemente, nämlich Handlung und Charaktere. Aber es gibt manchmal Theater, die keine Charaktere (Figuren) haben.

Seit Aristoteles sind die zwei wichtigsten Elemente des Dramas die Handlung und die Charaktere. „*Ohne den Letzteren [Von mir hervorgehoben] kann man sich ein Drama wohl denken, aber gewiss nicht ohne Handlung.*“³³.

³¹ Dyonysos ist ein Griechischer Gott des Weines und der Fruchtbarkeit

³²O.A.: <https://www.wissen.de/wortherkunft/theater> (Zugriffsdatum: 11.07.2021)

³³ Aristoteles (1961): *Poetik. Übersetzung, Einleitung und Anmerkungen von Gigon, Olof*. Stuttgart: Universal Bibliothek. Philipp Reclam. S.10

Aber mit der Zeit haben andere Theoretiker:innen und Theaterpraktiker:innen betont, dass die Handlung direkt sein muss. So gibt es auch Handlung in der Epik. Diese Theoretiker:innen betrachten Theater nicht als nur als literarische Gattung, sondern auch szenische Darbietung. Dazu gehört Anne Ubersfeld (1918-2010), die sagte: „ *Theatre is a paradoxical art. To go even further, we might see in theatre the very art of paradox; it is literary production and concrete performance at the same time.* “³⁴

Neben Lyrik (z.B. Gedicht) und Epik (z.B. Roman) bezeichnet *Dramatik* eine der drei größten Gattungen der Dichtung. Das *Drama* ist ein literarisches Produkt, d.h. das Buch, das Werk. Die Dramatik hat ursprünglich ein geschlossenes Geschehen, in dessen Verlauf durch Dialog und Monolog der agierenden Personen meist ein Konflikt entfaltet wird.

Besonders fragwürdig gerät ein geschichtlich beschränktes Verständnis der Gattung Drama, wenn eine historische Sonderform zur Norm erhoben wird. So gehorchten Dramatik und Dramentheorie der 16. bis 19. Jh.s weitgehend antiken Muster.³⁵

Das Basismodell des antiken Theaters kennt drei Hauptelemente: Die Handlung, die Zeit und den Raum. Es gibt immer drei Stellen und fünf Teile, nämlich die Exposition (Einleitung), die Steigerung der Handlung, den Höhepunkt, den Fall (oder Umkehr) der Handlung und die Katastrophe (Freytag, 2003:94).

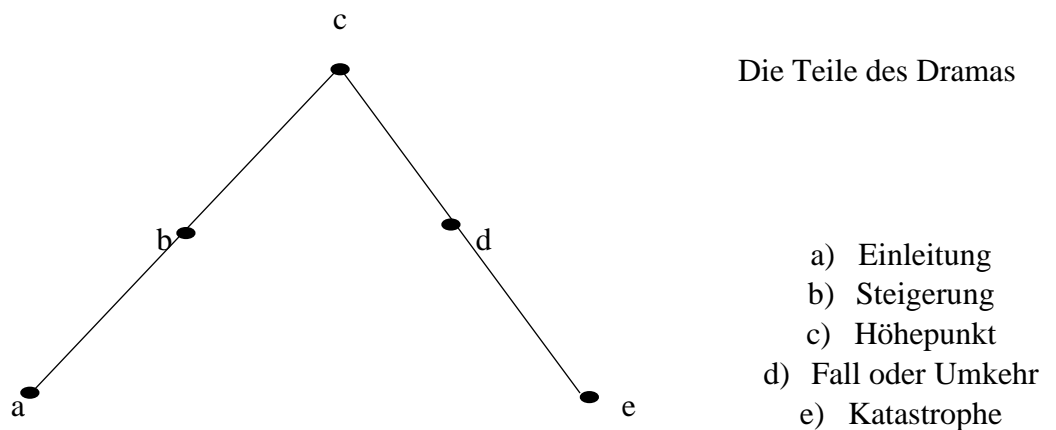


ABB: 1

³⁴ Ubersfeld, A. (1999): *Reading theatre. Translated by Frank Collins Edited and with a foreword by Paul Perron and Patrick Debbeche.* Toronto Buffalo London: University of Toronto Press. S. 28

³⁵ Asmuth, B. (1980/84): *Einführung in die Dramenanalyse.* In : Sammlung Metzler Realien zur Literatur (Hrsg). 2. durchgelesene Auflage. Band 188. Seite 2. J.B. Metzlerische Verlagsbuchhandlung: Stuttgart

1.8.2 Die Revolution

Brockhaus Enzyklopädie definiert die Revolution in weiteren und engeren Sinn. Im weiteren Sinn ist die Revolution die Umwälzung von Bestehendem, z. B. der totale Bruch mit überkommenen Wissensbeständen (wissenschaftliche Revolution), wirtschaftlich-technischen Organisationsmustern (Agrarrevolution, industrielle Revolution), kulturellen Wertsystemen (Kulturrevolution) u.a.

Alle anderen Formen der Revolution sind für den weiteren Verlauf der Arbeit nicht relevant. In meiner Arbeit analysiere ich die Revolution im politischen Sinn.

Im engeren Sinn ist Revolution der Bruch mit der politisch-sozialen Ordnung.

Der Begriff Revolution schwankt dabei inhaltlich zwischen »unaufhaltsamer Veränderung« und »gewaltsamer Umgestaltung« von Staat und Gesellschaft. Er steht damit im Gegensatz zu allen Begriffen, die das Element der Kontinuität betonen.³⁶

Es ist hier anzumerken, dass Revolution im politisch-sozialen Sinn durch Gewalt vorkommt. Im politischen Sinn ist der Terminus Revolution seit dem Ende des 17. Jahrhundert gebräuchlich.

In diesem Verständnis bedeutet Revolution eine von unten ausgehende, tiefgreifende und für einen gewissen Zeitabschnitt anhaltende gewaltsame Änderung der gesamten gesellschaftlichen und politischen Struktur (bes. der Führungs- und Regierungsstruktur) eines Staates (ebd)

Es gab die Französische Revolution 1789/99; europäische Revolution 1848/49; russische Revolution 1917; chinesische Revolution von 1946 bis 1949; kubanische Revolution von 1959; die irische Revolution 1919/1921, die arabische Revolution 2011, die burkinische Revolution (1983-1987) u.a. Die Entstehung der Revolution zeigt uns also, dass der Begriff sich in Zeit und Ort definiert.

Grenze und Entstehung des Revolution-Begriffs zeigen, dass [Von mir hervorgehoben] das jeweilige Verständnis dessen, was man als Revolution bezeichnet, zuallererst von der historischen politischen und sozialen Gesamtsituation einer Zeit her zu bestimmen ist³⁷

Revolutionen setzen sich zum Ziel, die Klassen und Privilegierten aufzulösen, die Politik und Wirtschaft umzuschaffen und die Verfassung nach den Zielen der Revolution zu gestalten. (ebd.)

Die Französische Revolution hat zum Beispiel zu drei Ständen geführt. Der dritte Stand bezog sich auf alle, die nicht Teil von Klerus oder Aristokratie waren.

³⁶ O.A.: <https://brockhaus.de/ecs/enzy/article/revolution-politik> (Zugriffsdatum 06/01/2020)

³⁷ Lenk, K. (1986): *Revolution*. In: Winckel Michel Wolfgang. *Handlexikon zu Politikwissenschaft. Schriftenreihe der Bundeszentrale für politische Bildung* (Hrsg.) Band 237. S.443-447. Franz Ehrenwirth Verlag: München

In keeping with late feudalism, France's highly ordered patriarchal society was arranged with regard to one's place and function in society; and this was broadly reflected in the three 'estates': the First Estate, the clergy; the Second Estate, the aristocracy; and the Third Estate, everyone else. (Selbin, 2010:108)

Der Dritte Stand (*Tiers état*) war sogar als „*la Nation complète*“ durch Sieyès betrachtet, d.h. die *ganze Nation*.

Ainsi, qu'est-ce le Tiers? Tout, mais un tout entravé et opprimé. Que serait-il sans l'ordre privilégié? Tout, mais un tout libre et florissant. Rien ne peut aller sans lui ; tout irait infiniment mieux sans les autres. (Joseph Sieyès Emmanuel, 2002:4)

Was ist also der Dritte? Alles, aber ein behindertes und unterdrücktes Ganzes. Was wäre er ohne die privilegierte Ordnung? Alles, aber ein freies und blühendes Ganzes. Nichts kann ohne ihn gehen; alles wäre unendlich besser ohne die anderen.

Die Revolution hat eine metaphorische Bedeutung. Heutzutage werden alle neuen Ordnungen und Veränderungen als Revolutionen bezeichnet.

Metaphorisch gesprochen: Revolutionen gleichen der Geburt einer neuen Ordnung, die, soll sie gelingen, im Schoß der alten Ordnung herangereift sein muss [von mir hervorgehoben], bevor sie durch den »Sprung« der Revolution ans Licht tritt.³⁸

Die Revolution ist auch Teil der Demokratie, indem markanten Revolutionen wie die amerikanische Revolution 1776 und die Französische Revolution 1789 immer die Möglichkeit geben, die Regierung abzuschaffen oder zu ändern, sofern das Leben, die Freiheit und das Streben nach Glück nicht gewährleistet sind:

Jefferson's Declaration introduces the idea of democracy into government, granting 'the people' the right to 'alter or abolish' a government that becomes 'destructive' of their shared and equal rights to 'life, liberty and the pursuit of happiness' (the last, drawn from Rousseau, a striking twist on the liberal Locke's 'life, liberty, and property'), and proclaiming the revolutionary ideal that governments 'deriv[e] their just powers from the consent of the governed.' (Selbin, 2010:105)

Die politischen Revolutionen enden manchmal mit einem Rückschlag und einem Konflikt zwischen den Revolutionären. Das nennt man „Gegenrevolution“ oder „Konterrevolution“.

Die Gegen – oder Konterrevolution ist als ein von der vorausgegangenen revolutionären Umwälzung bedingter Rückschlag zu begreifen, der sich nur auf dem von den Revolutionen geschaffenen Boden abspielen kann. [...] (Lenk Kurt Op.cite.)

Doch wenden wir uns, nach diesen Definitionen der wichtigen Begriffe, den verschiedenen Arbeiten zum Themengebiet zu.

1.9 Forschungsstand

Die Literatur geht im Allgemeinen von einem geschichtlichen oder politischen Ereignis aus, um daraus eine Fiktion zu machen. Dies geschieht manchmal in Prosawerken, also in Romanen. Im deutschsprachigen Raum gibt es Forschungen über Fiktion und Realität. Romane wie *Der*

³⁸ Ebd.

Schwimmer, 1979 oder *Hundert Tage* haben etwas politisches in sich, weil sie sich jeweils mit der ungarischen Revolution 1956³⁹, der iranischen Revolution 1979⁴⁰ und der ruandischen Genozid 1994 befassen. Dasselbe gilt auch für das Theater, das das Politische par excellence ausmacht. *The Trial of Dedan Kimathi* (1976) von Ngũgĩ wa Thiong’O und Micere Githae-Mugo zeigen, wie politische Ereignisse oder Persönlichkeiten im Theater auftreten können, ohne unbedingt die echten Eigenschaften der realen Menschen zu haben. Dazu gehört beispielsweise die Tatsache, dass die Frau vom realen Dedan Kimathi nicht Wanjiru⁴¹ hieß, sondern Mukami.

Katharina Studtmann stellte die problematische Frage: Was ist politisches Theater? Sie erklärt ausführlich, wie das Theater schon von Beginn an eine politische Angelegenheit war, bevor es sich explizit als politisch-verstand (Studtmann, 2020:11). Sie zählt fünf Etappen des politischen Theaters, von denen auch das Theater als Vorkämpfer der politischen Revolution gehört (ebd.S.15). Zu diesem Punkt nennt sie das in den 1950er Jahren „Theater der Unterdrückten“ von Augusto Boal, das aus Forumtheater, unsichtbare Theater, Zeitungstheater u.a. besteht. Sie erwähnt auch Piscator Haltung, das Theater als Parlament zu betrachten, indem er sein „Proletarische Theater“ 1919 gründete (ebd.16). Ein Aufsatz in *Politische Bildung im Theater* geht noch einen Schritt weiter:

Dadurch, dass sich Büchners Figur Woyzeck im gleichnamigen Stück auf historische Tatsachen stützt, kann eine Brücke zwischen Narration und Realität geschlagen werden. Dies kann für die Rezeption der Schüler:innen im Politikunterricht nur von Vorteil sein. (Jucheler/Lechner Amante, 2016:97).

Danton’s Tod sei zwar eine Fiktion des revolutionären Paris, aber nimmt Ausgangspunkt auf die radikale hessische oppositionelle Bewegung „die Gießener Schwarzen“, indem auch deutsche Volkslieder und Soldatenlieder betrachtet werden.⁴²

Fiktion und Realität in *Danton’s Tod* wurden bei Dedner Burghard und Michael Mayer Thomas⁴³ ausführlich dargestellt, indem die Spuren der historischen Quellen im Werk

³⁹ Kegelmann, R. (2009): Zu Formen fragmentarisierter Erinnerung in Zsuzsa Banks Roman *Der Schwimmer*. In: Gabriella Rácz / László V. Szabó(Hrsg.): *Der deutschsprachige Roman aus interkultureller Sicht*. Wien: Universitätsverlag Veszprém/ Präsens Verlag 2009, S.125-138. S. 163

⁴⁰ Lehmann, C. (2005): *Fantasien der Auslöschung: Christian Krachts Romane Faserland und 1979*. *Pandaemonium germanicum* 9/2005, 255-273. S. 257

⁴¹ wa Thiong’O N. /Githae-Mugo M. (1976): *The trial of Dedan Kimathi*. Illinois:Waveland Press Inc S.10

⁴² Kurz, Gerhard (2012): „Der Freiheit eine Gasse“ Spuren der „Gießener Schwarzen“ in Büchners „Dantons Tod“: Spiegel der Forschung. Nr. 2/2012. S. 29.

⁴³ Dedner, B./Michael Mayer, T. (2000): *Georg Büchner Sämtliche Werke und Schriften. Historisch-kritische Ausgabe mit Quellendokumentation und Kommentar (Marburger Ausgabe)*. Band 3.3. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

untersucht wurden – und zwar *Histoire de la Révolution française tome sixième* und Johann Konrad Friedrichs *Unsere Zeit, oder geschichtliche Übersicht der merkwürdigsten Ereignisse von 1789-1830*. Diese Quellen wurden als „bezeugte Quellen“ qualifiziert (ebd. Inhalt, Seite V) und andere Quellen wurden als „nicht gesicherte Quellen“ gekennzeichnet.

Nicht nur Dedner, auch Besson Jean-Louis interessierte sich für dieses Thema. In *Georg Büchner: Des sources au texte Histoire d'un autopsie*⁴⁴ geht es um die historischen, historiographischen, literarischen, philosophischen, mythologischen und biblischen Quellen von Büchner's Jugendschriften bis zu *Danton's Tod*.

Aus dem oben Gesagten deutet alles darauf hin, dass es in Bezug auf die Erforschung der historischen Quellen in *Danton's Tod* nicht an Arbeiten mangelt. Jedoch kann die vorliegende Arbeit nicht auf alle Aspekte eingehen, die uns aufgrund des Verhältnisses zwischen Realität und Fiktion und den Spuren der Intertextualität, wichtig erscheinen. Bei den beiden zeitgenössischen Autoren hat sich die Forschung noch nicht mit diesen Aspekten befasst. Damit bleibt das große Feld der wissenschaftlichen Forschung weitgehend offen.

In seiner Doktorarbeit zum Thema *Das Komische in Danton's Tod* beschreibt Go Sung Choi Danton als historische Figur, die dramatisiert wurde. Aber die Geschichte wurde nicht linear dramatisiert, denn Büchner hat das zweite Verhör außer Acht gelassen. „*Der historische Danton wurde dreimal vor das Revolutionstribunal gestellt. Büchner hat das erste und das dritte Verhör dramatisiert*⁴⁵“

Penzoldt Günther schrieb in seinem Buch-*Georg Büchner*, dass Georg Büchner an der Spitze unter den klassischen deutschen Dramatikern gehöre, weil nichts so lebendig, bewegend und treffend geblieben sei wie seine Werke⁴⁶.

Das Theater in Burkina Faso ist mit der *sankarischen* Revolution (1983-1987) verbunden, weil es als Mittel für die Bekämpfung-von Unwissenheit und der feudalen Gesellschaft verwendet wurde. Die Revolutionszeit hat sogar die Weichen für die kulturelle Revolution gestellt. In ihrer Forschung zum Theater in Burkina Faso schrieb Bühler-Dietrich Annette:

⁴⁴ Besson, J-L. (1992) : *Georg Büchner : Des sources au texte Histoire d'une autopsie. Des essais de jeunesse à « La mort de Danton »*. Berne : Editions scientifique européennes

⁴⁵Go-Sung, C. (2011): *Das Komische in Georg Büchners Drama Danton's Tod*. Philipps-Universität Marburg: Doktorarbeit. S.48

⁴⁶ Penzoldt, G. (1972): *Georg Büchner*. Hannover: Deutscher Taschenbuch Verlag. S.13

La période révolutionnaire représenta également une vraie révolution culturelle au Burkina Faso [...] Le théâtre devenait une arme efficace pour éliminer l'ignorance, le féodalisme et pour harmoniser les populations citadines et villageoises^{47vi}

Barry Bouraima legte eine besondere Sicht über das soziale Interventionstheater, indem er das Theater, als solches betrachtet, das sich zur Rolle gemacht hat, das Publikum über ein soziales Problem zu sensibilisieren oder aufmerksam zu machen. (Barry, 2020:40). Barry unterscheidet das Interventionstheater vom politischen Theater: „*Cela distingue aussi le théâtre d'intervention d'un nouveau théâtre politique[...] où l'approche se fait entre un auteur, un metteur en scène et des artistes professionnels*^{vii}“ (ebd.)

Nun konzentriert sich die vorliegende Arbeit auf einen theoretischen Rahmen, der die semiotische Dramenanalyse miteinbezieht.

1.10 Theoretischer Rahmen

Die Theorien der Dramenanalyse begründen sich mit Aristoteles. Er legte das Fundament der Prinzipien. Aristoteles meinte, so die Einleitung von Gigon Olof, „, daß die Einheit einer Dichtung nicht dadurch gewährleistet, daß ihr Gegenstand das Handeln eines einzigen Helden ist“ (Aristoteles, 1961:11). Georg Büchners Dramen weisen schon durch die Titel darauf hin, wer die Hauptfigur sein könnte. Sowohl *Lenz*, als *Danton's Tod*, *Woyzeck* und *Leonce und Lena* haben die Hauptfiguren im Vordergrund, schon im Titel. Die Forschung hat auch gezeigt, dass diese Figuren gewissermaßen geschichtliche Figuren sind (Cadot Michel, 1997:13-42). Jean-Jacques Roubine sagte aber, dass die Dramaturgie des Wahrscheinlichen ihr Hauptaugenmerk nicht auf wahre oder reale Tatsachen lege, sondern auf das Mögliche. Das Werk *Danton's Tod* ist aber das unumstrittene Werk von Büchner. Kritiker sind sich einig, dass es auf wahren Ereignissen beruht. (Georg Büchner, Nachwort, 1997: 162)

In ihrer semiotischen Dramenanalyse stellte Erika Fischer Lichte die Grundlage der zeitgenössischen deutschen semiotischen Dramenanalyse: linguistische-Zeichen der Figuren im Theater könnten subjektive und intersubjektive Beziehungen zueinander haben. „*there can be interpreted at the subject level as signs for example, of X's place of birth, age, sex, social status, state of mind,[...] At the intersubjective level, they can be understood as signs of X's relation to Y, Z etc*“ (Fischer-Lichte, 1992:20)

⁴⁷ Bühler-Dietrich, A. / Noufou, B. (2017) : *CITO, un maillon fort du théâtre au Burkina Faso. 20 ans de créativité et de résistance*. Ouagadougou: Les éditions Œil Collection. S. 34

Anne Ubersfeld machte eine ausführliche semiotische Figurenanalyse in *Lire le théâtre* dadurch, dass die Figur als Mittel des Sinnes eines dramatischen Werkes zu gewährleisten wäre. „*La préexistence du personnage est l'un des moyens d'assurer la préexistence du sens*“ (Ubersfeld, 1996a:90) – Die Präexistenz der Figur ist ein Mittel-die Präexistenz des Sinnes zu gewährleisten. Sie erkannte aber, dass die Forschung keine markante Entwicklung im Rahmen der Repräsentation bzw. Aufführung seit Aristoteles gemacht hätte (Ebd.).

Die *Phänomenologie des Theaters* (2008) von Jens ist also insofern ein wichtiger Beitrag im Bereich der Dramenanalyse, dass Aspekte wie die markanten Momente, der Schwindel der Kulturwissenschaften und auch die Theorie der Aufführung in Betracht gezogen werden. Zu der Theorie der Aufführung wird Interesse an Medialität (sehen und gesehen werden) und Materialität (die Kunst und das Werk) gelegt. Das scheint mir wichtig, weil das Theater in seiner Definition die Übertragung der Materialität durch die Medialität sein kann. Die Kunst des Theaters oder die Praxis des zeitgenössischen Theaters erfordern aber neue Wege zur Analyse der Werke. Das erkennt Jens durch das Zusammenspiel verschiedener Elemente im zeitgenössischen deutschen Theater. „[...] hierzulande sind Inszenierungen zu sehen, die sich insbesondere mit dem Zusammenspiel von Puppen und Schauspielern auseinandersetzen.“ (Jens, 2008:10). Gockel verwendet diesen Ansatz in *Die Revolution frisst ihre Kinder!*. Die Figuren, Sank, Blaise, Danton und Robespierre erscheinen in manchen Stellen als Puppen.

Die Figur als historische Figur ändert sich je nach Epoche und Repräsentation. Man kann nicht beim Zuschauen desselben Stückes dieselben Bewegungen, Gefühle u.a. konkret wiedergeben oder sehen. Die Aufführung ist also ein Ereignis, nicht ein Gegenstand. (Jens, 2008:45). Was als Gegenstand bleibt ist die schriftliche Fassung. Anne Ubersfeld unterscheidet hier in textuelle Figur und metatextuelle Figur. Laut Ubersfeld wird die Figur im Laufe der Zeit nicht als Text zu lesen, sondern als „*ensemble Texte + métatexte*“ – eine Gesamtheit von Text und Metatext (die Metatext dient dazu, den Text näher zu erklären). Die Aufgabe der Analyse sei die Gesamtheit von Text und Metatext zu dekonstruieren. (Ubersfeld, 1996a:91). Deswegen werden in manchen Stellen Nachworte, Anmerkungen und andere Beiträge zu den Primärwerken erwähnt.

Danton's Tod, *Die Revolution frisst ihre Kinder!* und *Sank ou la patience des morts* gehören zu den Dokumentartheatern, die nicht auf fiktiven Begebenheiten beruhen, sondern historische oder aktuelle Ereignisse darstellen. Politische und soziale Themen werden häufig verwendet. Um also die Identität der revolutionären Figuren zu erkennen braucht die Analyse auch die

Korrelation zwischen den anderen Figuren. Denn die Identität einer Figur hängt von ihrer Beziehung zu den anderen Figuren ab. Hier kritisiert Anne Ubersfeld die zeitgenössische Theaterpraxis (Anfang des XXI. Jahrhunderts), Gefühle, eine extratextuelle Biographie, offensichtliche und verdeckte Absichten sollen für die Figur rekonstruiert werden. (Ubersfeld,1996a: 93).

Die Figur wird also als ein linguistisches Zeichen, ein Lexem, gesehen. Eine Figur befindet sich in einem Sprachsystem und kann nicht isoliert oder provisorisch analysiert werden. „*Si le personnage peut être assimilé à un lexème, il est pris dans une structure syntaxique et en tant que tel, il apparaît avec sa fonction «grammaticale»*“ (Ubersfeld, 96). Sank ist in diesem Fall das Objekt, „*l'objet*“ der Liebe von Mariam und Blaise ist das Subjekt der Handlung, „*action*“, Ermordung von Sank (*Sank ou la patience des morts*).

Eine Figur kann dieselbe Stelle, „*Case actantielle*“ mit einer anderen Figur besetzen. Am Beispiel von *Danton's Tod* stehen alle Dantonisten (Anhänger von Danton) in Opposition zu den Robespieristen (Anhänger von Robespierre). Die Titelfigur, Danton, steht als Objekt der Ermordung von Robespierre und St. Just. Letztere besetzen also dieselbe Stelle: „*le personnage peut donc ou bien occuper la même case actantielle qu'un autre*“ (Ubersfeld, 1996.a:96)

Der semiotischen Analyse von Anne Ubersfeld⁴⁸ liegt auch insofern das Filmprojekt „*Die Revolution frisst ihre Kinder!*“ zugrunde,-dass die Analyse des Projektes interdisziplinär ist. In der Tat gibt es einen Text, Figuren, Schauspiel und audiovisuelle Medien im Projekt. Da es viele Zeichensysteme im Werk gibt, werde ich auch an manchen Stellen auf die Intermedialität in Zusammenhang mit der Intertextualität verweisen.

Die meisten Definitionen von Intermedialität rekurren auf Julia Kristevas Definition von Intertextualität als »Transposition eines Zeichensystems [*système de signe*] (oder mehrerer) in ein anderes«⁴⁹, indem sie diese in einen medientheoretischen Kontext stellen. (vgl. Müller 1996, 83)⁵⁰.

Die Transposition eines Zeichensystems in diesem Sinne ist nicht nur von textuellen Zeichen, sondern auch von Medien, d.h. andere Medien können in der Literatur bzw. im Theater erscheinen. Die Intermedialität gilt es Zwischenraum der Medien:

Eine Auffassung von Intermedialität als Intertextualität zwischen den Medien hat sich jedenfalls, wie Robert (2014, S. 71) bemerkt, „bis in die neuesten Handbücher beider Teilfelder durchgesetzt“. Allerdings

⁴⁹ Julia, K. (frz. 1967): *Die Revolution der poetischen Sprache*. Frankfurt a. M. 1978, 69

⁵⁰Anz, T. (2013): *Handbuch Literaturwissenschaft*. Weimar: Verlag JB Metzler S. 255

ist die Intertextualitätsdebatte selbst kein monolithischer Block, sondern es lassen sich zwei große Stränge der Theoriebildung unterscheiden. [...] Intermedialität gilt ihm als Intertextualität zwischen Medientexten. Der andere widmet sich der intermedialen Grundierung von Kultur aus einer Perspektive, die „auf die historische Entwicklung der Medien zielt“ (Müller 2008, S. 34). Intermedialität gilt ihm als Erkundung der Zwischenräume der Medien (s. Abschn. 2.3). (Isenkenmeier et al., 2021 :88)

Die Theorien der Dramenanalyse, wird im zweiten Kapitel detaillierter besprochen, bevor die revolutionären Figuren in den Werken in Betracht-gezogen werden können. (Siehe ab Seite 33).

1.11 Methodologie

Daten, die für diese Arbeit zu analysieren sind, stammen von den drei ausgewählten Werken: *Danton's Tod und Die Revolution frisst ihre Kinder!* und *Sank ou la patience des morts*.

Ich werde Textstellen aus der Primärliteratur zitieren, um die Figurationsmöglichkeiten zur Analyse der Revolutionsthematik darzustellen. Ich werde auch die Stellen aus den Theorien der semiotischen Dramenanalyse zitieren. Die Fragebogen und Interviews, die Videos und Audios werden als Paratexte zitiert. Die dazu verwendete Theorie wird die semiotische Dramenanalyse mit Schwerpunkt auf den zentralen Figuren sein.

II- DIE AUTOREN UND DIE SEMIOTISCHE FIGURENANALYSE IN DEN WERKEN

1. Drei Autoren, zwei Länder, zwei Generationen

1.1.Georg Büchner

Georg Büchner wurde am 17. Oktober 1813 in Goddelau im Großherzogtum Hessen-Darmstadt geboren. Vom Herbst 1821 bis zum Frühjahr 1825 besuchte Büchner die als freigeistig geltende „Privat-Erziehungs- und Unterrichtsanstalt“ des Theologen Dr. Carl Weitershausen.

Von 1831 zu 1833 studierte er in Straßburg Medizin und verlobte sich mit Louise Wilhelmine – die Tochter des Pfarrers Johann Jakob Jaeglé.

Von 1833-1835 führte er sein Studium der Medizin in Gießen fort. Dort machte er Bekanntschaft mit Friedrich Ludwig Weidig, der Verbindung zu oppositionellen Gruppen in Süddeutschland unterhielt. Er studierte die Französische Revolution und gründete die „Gesellschaft der Menschenrechte“ in Gießen nach dem Vorbild der *Société des Droits de l'homme*. Zur Vereinigung gehörten neben Büchner auch August Becher (Hauschild,

1993:278), Karl Minnigerode, Jakob Friedrich Schütz, August Klemm u.a. an. Büchners erste Veröffentlichung ist die (vom Butzbacher Pfarrer Weidig, dem wohl bedeutendsten süddeutschen Demokraten der 30er Jahren, redigierte) Flugschrift *Der Hessische Landbote* (1834). Um den 9./12. März 1834 schrieb Georg Büchner den berühmt gewordenen sogenannten „*Fatalismus-Brief*“ an seiner Braut Minna Jaeglé⁵¹.

Nach der Redaktion auf *Danton's Tod* in Darmstadt verließ Georg Büchner die Stadt anfangs März 1835 wegen imminenter Verhaftung, nach einer Vorladung des Darmstädter Untersuchungsrichters. Im Juli 1935 erschien die Buchausgabe von *Danton's Tod*.

Andere Bücher und Übersetzungen von Georg Büchner wurden geschrieben, unter anderem Victor Hugo- Übersetzungen *Maria Tudor* und *Lucretia Borgia* (1935), *Lenz* (1935), *Leonce und Lena* (1936), *Woyzeck* (1936).

Büchner promovierte am 3. September 1836 an der Universität Zürich. Er starb am 19. Februar 1837 an einer Typhusinfektion.

1.2. Jan-Christoph Gockel

Jan-Christoph Gockel wurde am 9. Juli 1982 in Gießen geboren, als Sohn von zwei ehemaligen Studierenden der Agrarwissenschaft an der Justus-Liebig-Universität. Seine Mutter, Marita Raude-Gockel, ist Schriftstellerin. Er ist der älteste Sohn von sechs Kindern. Jan-Christoph wuchs bei Kaiserlautern auf. Er studierte Theater, Film- und Medienwissenschaft in Frankfurt am Main und gründete 2017 zusammen mit dem Puppenspieler und Puppenbauer, Michael Pietsch, das Theaterkompanie *peaches & rooster*. Gockel ist Theaterregisseur- und künstlerischer Leiter der Münchener Kammerspiele seit der Spielsaison 2020. Er inszenierte von 2008 bis 2021 mehr als zwanzig Theaterstücke, wobei die letzteren *Eure Paläste sind leer* (*All we ever wanted*) nach Thomas Köck, *Öl* nach Upton Sinclair, *Amok*, nach Emmanuel Carrère, *Grimm. Ein deutsches Märchen*, nach den Gebrüder Grimms sind. Im Jahre 2022 inszenierte er *Wer immer hofft, stirbt singend* nach Motiven von Alexander Kluge und arbeitete am Stück *Der unsichtbare Reaktor* als Regisseur.

Die zahlreichen dramaturgischen Arbeiten von Jan-Christoph Gockel beschäftigen sich mit dokumentarischen Recherchen, Geschichte und Politik. 2017 erhielt das Stück *Heiner Müller Der Auftrag: Danton's Tod* Nestroy-Theaterpreis „Beste Bundesländeraufführung“. Er erhielt

⁵¹ Alle Briefe von Georg Büchner wurden in: *Literatur Online: Kunstguerilla for Freeware* am: 10.10.2000 gesammelt. Der 18. *An die Braut* befindet sich auf der Seite 8

auch den *Prix de la Critique*, für das Stück *Frankenstein* nach Marie Shelley. Gockel recherchierte in verschiedenen Ländern und arbeitet seit 2013 viel in Afrika. In Burkina Faso war er 2014 mit *Africologne Festival* im Rahmen des Theaterfestivals, *Récréâtrales*, während der Insurrektion, die zur Flucht des ehemaligen Präsidenten Blaise Compaoré geführt hat. Das Team führte also eine Recherche zur Revolution in Burkina Faso (1983-1987) und zur Insurrektion von 2014 gemeinsam mit Zeitzeugen, Schauspieler: innen und der Familie von Thomas Sankara. Das Stück *Die Revolution frisst ihre Kinder!* wurde also während einer Forschungsreise-zusammen mit der Regisseurin Julia Gräfner konzipiert und erschien 2020 als Film-Form bei *Sixpack-Film* in Österreich, existiert also sowohl als Theaterstück als-auch im Filmformat. *Die Revolution frisst ihre Kinder!* war auch für den Wettbewerb um den Großen *Diagonale-Preis* in der Kategorie Spielfilm bei dem *Diagonale'20 – Festival* nominiert.

1.3.Aristide Tarnagda

Aristide Tarnagda wurde 1983 in Ouagadougou, Burkina Faso geboren. Er studierte Soziologie an der Université de Ouagadougou. Zwar wurde er für sein episches Theater *Terre rouge - Façon d'aimer* bekannt, jedoch ist Tarnagda Autor und Regisseur von vielen Stücken. Dazu gehören *Musika*, *Lagdira* - seine allererste Produktion, die durch eine Diskussion-mit Amal Ayouch⁵² über den Stand und die Situation der Frauen auf dem afrikanischen Kontinent entstand.

Er schrieb auch *Et si je les tuais tous, madame?* Auch war er Schauspieler im Ensemble von Jean Pierre Guingané, dort hat er ca. 6 Jahre lang am *Théâtre de la Fraternité* gespielt. Durch *Terre rouge*, das mit Marie Pierre Bésanger von *Bottom Théâtre* erst entstand, bekam er 2017 den Preis „*Grand Prix littéraire d'Afrique Noire*“⁵³ - den Großen Literaturpreis von Schwarzafrika.

Es gibt noch andere Stücke, in denen Tarnagda als Schauspieler mitwirkte, *La Tragédie du roi Christophe*, *Une saison au Congo* und *Dans la solitude des champs de coton*, alle nach der Inszenierung von Christian Schiaretti.

⁵² Amal Ayouch ist eine marokkanische Schauspielerin

⁵³O.A.: <https://adelf.info/2019/11/30/grand-prix-litteraire-dafrique-noire/> (Zugriffsdatum: 07.01.2022)

Aristide Tarnagda schrieb *Sank ou la patience des morts* (2016), also zwei Jahren nach der Insurrektion in Burkina Faso. Das Stück wurde in Avignon von Gaëtan Reginster und letztlich in Mali (2021/2022) durch Awa Bagayoko⁵⁴ inszeniert.

Seit 2014 leitet er das Festival, Les Récréâtrales in Ouagadougou, wo er u.a. Stücke wie *Plaidoirie pour vendre le Congo* (2020/2022) und *Que ta volonté soit Kin* (2018/2021), nach Sinzo Aanza, *Le Quartier* (2020/2021), nach eigenem Text, *Terre ceinte* (2020/2021) nach Mohamed Mbougar Sarr inszeniert hat. Aristide Tarnagda spielte von Mai bis Juni 2022 zusammen mit Odile Sankara *La plus secrète mémoire des hommes* nach Mbougar Sarr (Prix Goncourt 2021) im Festival TransAmériques.

2. Die semiotische Figurenanalyse: eine theoretische Diskussion

Die Figuren, von Aristoteles, auch *Charaktere* genannt (Aristoteles, 1996: 24-25), spielen eine wichtige Rolle in der semiotischen Dramenanalyse. Man könnte sogar sagen, dass sie die zentralen Elemente des Dramas sind. Man stellte sich immer die Frage, wer ein Stück dominiert, eine Figur oder die Handlung. Pfister weist darauf hin, dass beides zusammen einhergeht. Man kann folglich Handlung und Figur nicht trennen:

So wie der Begriff der Handlung bereits den Begriff eines handelnden Subjekts impliziert und umgekehrt die Begriffe der Person oder des Charakters den Begriff der Handlung sei es nun einer aktiven oder passiven, einer äußeren oder inneren - impliziert, ist auch im Drama eine Figurendarstellung ohne die Darstellung einer wenn auch nur rudimentären Handlung und eine Handlungsdarstellung ohne die Darstellung einer wenn auch noch so reduzierten Figur undenkbar. (Pfister, 2001:220)

Die Figur ist also insofern ein wichtiger Bestandteil des Dramas, dass eine Handlungsdarstellung immer eine Figurendarstellung, heutzutage in der Dramenanalyse Figurenkonstellation bzw. Figurenkonfiguration genannt, erfordert. Während die Figurenkonstellation vielen ein Begriff ist, ist die Figurenkonfiguration hingegen eher neu. Im weiteren Sinne ist die Konstellation die Stellung der Planeten und des Mondes zur Sonne und zueinander. Im Drama kann die Figurenkonstellation als die Stellung der Figuren im Laufe der Handlung zueinander definiert werden, also eine „Gesamtheit“, „*freilich mehr als die Summe der Einzelfiguren*“ (Polheim, op.cit.10). Die Konfiguration sei aber ein zentrales Element des Dramas (Polheim, 1996:7).

⁵⁴O.A.: <http://www.institutfrancaismali.org/events/sank-ou-la-patience-des-morts/> (Zugriffsdatum: 07.01.2022)

Dabei zeigen sich – das ist bemerkenswert – gewisse Konstanten, etwa eine so harmonische, genau aufeinander abgestimmte Anordnung der dramatischen Figuren, dass die Konfiguration sehr oft durch symmetrische Strukturen bestimmt zu werden scheint. (ebd.:7)

Diese konstante und harmonische Anordnung der Figuren, die Polheim Konfiguration nennt, kann durch ein Schema realisiert werden. Es gibt verschiedene schematische Darstellungsweisen der Konfiguration. Gustav Freytag teilte die dramatischen Figuren in *Spiel* und *Gegenspiel* (Freytag, 2003:95).

Pfister trennte die Figuren im Kapitel für die Konfiguration in Personal, Umfang, quantitative Dominanzrelation, qualitative Kontrast – und Korrespondenzrelationen (Pfister, 2001:225-227).

Die Diskussion darum, welche Figur in einem Drama im Mittelpunkt steht, missfällt Theatermacher: innen-legitimer Weise. Aber die Wissenschaft geht davon aus, dass das Personal, die Gesamtheit oder die Summe der auftretenden Figuren sei (Pfister: 2001:225). Diese Definition schließt nicht nur die Nebenfiguren, die sich nur einmal äußern, aus, sondern auch jene stummen Figuren oder Figurenkollektiva [...], die nicht rein iterative Information vergeben (ebd.). In diesem Sinne gehören nur das „Personal“ zur Konfiguration:

Unter Konfiguration verstehen wir die Teilmenge des Personals, die jeweils an einem bestimmten Punkt des Textverlaufs auf der Bühne präsent ist; durch den Wechsel der Konfiguration wird ein neuer Auftritt, eine neue *scène*, konstituiert (s. u. 6.4.2.2). Den Terminus verdanken wir Solomon Marcus, einem der Hauptvertreter der mathematischen Dramenanalyse, die sich bisher vorwiegend mit der Erforschung der Konfigurationsstruktur als einer völlig quantitativ erfassbaren Größe beschäftigt hat. (Pfister, 2001:235)

Laut der obenstehenden Definition ist ein Wechsel von Konfiguration ein Wechsel von Szenen. Sowohl in der Epik als auch im Drama gibt es Figuren. Der Unterschied zwischen den Figuren in den beiden Gattungen ist, dass die dramatischen Figuren eine Verkörperung der Rollen durch Schauspieler im wahrsten Sinn tragen. Polheim zieht also eine Grenze zwischen den epischen Figuren und den dramatischen Figuren:

Die Figuren des Dramas unterscheiden sich in mancher Hinsicht von denen der Epik. Zwar haben wir es bei beiden mit fiktiven, von einem Dichter geschaffenen Gebilden zu tun, die im Gefüge der Fabel ihre Funktion auszuüben und ihre Rolle zu spielen haben. Aber nur die dramatischen Figuren sind dazu auserkoren, diese Rolle im wahrsten Sinn des Wortes zu spielen. (Polheim, 1996:9)

Der Erzähler ist prädominant in der Epik, wo die Figur im Drama im Mittelpunkt steht. Sie steht im Anfang (ebd).

Die Semiotik ist die Wissenschaft, die sich mit Zeichensystemen aller Art befasst. Charles Sanders Peirce führt diese Begriffsbestimmung weiter, indem er eine Unterscheidung zwischen Klassifikation, Methodologie und Gebrauch macht. Wenn die Figur als Zeichen betrachtet werden kann, dann kann sich die Semiotik auch für die Analyse der Figuren interessieren. Das

semiotische Dreieck könnte, je nach den von den Theoretiker:innen verwendeten Termini, so dargestellt werden:

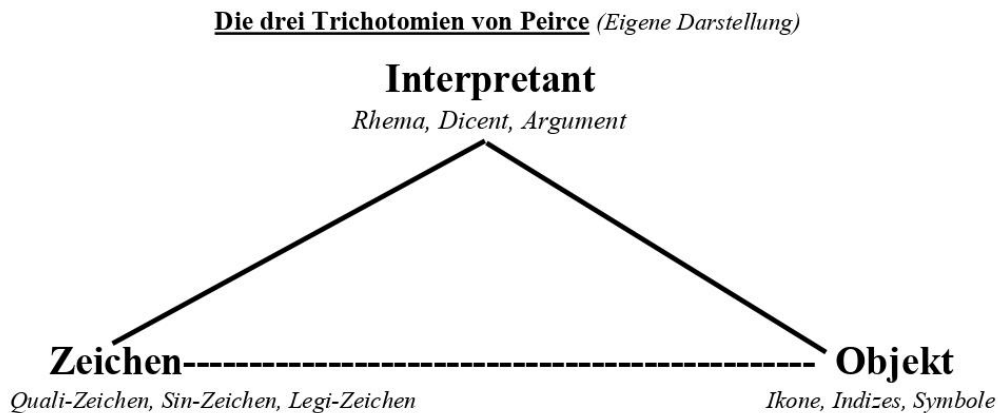


Abb. 2:

Dieses zusammengefasste Schema von Peirces Zeichen Trichotomien, selbst wenn es zu allgemein sein kann, ist die Basis der modernen Zeichenanalyse. Eine genauere Annäherung zur Figur folgt im Verlauf der Arbeit. Zusammenfassend lässt sich an dieser Stelle jedoch sagen, dass der Begriff *Zeichen* einen *Interpretanten* besitzt, der sich an einem *Gegenstand* oder *Objekt* referiert. Referierend am Theater und besonders an den Figuren merkt man, dass textuelle Figuren, die als linguistische Zeichen im Text erscheinen (*Legi-Zeichen*, d.h. *lesbar*), eine Bedeutung tragen-oder Eigenschaften haben, die ihre körperliche Darstellung auf einer Bühne in irgendeiner-Form als das Objekt (*Ikone, Indizes, Symbole*) erscheinen lassen.

Anne Übersfeld widmete der Figurenanalyse ein ganzes Kapitel. Sie stellte die Figur in einer Gesamtheit, die sie-„*Grille du personnage*“ – Raster der Figur - nannte. Es gibt zwei große Ebenen: die textuelle Ebene und szenische Ebene. Was den textuellen Bereich angeht, gibt es die Figuren als Lexemen (Aktant, metonymische Figur, metaphorische Figur), als semiotische Gesamtheit (unterscheidende Merkmale und binäre Funktion, individualisierende Zeichen) und als Subjekt eines Diskurses (Beziehung zu den anderen Diskursen).

Le personnage peut donc être tenu pour l'intersection (au sens Mathématique) de deux ensembles sémiotiques (textuel et scénique. “ (Übersfeld 1996a. 96). – Die Figur kann daher als Schnittpunkt (im mathematischen Sinne) zweier semiotischer Ensembles (textuell und szenisch) gehalten werden.

Die szenische Ebene steht für die szenische Handlung eines lebendigen Schauspielers, der durch seine Stimme (Parole, Phone) eine semiotisch-szenische Gesamtheit bildet. (Siehe Abb. 3, Seite 39)

Die klassische Figurenanalyse neigte immer dazu, die Figur als Subjekt eines Doppeldiskurses zu analysieren: der Diskurs der Figur selbst (individueller Diskurs) und der der anderen Figuren (kollektiver Diskurs). Die Figur wird also als Referenz zum gesamten Diskurs betrachtet, d.h. ihre Identität, ihre Eigenschaften, ihre Natur u.a.

[...] Le personnage parle, et parlant, il dit de soi un certain discours qui définit ses rapports avec ses interlocuteurs ou d'autres personnages – Der Charakter spricht, und wenn er spricht, sagt er etwas über sich selbst aus, dass seine Beziehung zu seinen Gesprächspartnern oder anderen Charakteren definiert. (Ubersfeld, 1996a :103)

Diese sogenannte klassische Figurenanalyse findet man auch bei Erika Fischer-Lichte, indem sie die linguistischen Zeichen auf dem Theater an eine kulturelle Funktion anpasste. Sie können, so Fischer-Lichte, auf der Subjektebene als Zeichen für beispielsweise Herkunft, Alter, Geschlecht, soziale Stellung, Geisteszustand, Gemütsverfassung, Gefühle, Wünsche, Willen; und augenblickliche Stimmung von X gedeutet werden. Auf der Ebene der Intersubjektivität hingegen als Zeichen (Fischer-Lichte, 2007:34).

Das ist genau was Anne Ubersfeld sagte: „*Le personnage peut occuper la même case actantielle qu'un autre personnage*“ (Op.cit. S.18)

Die intersubjektive Beziehung setzt auch voraus, dass die Figuren auch von ihren Taten, Moral u.a. dieselbe Stelle (*Case actancielle*) einsetzen können. Fischer-Lichte führt fort, dass die Figuren auch aufgrund individueller Bedingungsfaktoren besondere Beziehungen untereinander haben, d.h. eine einzige Figur kann unterschiedliche Beziehungen zu den anderen haben (z.B. Y Lebensretter von X oder Mörder des einzigen Kindes von X u.a.m.)

Im Klartext gibt es zwei-Ebenen der Figuren als linguistische Zeichen: die subjektive und die intersubjektive Ebene.

Anne Ubersfeld nennt diese-Vorgehensweise *déjà connue* und *classique*, d.h. schon bekannt und klassisch. Sie schlägt deswegen ein „modernes“ Verfahren vor, welches dazu dient, den Diskurs der Figur als Objekt einer möglichen Hermeneutik, also den unbewussten Inhalt der *Psyche* der Figur ans Licht zu bringen. (ebd:103,104)

Figuren im Theater sind jedoch unterschiedlich, sie können beispielsweise von Schauspielern aber auch von Puppen verkörpert werden. Dies bezieht sich insbesondere auf Monologe oder

Diskurse der Figuren. Wenn eine textuelle Figur von einem Schauspieler verkörpert wird, so wird die Rede A der Figur zur Rede X des Schauspielers. Erika Fischer Lichte sagt hierzu Folgendes:

Die wichtigste Funktion der Sprache auf dem Theater folgt aus ihrem Gebrauch durch den Schauspieler: A's Worte bedeuten hier X's Worte. Dies gilt sowohl im Falle, dass A beim Sprechen für den Zuschauer sichtbar anwesend ist, als auch im Falle, dass er seinen Augen verborgen, als auch für den speziellen Fall des Puppentheaters, in dem die Worte, die A spricht, die Worte bedeuten, die der von einer Puppe denotierte X spricht. (Fischer-Lichte, 2007:33)

Infolgedessen ist der Diskurs der Figur weder der eigene Diskurs, noch der von anderen. Das rechtfertigt noch die Aussage von Anne Ubersfeld, die sagte, dass Gefühle und Emotionen der Figur dazu bestimmt sind zu fühlen von niemandem gefühlt seien (Ubersfeld, 1996a:104). Das Schema (auf der Seite 38) fasst ihre Analyse zusammen:

Es ist auch klar, dass die Eigenschaften einer Figur auch nicht denen einer realen Person zu verwechseln sind, selbst wenn Autor:innen dies absichtlich tun, einer Figur die Eigenschaften und sogar den Namen einer realen Person geben.

Im Gegensatz zu einer realen Person, die zwar von ihrem Kontext mitgeprägt wird, jedoch als Gewordene eine von ihrem Kontext analytisch isolierbare, reale Kategorie darstellt, ist eine dramatische Figur von ihrem Kontext überhaupt nicht ablösbar, da sie ja nur in diesem Kontext existiert, sie erst in der Summe ihrer Relationen zu diesem Kontext konstituiert wird. (Pfister: 2001:221)

Besonders im Dokumentartheater werden Figuren nach lebendigen oder gestorbenen Personen benannt. In manchen Fällen versuchen sie, den Namen durch Diminutivformen oder andere linguistische Verfahren zu ändern.

Manfred Pfister ist der Meinung, dass Informationen über fiktive Figuren begrenzt sind, ganz im Gegensatz zu realen Personen, die über eine unbegrenzte Anzahl von Informationen verfügen. Die Folge hiervon ist, dass alle Informationen über die fiktive Figur einen höheren Wert haben, „*dass auch der beiläufigsten bei der Analyse der Figur prinzipiell Bedeutsamkeit unterstellt wird*“ (Pfister: 221).

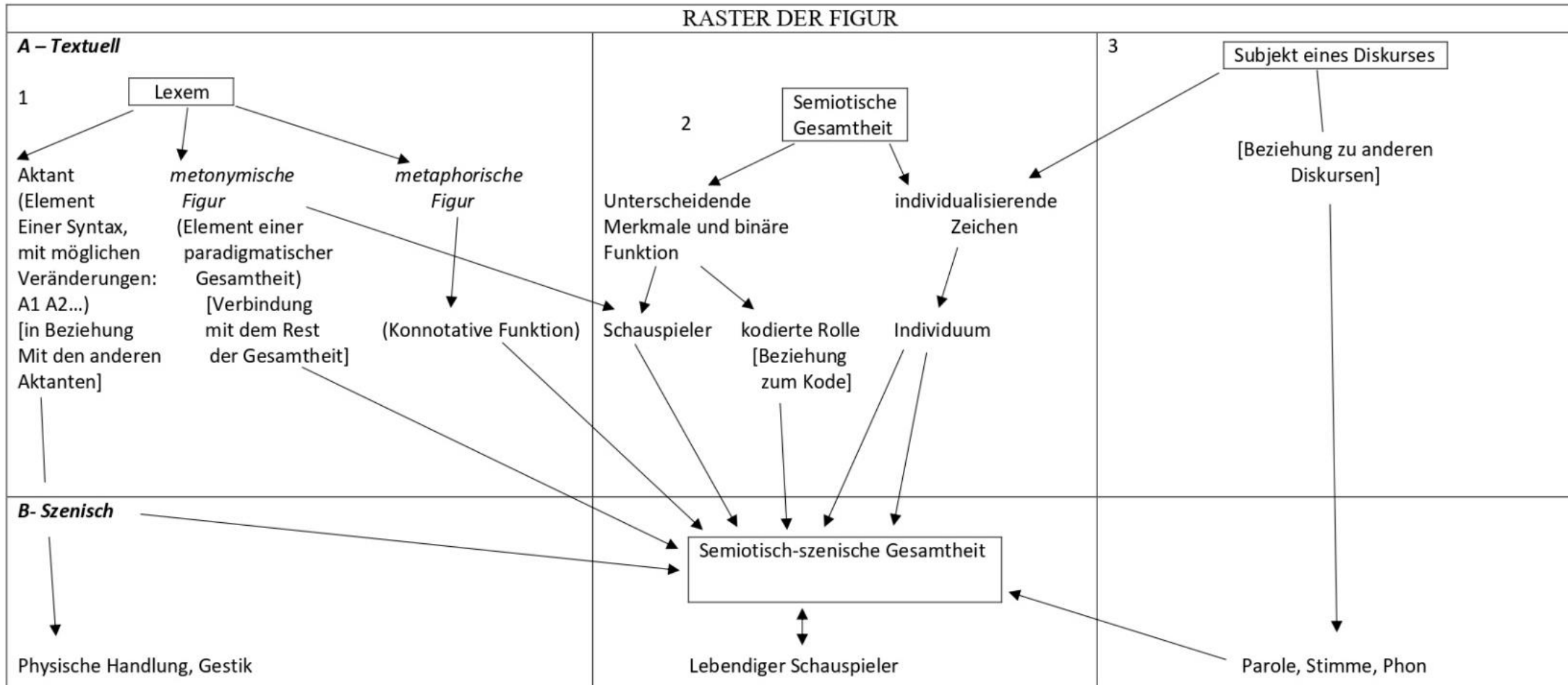


Abb.3.

Die Aufführung ist ein nicht meist kein theoretisch diskutierter Bereich im semiotischen Sinne. Erika Fischer-Lichte beschäftigte sich schon damit in *Die Aufführung als Text*, indem die Figur als Schauspieler jetzt auftritt.

Anne Ubersfeld beschäftigte sich auch mit dieser Theorie im Bereich in *Lire le théâtre II, L'école du spectateur*. Sie machte einen Unterschied zwischen Text *T* vom Dramatiker:in und Text *T'* von Regisseur:in, indem der/die Regisseur:innen vor zwei linguistischen Zeichen stehen: nämlich die Didascalien und die phonische Diskurse, die nicht mehr textuell sind sondern von Schauspieler:innen übermittelt sind. (Ubersfeld 1996b:17)

Es ist wichtig zu betonen, dass nicht alles was im Theater geschrieben ist von Schauspieler:innen übermittelbar ist. Dazu gehören die Namen der Figuren, die szenischen Hinweise oder Regieanweisungen.

Aber wie wird im textuellen Sinne jene Stimme genannt, die die Anweisungen gibt? Diese nennt Anne Ubersfeld eine Übersetzung „*traduction*“. „*Le discours des didascalies n'est pas constatif, il est illocutoire (conatif) - Die Rede der Didaskalien ist nicht konstativ, sie ist illokutionär (konativ)*.“ (Ubersfeld 1996a: 10)

Anne Ubersfeld betrachtet die Figur in einem *aktantiellen* und *aktoriellen* System. Die Figur ist, wie oben erwähnt, ein Lexem, d.h. ein linguistisches Zeichen. Die Figur befindet sich in einer syntaktischen Struktur und verkörpert ihre „*grammatikalische*“ Funktion (Ubersfeld, 1996a:96). Im aktoriellen System sei die Figur als *rôle codé – kodierte Rolle* – betrachtet. Das ist die Funktion der Figur als Akteur (Acteur). Wichtig ist, nicht die erste Rolle der Figur zu erwähnen, sondern die zweite (kodierte Rolle). Die kodierte Rolle kann als die allgemeine Rolle angesehen werden, die eine bestimmte Kategorie von Figuren verkörpern kann, die kulturell bezogen ist, deren semantische Bedeutungen von allen Mitgliedern der jeweiligen Kulturen bekannt ist. *Scarpin* ist also sowohl der Täuscher als auch der ursprüngliche Diener in der lateinischen Komödie. (Ubersfeld, 1996a:98)

Durch die verschiedenen Sichtweisen der Theoretiker:innen lässt sich erkennen, dass das theatralischen Zeichen auch semiotisch analysiert werden können und dass es verschiedene Zeichen gibt. Die Figur, die konkret als Schauspieler auf der Bühne auftritt kann auch subjektive und intersubjektive Beziehungen mit den anderen Zeichen unterhalten. Jetzt sehen wir Anhand der drei ausgewählten Werke, wie die Theorien konkret anwendbar sind, da wir uns nur auf die zentralen revolutionären Figuren beschränken.

3. Die revolutionären Figuren in den Werken als semiotische Zeichen

3.1. Danton's Tod

In *Danton's Tod* ist wahrscheinlich die Titelfigur, Danton, im Mittelpunkt des Dramas. Aber es gibt die Nebenfiguren, die insofern wichtig sind, dass einige Mitläufer und andere Gegenspieler sind (Freytag, 2003:87) sind. Eine schematische Darstellungsweise der Konfiguration der Figuren könnte wie folgt dargestellt werden:

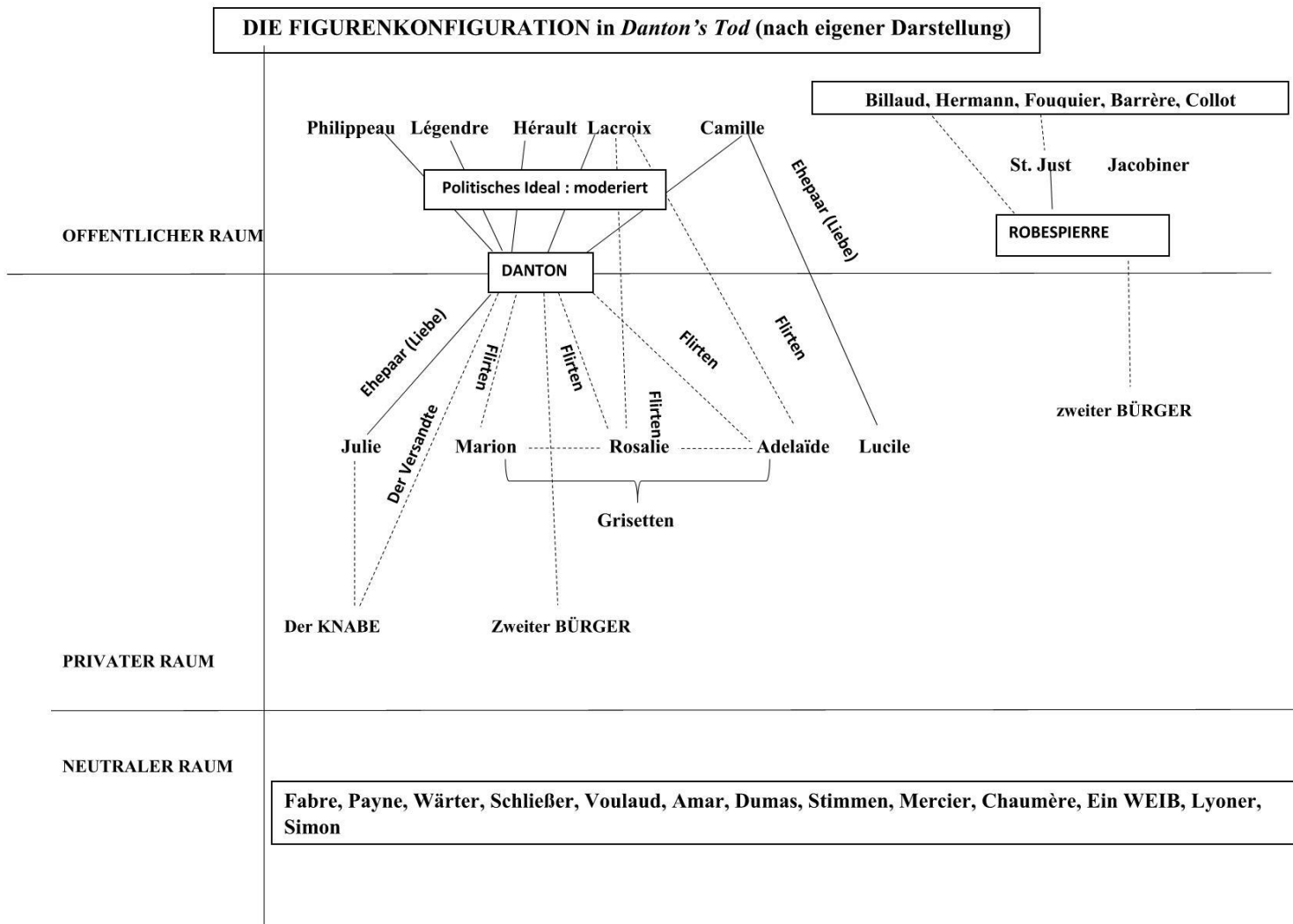


Abb. 4:

Wenn man das Schema (die Konfiguration) näher betrachtet, ist die Figur Danton in der Mitte, zwischen dem öffentlichen und privaten Raum. Um ihn herum sind neun andere Figuren. Vier sind im privaten Raum (Lucile, Julie, Marion und Grisetten) und fünf im öffentlichen Raum (Camille, Lacroix, Philippeau, Légendre und Hérault). Zwei andere Figuren (Der Knabe,

zweiter Bürger) sind zwar im privaten Raum, aber haben wenig mit der Figur Danton zu tun. Entweder erscheinen sie nur einmal oder bleiben das Stück über stumm.

Robespierre hat nichts mit dem privaten Raum zu tun. Er steht ganz im öffentlichen Raum. Das Schema zeigt auch, dass St. Just die Vermittlungsinstanz zwischen Robespierre, Fouquier und Herman (einerseits) sowie Barère, Collot und Billaud (andererseits) ist.

Als Interpretation dafür kann man Danton als eine mittlere Figur betrachten, die keine Entscheidung getroffen hat, die weder öffentlich noch privat engagiert ist, d.h. erschöpft von der Politik ist („*Sie reiben mich mit ihrer Politik noch auf*“: Büchner, 1997: Akt I:15). Seine Mitläufer sind gänzlich im öffentlichen Raum (außer Camille, der eine Liebesbeziehung mit Julie führt.). Danton ist müde von der Politik: „*Danton ist im Gegensatz zu seinem Gegenspieler Robespierre, dem zweiten Horoen der Französischen Revolution, erschöpft von der Politik*“ (Büchner, 1997: Nachwort, 165)

Die Haltung von Danton und sein Diskurs mit Julie deuten schon darauf hin, dass er viel philosophiert und einsam scheint, selbst wenn er sie immer noch liebt („*Nein, Julie, ich liebe dich wie das Grab*“: S.10). Die Thematik der Liebe behandelt Büchner in Zusammenhang mit der Revolution. Dies erkennt man bereits an der ersten Wortergreifung von Danton („*[...] sie halte ihrem Manne immer das Coeur und andern Leute das Carreau hin*⁵⁵“: S.9) Aber, ob hier die Figur Danton spricht, oder etwa Georg Büchner, der Naturwissenschaftler, ist Mittelpunkt der Analyse von Barthes' *Tod des Autors*. Die Bedeutung seine Repliken zu Julie in der ersten Szene des ersten Aktes informiert darüber, dass Philosophie und Anatomie vermischt sind:

JULIE.

Du kennst mich, Danton.

DANTON.

Ja, was man so kennen heißt. Du hast dunkle Augen und lockiges Haar und einen feinen Teint, und sagst immer zu mir: lieber Georg! Aber (er deutet ihr auf Stirn und Augen) da, da, was liegt hinter dem? Geh', wir haben grobe Sinne. Einander kennen? Wir müssten uns die Schädeldecken aufbrechen und die Gedanken einander aus den Hirnfasern zerrén - (S.9/10)

Danton befindet sich auch in einer privaten Beziehung zu Rosalie, Adelaïde und Marion. Die revolutionäre Figur ist also nicht nur an Revolution und Politik interessiert. Sie hat ein intimes Leben und flirtet sogar. „*Ei, Kleine, du hast geschmeidige Hüften bekommen*.“ (S.36) und „*Gute Nacht, ihr hübschen Kinder!*“ (S.37). Die Grisetten sind Prostituierte, mit denen Danton, der verheiratet ist, Geschlechtsverkehr hat. Er scheint eher eine sexuelle Beziehung zu Marion zu

⁵⁵ Milz, C. (2008): Eros und Gewalt in Danton's Tod. In: Dedner Burghard/Gröbel Mathias/Vering Eva-Maria (Hrsg.). *Georg Büchner Jahrbuch 11 (2005–08)*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag. S.25

führen, dies impliziert zumindest Rosalies Aussage „*Wir haben lange nicht das Vergnügen*“:(S.35). Er bedauert sie aber, da sie sich nur für ihr Abendessen prostituieren. („*Sie bedauern mich, sie kommen um ihr Nachtessen*“:S.37)

Während der Revolutionär Danton flirtet, verschwören sich die Jacobiner. Lacroix, der weiß wo er ist, gibt Auskunft darüber:

LEGENDRE.

Wo ist Danton?

LACROIX.

Was weiß ich! Er sucht eben die mediceische Venus stückweise bei allen Grisetten im Palais-Royal zusammen; er macht Mosaik, wie er sagt. (Akt III: S.31)

Die revolutionäre Figur, Danton ist wie ein Kind, hat sich eine lange Geschichte (die Tirade von Marion: ebd. S.32-34) von Marion erzählen lassen.–Er schmeichelt ihr zunächst und küsst sie dann.

DANTON.

Du könntest deine Lippen besser gebrauchen.

MARION.

Nein, lass mich einmal so. (ebd.32)

Die Diskussion über politische Philosophie zwischen Robespierre und Danton im II. Akt markiert den Bruch und die Differenzen vollständig. Die Revolution, so Danton, sollte nicht versuchen–die Menschen zu moralisieren. Die Rolle des Staates sollte nicht darin bestehen, die Bürger zur Vernunft zu bringen. Denn niemand ist gerecht oder tugendhaft, nicht einmal Robespierre.

DANTON.

Mit deiner Tugend, Robespierre! - Du hast kein Geld genommen, du hast keine Schulden gemacht, du hast bei keinem Weibe geschlafen, du hast immer einen anständigen Rock getragen und dich nie betrunken. Robespierre, du bist empörend rechtschaffen. Ich würde mich schämen, Dreißig Jahre lang mit der nämlichen Moralphysiognomie zwischen Himmel und Erde herumzulaufen, bloß um des elenden Vergnügens willen, Andere schlechter zu finden, als mich. - Ist denn nichts in dir, was dir nicht manchmal ganz leise, heimlich sagte, du lügst, du lügst?!

ROBESPIERRE.

Mein Gewissen ist rein. (Büchner, 1997:43-44)

Danton ist durch seine Enteignung bzw. Trägheit charakterisiert, da er sich weigert zu fliehen. Ihm wurde die Flucht angeboten (II. Akt. II. Szene. S.55)

Danton ist am Ende in der Position des Schwächeren. Er kann nur in der Zukunft reden. Er weiß, dass die Situation unlösbar, das Schaffot (die Guillotine) unvermeidlich ist:

Eines Tages wird man die Wahrheit erkennen. Ich sehe großes Unglück über Frankreich hereinbrechen. Das ist die Dictatur; sie hat ihren Schleier zerrissen, sie trägt die Stirne hoch, sie schreitet über unsere Leichen[...] Ihr wollt Brod [*sic !*] und sie werfen euch Köpfe hin. Ihr dürstet und sie machen euch das Blut von den Stufen der Guillotine lecken. (Akt III: S.113)

Die Verschwörungen über Danton (Dritter Akt) werden von den Bürgern verbreitet. Dies zeigt der Kraft der Anderen auf die leichtsinnigen Bürger (im privaten Raum). Der erste Bürger im Werk hatte davor eine positive-Meinung über Danton, er listete seine Rolle in der Revolution auf. (z.B. am 10. August und September, vgl. hierfür S.114). Er wiederholte sogar die Aussage von Danton: „*Ja, das ist wahr, Köpfe statt Brod [sic!], Blut statt Wein!*“ (Akt III: S.114)

Aber nachdem der zweite Bürger die Taten von Danton erwähnt, von denen er wahrscheinlich liest, sind alle entsetzt, demonstrieren sogar: (*Es lebe Robespierre! Nieder mit Danton! Nieder mit dem Verräther!*) (Akt III. S.115)

Büchner schafft es also nicht nur Politik und Revolution, sondern auch das Intime der Titelfigur in den Vordergrund zu stellen.

Der Titel des Werkes *Danton's Tod* enthält den Personennamen „Danton“ (Männlich, bürgerlich, französisch). „*Viele Autoren geben ihrem Stück den Namen einer Hauptperson [...] Aus ihm lässt sich ihr Geschlecht ablesen, oft auch der soziale Stand und der Schauplatz*“ (Asmuth, 1980:20). Darüber hinaus deutet der Titel *Danton's Tod* die Handlungsrichtung an, bzw. rückt das Hauptereignis in den Vordergrund.

Das Werk hat den Untertitel „*Tragischer Bilder aus Frankreichs Schreckensherrschaft von Georg Büchner*“. Hier wird die Handlungsart bestimmt.

„*Den Namen deß [sic!]Trauerspiels sol man hernenen von der Hauptperson, oder auch von der Lehre auf welche alles gericht seyn sol.*“ (Poetischer Trichter, 1648-53, Nachdruck 1969, Teil 2, S.80)

Die Idee der Lehre ist anhand des Titels: *die Revolution frisst ihre Kinder!* besser zu erkennen. Das ist ein Zitat Dantons an Lacroix (Akt I, Szene V)

Danton's Tod besteht aus drei Akten. Das ist keine Übereinstimmung mit der früheren Form eines Dramas, wo man von der „*Fünffzahl der Akte*“ spricht (Freitag, 2003:155).

In *Danton's Tod* sind die Figuren Menschen. Sie unterscheiden sich in Schicht, Alter, Geschlecht und politischer Gesinnung. Robespierre trägt seine Münze. Die Abgeordneten tragen die Kostüme und das Volk hat unterschiedliche Kleidung. Es gibt auch einen privaten und einen öffentlichen Raum. Die Frauen befinden sich im privaten und die Männer im

öffentlichen Raum. Die politischen Gesinnungen kennzeichnen sich durch die Begriffe „Dantonisten“ und „Jakobiner“⁵⁶

3.2.Die Revolution frisst ihre Kinder!

In *Die Revolution frisst ihre Kinder!* sind die Figuren gemischt. Es gibt menschliche Figuren und Puppenfiguren. Robespierre tritt als einen Menschen auf. Thomas Sankara und Blaise Compaoré werden als Puppen dargestellt. Frauen sind am Ende im öffentlichen Raum. Mit Kochlöffeln schlagen sie auf Blaise, damit er seine Machtposition verlässt. Das Volk im Stück ist ein revolutioniertes Volk.

Die Puppen bei Gockel tragen eine Doppelrolle: Sie stehen für ein Dazwischen zwischen Leben und Tod. Auch dienen sie dazu die real-historischen Persönlichkeiten wiederzuerwecken.

Die Menschen sind ja alle tot, Danton, Robespierre und Thomas Sankara leben nicht mehr. Die Puppen sind ja eine sehr künstliche Wiedererweckung eigentlich dieser Geister, Verkörperung. [...] und behalten auch immer was Geisterhaftes, was Totes. Das ist eine Mischung zwischen Leben und Tod. (Gockel: Interview, 02:04 - 02:10 - 02:26 – 02:31)

Die Puppenfiguren sind künstlerisch und ihre Rolle ist es historische-Persönlichkeiten auf die Bühne zu bringen. Sie scheinen also wie Stellvertreter für die realen Personen: „*Die Puppen sind eher auf künstlerischen Gefäßen, die ermöglichen solche historischen Figuren auf die Bühne zu bringen*“ (Gockel: Interview, 03:05 – 03:13)

Die echten Personen können physische Leiden fühlen, Emotionen wirklich fühlen, wenn sie Figuren und Schauspieler:innen auf der mimetischen Ebene sind. Sowohl die Figuren als auch die Rezipienten fühlen hingegen nichts: „*Und die Revolutionäre Danton und Robespierre [...] kann man einfach sehr gut guillotiniere. Die Schauspieler kann man nicht guillotiniere*“ (Gockel: Interview, 03:14 - 03:21)

⁵⁶ vgl. Barke, J. (2001): „Interpretationshilfe/ Deutsch/ Georg Büchner/ Dantons Tod“, Stark Verlag, Freising 2001. S.25



Abb. 5:



Abb. 6:

Es gibt die Sprache als linguistische und paralinguistische Zeichen. Das bedeutet, dass das sprachliche Zeichen nicht nur Schrift ist, sondern beispielsweise auch Schilder mit Aufschrift oder Dekoration sein können.

Sprache kann sich im Theater nicht nur in den Worten X, Y, Z, die von A, B, C gesprochen werden, realisieren, sondern auch in graphischen Zeichen, als Schrift. Schrift fungiert in diesem Fall entweder als Teil der Dekoration – Spruchbänder, Wandaufschriften etc. – oder als Dekoration

selbst. Das Schild mit der Aufschrift „Wald“ oder „Palast“ ist für den Zuschauer ein Zeichen dafür, dass alles, was sich während der Anwesenheit dieser Aufschrift auf der Bühne abspielt, als ein Geschehen im „Wald“ bzw. im „Palast“ zu verstehen ist. (Fischer-Lichte, 2007:36)

Das theatralische Zeichen wird durch die Tätigkeit des Schauspielers erzeugt (Fischer-Lichte, 2001:29). Die linguistischen, paralinguistischen, musikalischen, mimischen, gestische und proxemischen Zeichen sind transitorisch, schauspielerbezogen und kulturbezogen. Das bedeutet „um sie in ihrer spezifisch theatralischen Funktion und Leistung untersuchen zu können, bedürfen wir der Kenntnis ihrer Funktion und Leistung in der Kultur allgemein.“ (ebd.)

Man müsse sich also nicht nur auf die Semiotik der Sprache, sondern auch der Musik, der Mimik, der Gestik- und der Bewegung durch den Raum beziehen.

Geräusche	Akustische	transitorisch	schauspielerbezogen	raumbezogen
Musik				
Linguistische Zeichen				
Paralinguistische Zeichen				
Mimische Zeichen	Visuelle	Länger andauernd	Raumbezogen	
Gestische Zeichen				
Proxemische Zeichen				
Maske				
Frisur				
Kostüm				
Raumkonzeption				
Dekoration				
Requisiten				
Beleuchtung				

Abb. 7:

Aus : Fischer Lichte, 2007:28

3.3.Sank ou la patience des morts

In *Sank ou la patience des morts* treten Sankara und sein Freund Blaise als Menschen auf.

Die Wahl für männliche revolutionäre Figuren und nicht weibliche, sei an dieser Stelle als legitim zu betrachten.

Die Konfiguration des Stückes–ermöglicht es die Figuren in zwei Räume aufzuteilen: den öffentlichen bzw. politischen Raum und den privaten bzw. familiären Raum. Im privaten Raum sind die Mutter la mère, Mariam und Chantou, obwohl er einen Text hat und eine Unterhaltung mit mit Blaise führt.

(Sank ist in einem Diskurs, ein Diskurs von den anderen und ein Zwiespalt über die Politik, die er selbst schreibt.) Sank selbst befindet sich in einem ständigen Zwiespalt. Er diskutiert unentwegt über jene Politik, für die er selbst verantwortlich ist. Als metonymische Figur ist Sank ein Element einer paradigmatischen Beziehung.

Das Schreiben macht ihm unsensibel gegenüber der Außenwelt, insbesondere gegenüber seiner Familie. Er scheint extrem unfreundlich und rüde zu sein.

Mariam: Thomas!

Sank (continuant d'écrire) – *indem er weiterschreibt*. (Tarnagda, 2016 :11)

Dass seine Frau ihn anspricht und er nicht antwortet, sondern weiter schreibt schreibt, ist ein Zeichen seiner Fokussierung auf das Schreiben und seine politischen Ideen. Er ändert dann seinen Diskurs, Sobald seine Frau ihn anspricht verändert sich seine Rede inhaltlich, sie handelt nun von Frauen. „*Je parle au nom des femmes du monde entier qui souffrent d'un système d'exploitation impose par les males.*“ (Tarnagda, 2016 :11)

Sank redet zwar nicht direkt mit Mariam, aber ihre Anwesenheit trägt dazu bei, dass sie als Metonymie für alle Frauen der Welt betrachtet wird.

Er antwortet ihr erst nachdem seine Frau Miriam ihn das dritte Mal anspricht.

„*Excuse-moi, Mariam. J'ai presque fini, je te rejoins tout de suite*“ (Tarnagda, 2016 :11)

Als metaphorische Figur erfüllt Sank eine konnotative Funktion. Es gibt eine Beziehung zwischen dem Sprecher, dem Ausdruck (der Rede) und dem Gemeinten.

3.4. Frauenfiguren in den Werken: Zwischen Neben- und Stummfiguren

Frauen spielen in *Sank ou la patience des morts* eine Betreuerrolle. Die Mutter versucht Sankara zu überzeugen, nicht zu versuchen, die Welt zu ändern: „*Thomas, je ne t'ai pas mis au monde pour le monde[...]*“ (Tarnagda, 2016:13)

Die Frauenfigur hat wenig Raum, da ihr entweder nicht geantwortet oder nicht auf sie gehört wird. Mariam zum Beispiel wird nicht geantwortet, sie ihren Mann zweimal anspricht. (Tarnagda, 2017:10/11).

Auch die Mutter wird ignoriert. Sie wird von ihrem Kind unterbrochen, das nicht einmal ihre Stimme erkennt.

La mere: Thomas

Sank: J'arrive, Mariam. Juste une minute[...] (Tarnagda, 2017:12)

Er schreibt sogar weiter. Als die Mutter seine Aufmerksamkeit bekommt, nutzt sie diese, um eine Tirade zu halten (ebd. S.12/13).

Die Figur der Regisseurin Julia Gräfner ist zwar zentral in *Die Revolution frisst ihre Kinder!*, sie erkennt, dass Frauen in der Revolution außen vor gelassen werden.

Sie kritisiert deswegen das Patriarchat und den Klassismus, denn Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit hätten immer nur für weiße Männer gegolten.

Julia: Natürlich nicht für alle! Für wen gilt denn Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit? Gilt nicht für Frauen, gilt nicht für Arme, gilt nicht für Schwarze oder Fremde. Gilt natürlich nur für weiße Männer (Gockel, Teil 2. 0:03:25 – 0:03:35)

Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit verweisen nicht nur auf die Devise der Französischen Revolution, sondern auch auf die offizielle Devise Frankreichs. Die Figur Julia zeigt ihr Engagement für die Rechte der Frauen und Schwarzen. Beide Gruppierungen wurden während der Französischen Revolution vergessen. Die Erklärung der Menschen- und Bürgerrechte von 1789 führte weder ein Wahlrecht für Frauen ein, noch bezog es sich auf die Rechte schwarzer Sklaven in Martinique oder Haiti. Ein Beispiel ist die Hinrichtung von von Olympe de Gouges 1793 auf dem Place de la Concorde, nachdem sie die „*Erklärung der Rechte der Frau und Bürgerin*“ im September 1791 schrieb. Das Theater wird hier subtil als Engagement für Frauenrechte und Gleichheit verwendet.

In *Danton's Tod* ist die Frauenfigur im privaten Raum angesiedelt (Siehe Abbild: S.38). Das gibt die Frauenrechte in der Zeit der Französischen Revolution wieder.

Die Ausgrenzung von Frauen im Zusammenhang der Geschichte der Französischen Revolution wirkt nach. Das Thema "Frauenemanzipation" bleibt weiterhin - und in einigen Aspekten bis heute - aktuell; die Anwendung der Menschenrechte auch auf das weibliche Geschlecht war z.B. im Vormärz nach Utopie. (Helga Brandes, 1991:7)

So wie in der Fiktion, also in Büchners Theaterstück, hatten die Frauen Nebenrollen, nicht-revolutionäre Rollen in der Revolution. Sie beteiligen sich nicht direkt an der Revolution. Juli sagte in der fünften Szene des dritten Aktes:

Es ist aus. Sie zittern vor ihm. Sie tödten ihn aus Furcht. Geh! Ich habe ihn zum Letztenmal gesehen; sag' ihm, ich könne ihn nicht so sehen. [...] Da, bring' ihm das – sag' ihm, er würde nicht allein gehen. Er versteht mich schon, und dann schnell zurück, ich will seine Blicke aus deinen Augen lesen. (Büchner, 1997:117)

Die Tatsache, dass eine Frau ihre letzte Botschaft über ein Kind an ihren Mann weiterleitet zeigt in der Tat eine Situation der Hilflosigkeit und Passivität, gar der Unfähigkeit. Daraus ergibt sich Julies untergeordnete Rolle in der Revolution.

Die Versuche im Stück von Büchner männliche textuelle Figuren durch Frauen (Schauspielerinnen) auf der Bühne zu ersetzen, sind lediglich Kreationen einzelner Regisseure⁵⁸. An dieser Stelle ist jedoch anzumerken, dass textuelle als auch individualisierende Zeichen auf der semiotischen Ebene klarstellen (Siehe Abb. S. 38) verdeutlichen, dass es sich um Männer im öffentlichen Raum handelt. Folglich sind die aktiven revolutionären Figuren männlich

Der Analyse der drei Werken in semiotischer Sicht ist uns gelungen, denn die gewählten Textstellen verdeutlichen, wie-sich Figuren im Verlauf der Handlungen bewegen. Darüber hinaus zeigen die Textstellen, warum die revolutionären Figuren besonders und einer Analyse wert sind. In den drei Fällen sind die Figuren durch die Einsamkeit, teils durch Trägheit, Passivität und teils durch das Motiv des Todes charakterisiert. Nun sehen wir uns an, wie es die Autoren schaffen durch Schaffensprozesse die formalen Aspekte mit der Thematik zu verbinden und wie sie sich auf anderen Texten, sowohl (faktual als auch fiktional) beziehen.

⁵⁸ Mayer, N. (2021): Wiener Neustadt: Französische Revolution ohne Männer. In: Die Presse. <https://www.diepresse.com/6036871/wiener-neustadt-franzosische-revolution-ohne-manner?fr> (Stand: 02.12.2021)

III- DIE AUTOREN UND DIE INTER- TEXTUELLEN, -MEDIALEN UND - KULTURELLEN ASPEKTE IHRER WERKEN

1. Die Theoretische Diskussion: Inter- textualität, -medialität und -kulturalität

Barthes *Tod des Autors* öffnete eine neue Ära der literarischen Textanalyse, indem er die Frage „wer spricht hier?“ in den Vordergrund stellte. Die Antwort der Frage könnte „der Held“ –oder „das Individuum des Autors mit seiner persönlichen Philosophie“ sein. Wir werden nicht zu einer einzigen Antwort kommen, weil „die Schrift [écriture] jede Stimme, jeden Ursprung zerstört.“ (Wirth, 2002:104)

Michail Bachtin verneint den Geniebegriff. Er nennt zwei wichtige-Ebenen, in denen sich ein Schriftsteller während des Schreibens bewegt, denkt, sich einfügt: die Geschichte und die Gesellschaft:

Indem er den Begriff Wortstatus (statut du mot) als kleinste Einheit der Struktur einführt, stellt Bachtin den Text in die Geschichte und die Gesellschaft, welche wiederum als Texte angesehen werden, die der Schriftsteller liest, in die er sich einfügt, wenn er schreibt. (Uwe Wirth, 2002:389)

Die intertextuelle Ironie habe zwei mögliche Verfahren, die als Fragestellungen betrachtet werden können. Die erste Möglichkeit besteht, darin, den Text nicht auf zwei, sondern-auf vier Ebenen zu lesen. Die zweite Variante, so Umberto Eco in *Die Bücher und das Paradies Über Literatur*⁵⁹ bezieht die beiden Modell-Lesern, nämlich den semantischen Leser und kritischen bzw. ästhetischen Leser mit ein:

Wenn wir jedoch statt eines unerfahrenen Lesers einen Kenner der Literaturtheorien vor uns hätten, könnten wir durch zwei mögliche Fragen in Schwierigkeiten gebracht werden.
Erste Frage: Aber hat intertextuelle Ironie nicht vielleicht damit zu tun, daß man einen Text nicht nur auf zwei, sondern sogar auf vier verschiedenen Ebenen lesen kann, nämlich der wörtlichen, der moralischen, der allegorischen und der anagogischen, wie es die gesamte Bibelexegese lehrt und wie es Dante in der Epistola XIII für sein eigenes dichterisches Werk beansprucht? Zweite Frage: Aber hat intertextuelle Ironie nicht vielleicht mit den beiden Modell-Lesern zu tun, von denen die Textsemiotiker sprechen, allen voran Eco, nämlich erstens dem sogenannten semantischen Leser und zweitens dem sogenannten kritischen oder ästhetischen Leser? (Eco, 265-266)

Die Intermedialität ist die Weiterentwicklung der Intertextualität. Die Tatsache, dass die Literatur heutzutage verschiedene Medien (Film, Musik) zusammenbringt, liegt die Intermedialität zugrunde. Rajewski O. definiert die Intermedialität als einen mangelhaft definierten Begriff. Aber es gibt die Verfilmung literarischer Werke oder die sogenannte filmische Schreibweise. Literatur nimmt also Bezüge auf andere Medien:

Tatsächlich mangelt es nicht allein an einer Klärung des Intermedialitätsbegriffs als solchem und an einer allgemeinen Intermedialitätstheorie; vielmehr besteht auch hinsichtlich einzelner Phänomenbereiche des Intermedialen nach wie vor das Desiderat einer terminologischen, konzeptionellen und theoretischen

⁵⁹ Umberto, E. (2003): *Die Bücher und das Paradies Über Literatur*. München : Carl Hanser Verlag.

Präzisierung. Aus literaturwissenschaftlicher Perspektive ist hier insbesondere eine Gruppe von Phänomenen hervorzuheben, die schon seit längerem in verschiedenen Kontexten und unter Verwendung unterschiedlicher Termini Beachtung findet, im Unterschied zu anderen intermedialen Phänomenbereichen, wie etwa der Verfilmung literarischer Werke, aber erst beginnt, systematisch erforscht zu werden. In diese Gruppe fallen die sog. *, filmische Schreibweise, die, Musikalisierung der Literatur, die *, Ekphrasis, die *, transposition d'art. Es handelt sich hier um Phänomene, denen die Frage nach den grundsätzlichen Möglichkeiten der literarischen Bezugnahme auf andere Medien und damit nach den Formen und Funktionen intermedialer Verfahren der Bedeutungskonstitution zugrunde liegt. Unabhängig des jeweiligen *Referenzmediums lassen sie sich als ein Bereich des Intermedialen zusammenfassen, im Folgenden bezeichnet als Bereich der intermedialen Bezüge. (Rajewski, 2022:3)

Texte beruhen manchmal auf Texten, die auch auf Texten beruhen. Genau dies möchte Umberto Eco mit dem ersten Satz seines Werkes „Der Name der Rose“ verdeutlichen: „Natürlich, eine alte Schrift.“

Es gibt also viele Stufen, Ebenen der Suche nach dem eigentlichen Autor eines Textes. Es gibt auch den geeigneten Leser bzw. erfahrenen Leser für Eco. Indem Eco Bezug auf sein eigenes Werk nimmt, meint er, dass der Leser sich in einer unendlichen Suche nach dem Original machen muss, die er selbst als Autor nicht gefunden hat.

Eine Definition des Begriffs *Medium* scheint an dieser Stelle sinnvoll. Das Medium bezeichnet in seiner allgemeinen Begriffsbestimmung einen Speicherort. Es gibt analoge Medien und neue Medien, wobei der letztere Begriff als umstritten gilt, Régis Debray bezeichnet die Mediologie als eine Art Mediation bzw. Vermittlung, indem er das Medium mit der Kultur verbindet.

Im Begriff *Mediologie* bezeichnet der Wortteil *medio* weder Medien noch Medium, sondern meint *Mediationen* (Vermittlungen), also die dynamische Gesamtheit der Prozeduren und Körper, die zwischen eine Produktion von Zeichen und eine Produktion von Ereignissen geschaltet sind. Dieses Dazwischen ähnelt dem, was Bruno Latour Hybride nennt (Debray, 1994:72).

Der Schrift ist nicht nur derselbe je nach seinem Speicher oder seiner Erscheinungsform. Das heißt das Medium macht den Unterschied aus oder die „Materialität“ bestimmt die Distinktivität.

Ein „R“ kann in Stein gemeißelt, auf Papier geschrieben, in Rinde geritzt, in Fraktur, Bodoni, Garamond oder Helvetica gedruckt sein, ohne seine Bedeutung, seinen Bezug auf das Phonem [r] im mindesten zu affizieren. Ausschlaggebend ist lediglich seine Distinktivität: [...] Alles andere gehört zur „Materialität“ des Zeichens, die zwar unabdingbar ist, um die Bedeutung überhaupt zur Erscheinung kommen zu lassen, deren Spezifität zur Bedeutung selbst nichts beiträgt (Hervorhebung H.S.). (Assmann, 1995:144⁶⁰):

⁶⁰ zitiert nach Stöckel S.6

Manfred Pfister hat durch sein Diagramm *Repertoire der Kanäle* gezeigt, wie die plurimedialen

Das Repertoire der Kanäle und Codes (Diagramm nach Pfister, 2001:27)

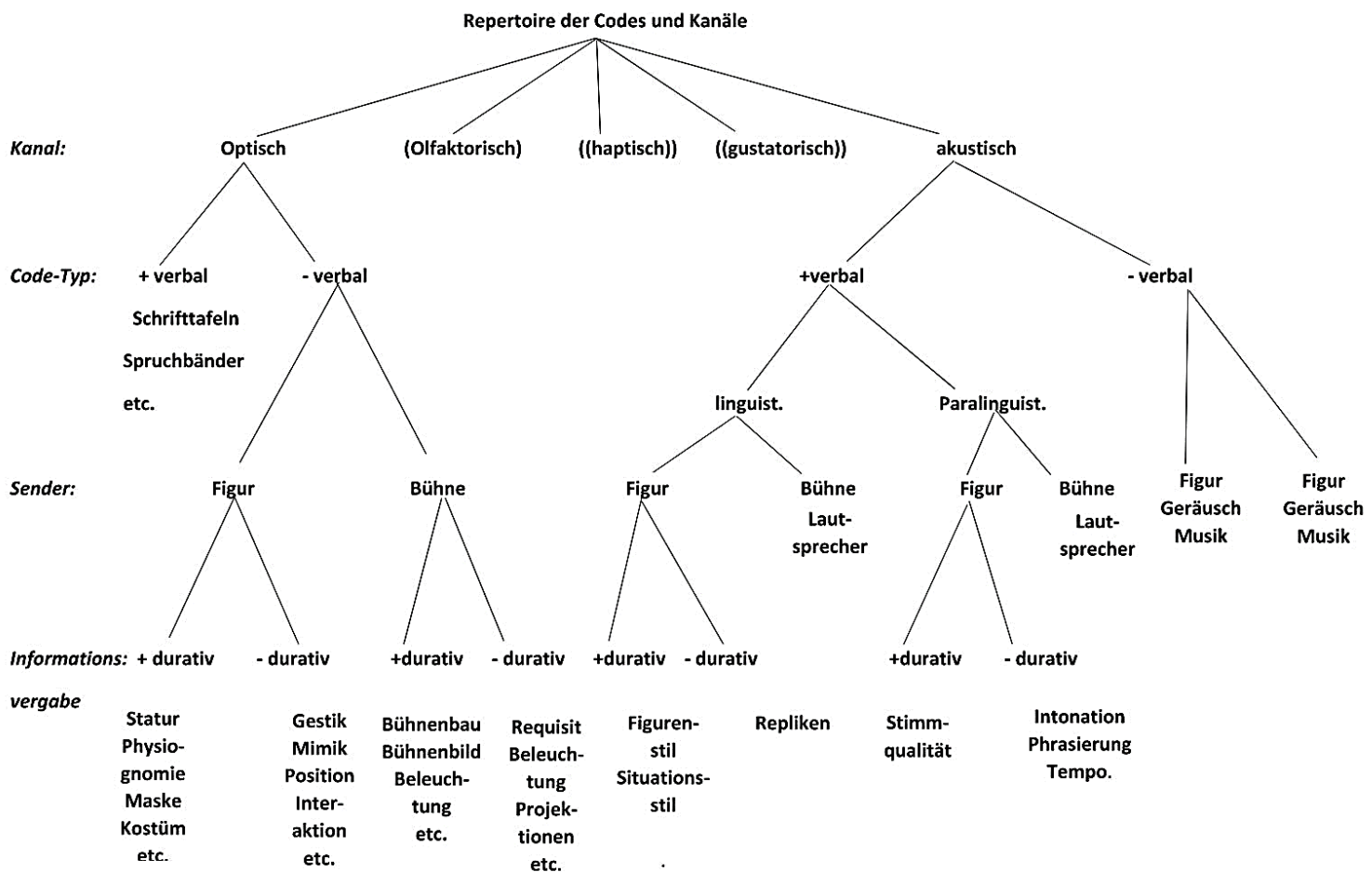


Abb. 9:

dramatischen Texte eine Distinktivität, je nach Schauspieler:in, auflöst. Dies bezieht sich auf Intonation, Tempo, Pausierung:

Komponente des Superzeichens "dramatischer Text" wird nicht durch den schriftlich fixierten Text eindeutig festgelegt, da in die mündliche Realisierung dieses Textes durch den Schauspieler nicht völlig determinierbare paralinguistische Variablen - durativ: individuelle Stimmqualität; nicht-durativ: Intonation, Tempo, Pausierung usw. - eingehen (Pfister, 2001:29)

Das Diagramm zeigt ein Code-Typ, einen fiktiven Sender und die Informationsvergabe. Interessant ist die Klassifikation für das Stück *Die Revolution frisst ihre Kinder!*, welches es sowohl als Drehbuch, als auch als gefilmte Fassung gibt. Die Werke werden im Nachhinein immer noch inszeniert und erarbeitet. Jan-Christoph Gockel sagt dazu, dass er das Stück

nochmal bearbeiten würde, wenn es zu einer Inszenierung kam: „*Aber das Theaterstück passt sich an immer wieder neue Begebenheiten. ich würde die aktuelle Situation in Burkina Faso reflektieren.*“ (Interview: 06:40 - 06:53)

Jedoch soll dieser Aspekt nun nicht weiter ausgeführt werden, da die vorliegende Arbeit keine Analyse der gesamten Codes, sondern der Figuren darstellen soll.

2. Georg Büchner: Die Parodie bzw. Ironie als Zeichen der Intertextualität

Die Figuren Hérault und Camille machen die Parodie (I. AKT, 1. Szene. S.11-12).

Hérault:
[...] Hast du dir ein Loch in die rothe Mütze gerissen. Hat der heilige Jakob ein böses Gesicht gemacht
[...]
Camille:
Du parodirst den Sokrates [...].

Man könnte hier dieselbe Frage wie Roland Barthes stellen. Wer spricht hier? Die Figuren? Oder das Individuum, Georg Büchner, der philosophische Gedanken zum Ausdruck bringt? Kann in diesem Fall das Individuum, also der Autor, mehr sagen als das, was er gelernt, erfahren oder gesehen hat? Georg Büchner hat ein Teil seiner Studienzeit in der Oberhessischen Studentenstadt Gießen verbracht (Hauschild, 1993:236-239)

Ob dieser Zusammenhang der Parodie mit Sokrates tatsächlich existiert oder steht manchmal bei Büchner zur Frage.

Das literarische Wort ist kein *Punkt*, kein fassbarer Sinn. Es entsteht aus der Überlagerung von Text-Ebenen. Der Text ist „ein Dialog verschiedener Schreibweisen“, die sich weder auf die Gegenwart noch auf die Vergangenheit bezieht (Kristeva, 1972:347).

Georg Büchner verwendet die rhetorischen Figuren. Unter anderem ist Robespierre eine Metapher für einen „Advocaten von Arras“ oder Rousseau für den „Genfer Uhrmacher“ (Wimmer, 2015:149)

Büchner habe in Gießen und Darmstadt nicht nur viel über die Französische Revolution gelesen, sondern auch Werke von Shakespeare, Jean-Paul, Goethe' und Sterne'

Höchstwahrscheinlich hat Büchner 1833/34, wie auch im Fach Philosophie, ein intensives Selbststudium der Revolutionsgeschichte betrieben. Die Bibliotheken in Giessen und Darmstadt und der Bücherschrank seines Vaters boten ihm dafür ausreichend Lektürestoff (s. S. 271). Was Büchner in Giessen noch las, erfahren wir ebenfalls durch Georg Zimmermann: Er sah in dieser » für seine Verfassung allzu weiche[n] Lectüre« einen weiteren Grund für jenen »Pessimismus«, der in »Büchner zum System« wurde. » Schriften von Goethe's

Werther, Shakespeare's Hamlet, Sterne's und Jean Paul's Romane gehörten zu seinem vertrautesten geistigen Umgange[...] (Hauschild, 1993 :260)

Die persönlichen Kenntnisse des Autors sind in der Fiktion zu finden. Diese Kenntnisse werden metaphorisch durch Kunst und Antike verwendet. Danton sagt zu Lacroix: „[...] *Fräulein Rosalie ist ein restaurirter Torso, woran nur die Hüften und Füße antik sind. Sie ist eine Magnetnadel; was die Pol-Kopf anstößt, zieht der Pol-Fuß an.*“ (Büchner, 1997: I. AKT, S. 31)

Die Ironie zeigt sich durch den Vergleich zwischen der Revolution und den antiken Göttern, z. B. Saturn. Aber der Satz, der von Danton parodiert wird, stammt aus «*La Révolution est comme Saturne: elle dévore ses propres enfants.*» von Pierre Victurnien Vergniaud, der ein Jahr vor Danton auf das Schafott geschickt wurde, d.h.1793: „*Ich weiß wohl, - die Revolution ist wie Saturn, sie frisst ihre eignen Kinder. (Nach eigenem Besinnen.) Doch, sie werden's nicht wagen.*“ (Büchner, 1997: I. AKT, S. 39)

Auch die Bibel wird an manchen Stellen mit Parodie zitiert. In der Diskussion zwischen Danton und Robespierre über Tugend und Laster, sagt Danton, der Christus sei fein, sogar der Feinste:

Robespierre.

Du läugnest die Tugend? –

Danton.

Und das Laster. Es gibt nur Epicurär, und zwar grobe und feine; Christus war der feinste; das ist der einzige Unterschied, den ich zwischen den Menschen herausbringen kann. [...] Nicht wahr Unbestechlicher, es ist grausam, dir die Absätze so von den Schuhen zu treten? (Büchner, 1997: II. AKT, S. 45)

Dieser Dialog ist insofern ironisch, dass Danton sich auf die Bibel bezieht, um einen Vergleich zwischen Jesus Christus und den Menschen zu ziehen. Aber danach nennt er Robespierre einen Unbestechlichen und stellt ihm eine rhetorische Frage. Die Epicurär stammen aus einer philosophischen Denkrichtung und sind den Christen gegensätzlich, obwohl sie vor den Christen entstanden sind (IV. Jahrhundert vor Christus).

Ferner handelt der Dialog von Hochverrat. Danton ist der Meinung, dass der Unschuldige, nicht mit dem Schuldigen getroffen sei (Op.cit.). Diese Aussage ähnelt dem biblischen Gleichnis von Jesu an seine Jünger.

Lasset beides miteinander wachsen bis zur Ernte; und um der Ernte Zeit will ich zu den Schnittern sagen: Sammelt zuvor das Unkraut und bindet es in Bündlein, daß man es verbrenne; aber den Weizen sammelt mir in meine Scheuer [*sic !*]. (Matthäus 13 :30)

Der Bezug auf die Überlegenheit St. Justs über die anderen wird ironisch erwähnt, indem ein Vergleich zu Johannes, Maria und Maria Magdalena gezogen wird.

Die Guillotinnen-Betschwestern stehen wie Maria und Magdalena unten. St. Just steht wie Johannes am Herzen, und macht den Convent mit den apokalyptischen Offenbarungen des Meisters bekannt; (Büchner, 1997: II. AKT, S. 50)

Im Originaltext der Bibel im Buch Johannes 19 :25 – 26 steht:

Es stand aber bei dem Kreuze Jesu seine Mutter und seiner Mutter Schwester, Maria, des Kleophas Weib, und Maria Magdalena.

Da nun Jesus seine Mutter sah und den Jünger dabeistehen, den er liebhatte [Johannes von mir hervorgehoben], spricht er zu seiner Mutter: Weib, siehe, das ist dein Sohn!



Abb.10:

Das ironische daran ist die Tatsache, dass die Guillotinnen-Betschwestern mit den beiden Marias verglichen werden, St. Just mit Johannes, Hinweise darauf, dass Georg Georg Büchner selbst Atheist war. Die Macht von St Just und die Naivität bzw. Unterdrückung der Betschwestern, die ihn wie Christus beten, wird ironisiert.

Eine andere Ironie in *Danton's Tod* betrifft noch die biblische Geschichte von Jesus im Gethsemane-Garten. Sie wird metaphorisch mit der Einsamkeit von Robespierre verknüpft.

Was sehen wir nur immer nach dem Einen? Wahrlich, des Menschen Sohn wird in uns Allen gekreuzigt, wir ringen Alle im Gethsemane-Garten im blutigen Schweiß, aber es erlöst Keiner den Andern mit seinen Wunden. (Büchner, 1997: II. AKT, S. 51)

Die Originalfassung in der Bibel steht sowohl im Buch Matthäus als auch Lukas.

Matthäus 26. 36 Da kam Jesus mit ihnen zu einem Hofe, der hieß Gethsemane, und sprach zu seinen Jüngern: Setzet euch hier, bis daß ich dorthin gehe und bete ...

Lukas 22. 44 Und es kam, daß er mit dem Tode rang und betete heftiger. Es ward aber sein Schweiß wie Blutstropfen, die fielen auf die Erde.

Die Parodie ist eine Technik für Georg Büchner, um einerseits den Vergleich zwischen der Revolution und den antiken Göttern zu ziehen, und andererseits die Bibel mit revolutionären Figuren in Zusammenhang zu bringen.

3. Die Intermedialität bei Jan-Christoph Gockel als Merkmal für eine Mediologie im Theater

Die Intertextualität gibt es auch bei Gockel. Schon der Titel *Die Revolution frisst ihre Kinder!* bezieht sich auf Dantons Zitat, welches in *Danton's Tod* erscheint (Akt I: Szene 5: 39).-Dieser Satz stammt von Hébert während seinem Prozess, aber ist ursprünglich vom Girondisten Redner Vergniaud vom 11. März 1793 (Cadot Michel: 1997: 229). Das Zitat bezieht sich auf die griechische Mythologie von Saturn (Kronos), der seinen Vater tötete, und bis auf Jupiter (Zeus) all seine Kinder fraß. Diese Vielschichtigkeit der Einflüsse fasst Umberto Eco-wie folgt zusammen:

Der geneigte Leser möge bedenken: was er vor sich hat, ist die deutsche Übersetzung einer italienischen Fassung einer obskuren neugotisch-französischen Version einer im 17. Jahrhundert gedruckten Ausgabe eines im 14. Jahrhundert von einem deutschen Mönch auf Lateinisch verfassten Textes. (Eco: S:10)

Ähnlich ist dies bei einigen Textstellen von Gockel. Dazu gehört die Musik als Merkmal der Intermedialität. Die Intermedialität ergibt sich aus dem Lied *People are strange* von *The Doors*.

People are strange
When you're a stranger
Faces look ugly
When you're alone

[...]

Dieses Lied ist im Jahre 1967 veröffentlicht worden im Album *Strange Days* von der US-amerikanischen Band *The Doors*. Dass die Musik als ein anderes Medium im Medium Theater auftritt, deutet darauf hin, dass es eine Mischung zwischen Zeichen bzw. Medien gibt.

Diese Intertextualität könnte hier als Merkmal für Abschied oder Tod stehen. Denn sowohl Danton als auch Thomas Sankara sterben.

Die vierfache Anapher des Satzes *Jetzt kennt ihr Danton* verweist darauf, dass Flo die Aufmerksamkeit auf Danton zieht, indem er dabei ein gewisserer Rhythmus vorgibt. Dieses Zitat ist bei Büchner zu finden (III. AKT. S.96). Die Abfolge des Stückes weist darauf hin, dass es um den französischen Revolutionären geht.

Michael: Georg Danton, Maximilian Robespierre - die alten französischen Revolutionäre. Hier sind sie! Fahren tatsächlich nach Burkina Faso, das Land der Aufrechten Menschen. In die ehemalige französische Kolonie!

Dieses Zitat beinhaltet schon die Namen der zwei Hauptakteure der Französischen Revolution. Diese Figuren, die von Puppen dargestellt werden, fungieren als künstlerischen Gefäße und beinhalten etwas Geisterhaftes, denn diese Menschen sind bereits tot (Gockel, Interview 2021, Anhang).

Auch andere Hinweise auf Büchner sind bei Gockel zu finden. Das erste Treffen von Danton mit Robespierre im Werk ist in der ersten Szene des zweiten Aktes. Hier schreibt Gockel:

Robespierre: Ma conscience est pure
Danton: La conscience est un miroir devant lequel un singe se martyrise.

Bei Büchner steht:

Robespierre:
Mein Gewissen ist rein.
Danton:
Das Gewissen ist ein Spiegel, vor dem ein Affe sich quält

Die intertextuellen Verweise finden sich bei der Figur Florant (Flo)

Flo: Julie, mon amour. Deine Lippen, dein Atem
Meine Wohnung ist bald im Nichts und mein Name im Pantheon der Geschichte.
Flo: Ob die Menschen nun an der Guillotine oder am Fieber oder am Alter sterben! Es ist noch vorzuziehen, sie treten mit gelenken Gliedern hinter die Kulissen und können im Abgehen noch hübsch gestikulieren und die Zuschauer klatschen hören. (*durch Vorhang schauen*). Wir stehen immer auf dem Theater, auch wenn wir zuletzt im Ernst erstochen werden! (Gockel 2019: Teil 1. 0:05:43 – 0:06:08)

In *Danton's Tod* unterhält sich Danton mit Lacroix, Philippeau, Camille und Paris: (Akt 2: Szene 1: 55):

Ob sie nun an der Guillotine oder am Fieber oder am Alter sterben! Es ist noch vorzuziehen, sie treten mit gelenken Gliedern hinter die Coulissen und können im Abgehen noch hübsch gestikulieren und die

Zuschauer klatschen hören. Das ist ganz artig und passt für uns, wir stehen immer im Theater, wenn wir auch zuletzt im Ernst erstochen werden.

Flo verkörpert gleichzeitig zwei Figuren als linguistische Zeichen in *Danton's Tod*. Er verkörpert sowohl Danton als auch Camille.

Flo: Wo gehst du hin?
Ja, wer das wüsste!
Im Ernst, wohin?
Spazieren, mein Junge, spazieren. (Gockel 2019: Teil 1. 0:06:20 – 0:06:35)

Bei Büchner steht (2.Akt, Szene 3. S.66):

CAMILLE.
Wo gehst du hin?

DANTON.
Ja, wer das wüsste!

CAMILLE.
Im Ernst, wohin?

DANTON.
Spazieren, mein Junge, spazieren.

Die Intertextualität bei Gockel ist eine Collage-von Textstellen-aus *Danton's Tod*. Es gibt keine bestimmte Reihenfolge, verschiedene Zitate werden zusammengesetzt, um so einen gewissen Sinn zu erzeugen.

Flo. Jetzt kennt ihr Danton. Die Revolution nennt meinen Namen. Meine Wohnung ist bald im Nichts und mein Name im Pantheon der Geschichte. Morgen bin ich eine zerbrochene Fiedel; die Melodie darauf ist ausgespielt. Morgen bin ich eine leere Bouteille; der Wein ist ausgetrunken, (*Wein trinken*) aber ich habe keinen Rausch davon und gehe nüchtern zu Bett. Morgen bin ich eine durchgerutschte Hose; werde in die Garderobe geworfen, und die Motten werden mich fressen. (Gockel, 2019. 0:04:56 – 0:05:36)

Es werden durch die Verwendung von Fremdwörtern einige Arrangements gemacht, „*Flasche*“ bei Büchner und „*Bouteille*“ bei Gockel. Die Pronomen „*du*“ und „*dich*“ bei Büchner werden durch „*ich*“ und „*mich*“ bei Gockel ersetzt.

DANTON.

Jetzt kennt ihr Danton, noch wenige Stunden – und er wird in den Armen des Rhumes entschlummern (S.96).

DANTON.

Die Revolution nennt meinen Namen. Meine Wohnung ist bald im Nichts und mein Name im Pantheon der Geschichte (S.93)

DANTON.

[...] Morgen bist du eine zerbrochene Fiedel, die Melodie darauf ist ausgespielt. Morgen bist du eine leere Flasche, der Wein ist ausgetrunken, aber ich habe keinen Rausch davon und gehe nüchtern zu Bett [...]. Morgen bist du eine durchgerutschte Hose, du wirst in die Garderobe geworfen, und die Motten werden dich fressen (S.119-120).

Die Puppen sind ein Zwischenbereich wie eine Dritter Raum im Sinne von Homi Bhabha.

Die Marionette [...]Und jeder der sich anschaut, den Film oder das Theaterstück, weißt ja das es nicht echt ist. Aber trotzdem akzeptiert man das halt als echt. ...Dieser ...Zwischenbereich ermöglicht... ganz viele künstlerische Prozesse. (Gockel, Interview)



Abb. 11:

Im Vordergrund sind Flo und Raphael. Raphael hält die Marionette von Blaise. Er übersetzt die Rede von Blaise, die schon im Video im Hintergrund gezeigt wurde. Flo, der die Flagge von Frankreich hält, gekleidet als Robespierre (Kostüm). Auch seine Perücke steht für Frankreich. Das Symbol, das er die Marionette von Blaise in der Hand hält, könnte bedeuten, dass Frankreich Blaise exstirpiert hat. Die Geschichte wird jetzt theatralisch fiktionalisiert, denn Quellen sind sich einig, dass Blaise 2014 von der Französischen Armee eskortiert wurde⁶¹. Robespierre eskortiert also die Puppe und verlässt die Szene. (Teil 3: 00:20:52)

Gleichzeitig läuft der Film von Julia mit Demonstranten auf den Straßen auf der Leinwand. Das Feuer brennt und die Demonstranten unterhalten sich mit Julia.

⁶¹Carayol, R. (2014): Exclusif. Burkina: comment la France a exfiltré Blaise Compaoré. In: Jeune Afrique. <https://www.jeuneafrique.com/40849/politique/exclusif-burkina-comment-la-france-a-exfiltr-blaise-compaor/> (Stand: 6.13.2022)

Julia macht auch Hinweis drüber:

Julia: Am 31. Oktober 2014 um 12 Uhr mittags verlässt Blaise Compaoré nach 27 Jahren Amtszeit Burkina Faso unter dem Schutz von französischen Spezialeinheiten. Das Volk hat gesiegt, das Volk hat wirklich gesiegt! Die Burkinabè haben gewonnen. Sie haben für ihr Recht gekämpft. Und für ihre Demokratie, für Selbstbestimmung - und sie haben gewonnen. Wir haben gewonnen! Die Revolution vom Theater auf die Gasse getragen. (Gockel, Teil 3. 02:22:39)

Die Rede von Blaise Compaoré wird intermedial gleichzeitig mit der Übersetzung und den Gesten der Puppe von Blaise abgespielt (Gockel, Teil 3. 0:19:17 – 0:20:42)



Abb. 12:



Abb. 13:

Die Revolution frisst ihre Kinder! endet mit einem Abspann, als wäre es ein Film, der spätere Ereignisse erwähnt.

ABSPANN

Das burkinische Militär übergab die Macht an eine zivile Übergangsregierung.

Ein Jahr nach der Revolution putschte die Präsidiälgarde und übernahm für eine Woche die Kontrolle im Land.

Die Burkinabè gingen wieder auf die Straße, um ihr Recht auf Demokratie zu verteidigen.

Die Putschisten mussten aufgeben und wurden entwaffnet.

In freien Wahlen wurde eine demokratische Regierung gewählt.

“Wir müssen es wagen, die Zukunft (neu) zu erfinden”
Thomas Sankara (Gockel, Teil 3. 00:29:35)

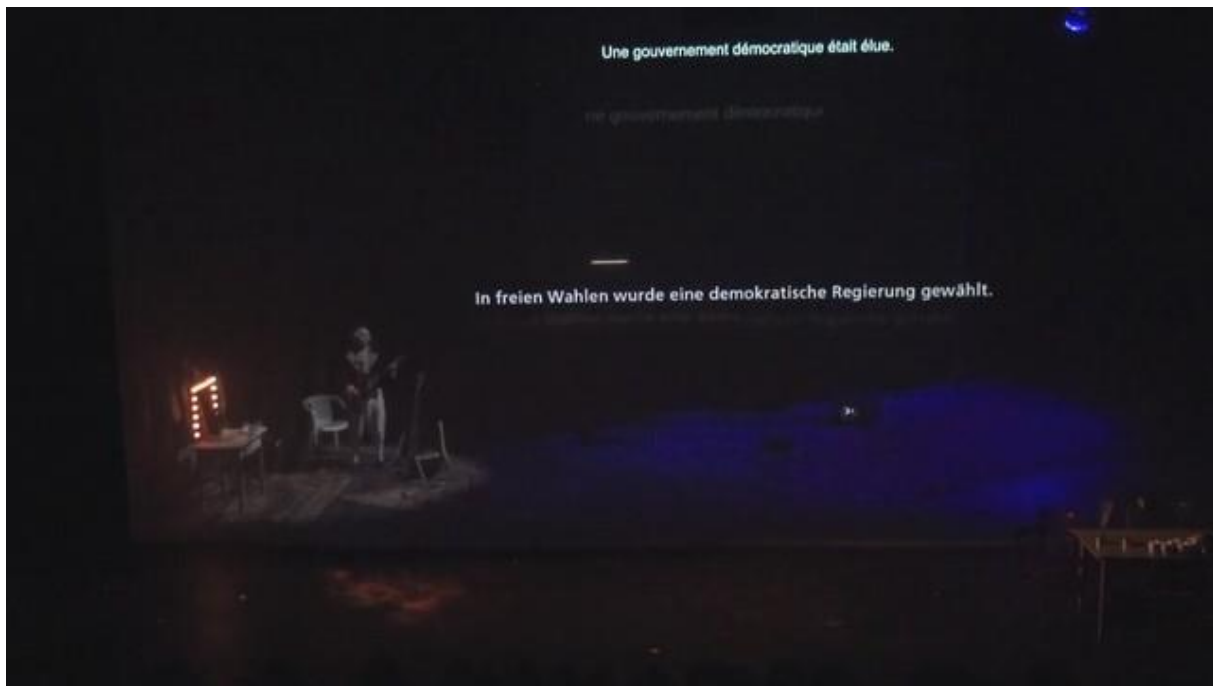


Abb. 14:

Die Intermedialität ist für Gockel eine Möglichkeit verschiedene Medien, nämlich Puppenfiguren, Videos, Ton und Musik und Arrangements aus bestimmten Stellen aus *Danton's Tod, ins* Theater zu bringen. Nun sehen wir uns wie Tarnagda es schafft die Kulturen zusammenzubringen

4. Die Interkulturalität bei Tarnagda

Bei Aristide Tarnagda kommen die Begriffe „Blanc“ – „Weiß“ oder „Noir“ – „Schwarz“ vor (Tarnagda, 2016: 8). Dies sind Zeichen für die kulturelle Differenzierung der Figuren. Die Figuren ziehen keinen Unterschied zwischen den Europäern bzw. dem Westen. Es geht hier um eine Verallgemeinerung und die Differenzenbildung. „Blanc“ steht also zu „Noir“. Es gibt sogar die Verwendung der Begriffe „Nègre“:

Un banquier : Cela fait quatre ans que vous laissez ce morveux de nègre se prendre trop au sérieux. Et le nègre, il ne faut jamais, jamais, jamais le laisser se prendre trop au sérieux [...] (Tarnagda, 2017 :15)

–

Ein Banker: Seit vier Jahren lassen Sie zu, dass sich dieser rotzfreche Nigger zu ernst nimmt. Und den Nigger darf man nie, nie, nie sich zu ernst nehmen lassen [...] (Tarnagda, 2017 :15)

Angesichts der in seinen Äußerungen verwendeten Begriffe könnte man die Haltung der Figur des Bankers natürlich als rassistisch bezeichnen, obwohl er sich in einem sogenannten multikulturellen Raum befindet. Er sagt sogar ferner:

Ah le nègre, qu'est-ce que c'est amusant! Faudra songer à ne pas nettoyer toutes leurs forêts, comme ça il nous en restera d'authentiques et nous pourrons, nous et nos alliés nègres qui auront évolué un peu, continuer de nous amuser. (Op.cit.)^{viii}

Homi Bhabha sagte, dass Rassismus immer noch in vielfältigen Gesellschaften existiert. Burkina Faso besteht aus ca. 60 Ethnien. Thomas Sankara (hier die historische Persönlichkeit) ist Silmi-mosse (Mossi und Peul) und ist im Südwesten Burkina Fasos zur Schule gegangen. Er ist also ein Teil der Lobi⁶²-Kultur.

[...]in societies where multiculturalism is encouraged racism is still rampant in various forms. This is because the universalism that paradoxically permits diversity masks ethnocentric norms, values and interests. (Rutherford, 1990:208)

Was Andreas Ackermann als Globalisierung durch eine wechselseitige Beeinflussung⁶³ nennt, ist bei Tarnagda das Gegenteil. Es gibt einerseits die ökonomischen Machthaber (banquier), die die europäische Politik beeinflussen:

Mais en attendant, monsieur le politique, nous n'aimons pas que nos ordres ne soient pas respectés. (Tarnagda, 2017 :15)

Aber in der Zwischenzeit, Herr Politiker, mögen wir es nicht, wenn unsere Befehle nicht befolgt werden. Ebd. S.15

Die Figur der Banquier bezeichnet alles als Illusionen: Es gäbe keine Freiheit, die Freiheit sei Illusion, „*Illusion de liberté*“ (Tarnagda, 2017:15). Es gäbe auch keine Macht, die Macht sei Illusion, „*Illusion du pouvoir*“ (ebd.) Und die Politiker werden als Akteure gesehen: „*vous êtes un acteur, point à la ligne*“.

Die interkulturelle Beziehung bei Tarnagda ist nicht nur jene zwischen Frankreich und dem globalen Süden, sondern auch zwischen Burkina Faso und Elfenbeinküste. Die Figur Blaise hat eine interkulturelle Familie, da seine Frau Ivorerin ist. Sie passt sich also nicht in das neue Leben Ihres Mannes.

Chantou: Il se passe, mon kiki, que moi je ne resterai plus une journée de plus dans ce poulailler qui te sert de maison. Sans champagne dans le frigo, sans climatiseur, moi Chantou, j'étouffe. Il se passe que je ne boufferai plus la merde de vos marchés pleins de poussières là. (Tarnagda, 2017 :17)

⁶² Die Nationalhymne Burkina Fasos, die unter der Revolution ins Leben gerufen wurde, heißt *Ditanye*, auf Lobiri und bedeutet so viel wie *Lied des Sieges*

⁶³ Ackermann, A. (2011): Das Eigene und das Fremde: Hybridität, Vielfalt und Kulturtransfers. In: Handbuch der Kulturwissenschaften. Hrsg. von Friedrich Jaeger. u.a. 3. Band. Stuttgart/Weimer: S.139-154.

Blaise: Tu la fermes! Tu l'auras, ta putain de boîte de nuit, tes putains de bouteilles de campagne, tes putains de parfums, tes putains de cigarettes, tes putains de mèches brésiliennes, ton putain de 4X4, tes putains de chaussures, je te gaverai de tes putains de matériels[...]ix (Tarnagda, 2017:17)

Innerhalb desselben Landes, Burkina Faso, gibt es keine homogene Identität, weil es verschiedene Kulturen gibt. Die Interkulturalität existiert auch zwischen den Dazugehörigen und den Anderen, also durch Eingrenzung und Ausgrenzung, durch geographische Lagen oder auch durch Ethnien. Deshalb sagte Slavoj Žižek, dass *jene Identität ist bereits in sich selbst blockiert, von einer Unmöglichkeit markiert, und der externe Feind ist einfach das kleine Stück* (Žižek zitiert von Albrecht, 2004. S.14)

Es gibt also Antagonismus zwischen Ethnien und dies führt zum Scheitern der Revolution als Identität, da die Revolutionäre, die einer bestimmten Ideologie angehören, Teil einer Identität sind, in der alle eine Subjektposition haben.

Um die Identität des sozialen Antagonismus zu verstehen, muss die Subjektposition näher erläutert werden: « Die Subjektposition ist eine Weise, auf die wir unsere Position eines (interessierten) Agenten des sozialen Prozesses anerkennen, auf die wir unsere Verpflichtungen gegenüber einer bestimmten ideologischen Sache erfahren.⁶⁴

Die Herkunft regiert über die Ideologie, wenn Gilbert Blaise sagt:

[...] En tous les cas, il a du sang peul. En tous les cas, ce n'est pas un vrai Mossi. Tu dors ou quoi? Ce n'est pas devant toi qu'il a défié et humilié sa majesté le Roi de Tenkodogo. Et qu'est-ce que tu dis de l'électricité de l'eau de sa majesté le Mogho Naaba, roi des Mossis, qu'il a ordonné de couper parce que, dit-il[...] "C'est un citoyen comme tout le monde ; s'il ne paie pas ses factures, on doit le sanctionner comme tout le monde"ix (Tarnagda, 2017:22)

Die Figur Blaise wird von Gilbert beeinflusst. Gilbert stürzt sich einerseits auf die Herkunft, um die Verschwörung zu rechtfertigen. Andererseits stürzt sich Gilbert auf Tradition und Monarchie, um Blaise zu überzeugen, dass Sankara als Peul die Herrschaftsstruktur der Mossi in Frage stellt.

Es ist eine Tatsache, dass ein Ziel einer Revolution die Abschaffung der Monarchie ist. Sowohl die Französische Revolution 1789 als auch teilweise die Revolution 1848 (Paulskirche) in Deutschland verfolgten langfristig dieses Ziel.

Die Interkulturalität wird bei Aristide Tarnagda als Konfliktpotential gesehen, weil sie dem gesamten Norden und dem Süden in Auseinandersetzung stellt und die Beziehung zwischen zwei Nachbarländern gefährdet. Innerhalb desselben Landes gibt es sogar Konflikte zwischen

⁶⁴ Albrecht, M. (2004): Hegemonie über die Gene: Ein Vergleich zur Präimplantationsdiagnostik zwischen Deutschland und England. Diplomarbeiten Agentur diplom.de. S. 14

Kulturen. Nun wollen wir uns ansehen, wie die historischen Ereignisse und Figurationsmöglichkeiten in jenen Quellen fikionalisiert werden.

IV- FIKTION VS. REALITÄT IN DEN WERKEN IN VERGLEICH ZU DEN HISTORISCHEN QUELLEN

1. Georg Büchner zwischen Louis Adolphe-Thiers und Johann Konrad Friedrich: Fiktion und Geschichte

Georg Büchner schafft es Daten in *Danton's Tod* zu erwähnen. Diese Daten können nachgeprüft werden, um zu sehen, welche Zusammenhänge sie mit der Französischen Revolution haben. In den meisten Fällen stimmen die Daten, die wichtig für den Verlauf der Handlung sind, auch historisch mit einem Ereignis überein. Durch die Titelfigur, Danton, der sich reut und viel bedauert, wird der Monat „September“ als ein Leitmotiv häufig erwähnt. Im dritten Akt bereut Danton, hat Schuldgefühle und bittet um Verzeihung: „*Ich bitte Gott und die Menschen dafür um Verzeihung, ich wollte neuen Septembermorden zuvorkommen, [...]*“ (III. AKT. S.92-93). Davor schrie Danton als hätte er geträumt, als wäre er besessen oder hätte Angst:

DANTON (*am Fenster*)

Will's denn nie still und dunkel werden, dass wir uns die garstigen Sünden einander nicht mehr anhören und ansehen? – September!

JULIE (*ruft von innen.*)

Danton! Danton!

DANTON.

He?

JULIE.

Was rufst du?

DANTON.

Rief ich? (2. Akt/69)

Dieser Dialog zwischen Danton und seine Frau Julie zeigt deutlich, dass er so besessen vom „September“ ist, dass er keine Kontrolle mehr über sich selbst hat.

Betrachtet man die wichtigsten Quellen, die Büchner gelesen hat, hierbei sind Kritiker sich einig, nämlich *Histoire de la Révolution française en dix volumes* von Adolphe-Louis Thiers, ist der Zeitraum zwischen dem 2. und dem 7. September 1792 eine dunkelte Periode der Französischen Revolution: Es gab viele Massaker, inhaftierte Gegner der Französischen Revolution wurden ermordet.

Darüber hinaus sind die Figurennamen Zeichen der Geschichte, denn diese Namen kommen auch in der Geschichte der Französischen Revolution *Histoire de la Révolution française en dix volumes* von Adolphe-Louis Thiers vor.

In *Unsere Zeit oder geschichtliche Übersicht der merkwürdigen Ereignisse von 1789-1830* geht es um ein Mord, der acht Tage und acht Nächte andauerte.

In dem Gefängnisse [*sic!*] zu Bicette, außer der Stadt, saßen 4 bis 5000 Personen gefangen. Dieses Gefängnis ist ein ungeheures Gebäude, oder vielmehr eine Reihe von Gebäuden, eine kleine Stadt. Hier dauerte das Gemessel an längsten, hier war dasselbe am grässlichsten; hier wurden Gefangene und Kranke [...] ohne Unterschied umgebracht. Das Morden dauert acht Tage und acht Nächte ununterbrochen fort. (Konrad Friedrich, 1826: 7)

Daneben sind die Räume bzw. Orte auch konkrete historische Orte, die in den historischen Quellen vorkommen. Die Conciergerie (3. Akt. S. 108, S.117 und S.125) ist das Gefängnis, in dem die historische Persönlichkeit, Danton, gefangen genommen war.

La Conciergerie, tenant au Palais de Justice, et renfermant, à cause de cette proximité, les prisonniers destinés au tribunal révolutionnaire, présentait le douloureux spectacle de quelques cents malheureux n'ayant jamais plus de trois ou quatre jours à vivre.^{xi} (Thiers, 1834: 245/246)

Le Palais-Royal ist ein anderer Schauplatz, der in *Danton's Tod* von Lacroix erwähnt wird (1. Akt, IV. Szene, S.31):

Craignez, craignez surtout le ci-devant Palais - Royal; c'est dans ce jardin que vous trouverez ces perfides. Ce fameux jardin, berceau de la révolution, naguère l'asile des amis de la liberté, de l'égalité, n'est plus aujourd'hui^{xii} [...] (Thiers, 1834 :110)

Der National-Convent (2. Akt: S.75), kommt auch bei Konrad Friedrich vor: „*St Just hielt in der Sitzung des Nationalconvents vom 23. Bentsose (13. März) eine seiner wütendsten Reden, um gewaltsamen Massregeln vorzubereiten.*“ (Konrad Friedrich, 1827 78)

Das *Luxemburg* (3. Akt: 82 und S.97), ist ein alternatives Gefängnis der Französischen Revolutionszeit, das nur Gefangene, die nicht lang leben sollen empfing:

Ces infortunés avaient été conduits au Luxembourg. Lacroix disait à Danton: Nous arrêter ! nous ! ... Je ne m'en serais jamais douté ! — Tu ne t'en serais jamais douté? reprit Danton; je le savais, moi, on m'en avait averti. Tu le savais, s'écria Lacroix, et tu n'as pas agi ! voilà l'effet de ta paresse accoutumée ; elle nous a perdus. Croyais pas, répondit Danton, qu'ils osassent jamais exécuter leur projet.^{xiii} (Thiers, 1834 :425)

Der Revolutionsplatz (3. Akt S.132) ist ein weiterer realer Ort in Frankreich.

Ces exécutions commençaient à répandre une terreur générale, et à rendre l'autorité formidable. L'effroi n'é tait pas seulement dans les prisons, dans la salle du tribunal révolutionnaire, à la place de la Révolution ; il régnait partout, dans les marchés, dans les boutiques, où le maximum et les lois contre l'accaparement venaient d'être mises en vigueur.^{xiv} (Thiers, 1834 :268/269)

Die politischen Institutionen sind auch historisch belegt. Dazu gehört der Wohlfahrts-Ausschuss (2. Akt, S. 65 oder 3. Akt /101 und S.101), der auch in *Unserer Zeit* erscheint. Die historische Persönlichkeit, Legendre, gab Auskunft darüber in *Unsere Zeit*, da er Danton als rein verteidigte:

Die Verhaftung Dantons machte den lebhaftesten Einbruch auf alle Gemüter; aber nur ein einziger Mann im ganzen Convente [*sic!*] wagte es, dieses Gefühl auszusprechen. Dies war Legendre [...] Ich halte Danton für ebenso rein, als mich selbst; und ich glaube, dass mir seiner irgendeine Handlung vorwerfen kann, welche die gewissenhafteste Rechtschaffenheit verletzt. Keinen der Mitglieder der Wohlfahrts- und Sicherheitsausschüsse will ich geradezu anklagen; (Konrad Friedrich,1827 92/93)

Das Revolutions-Tribunal war das Tribunal, in welchem Dekrete angenommen werden, um die Verschwörer gegen die Revolution anzuklagen. (3. Akt/93 und S.111),

Einstimmig und unter lautem Beifallklatschen nahm der Convent das Decret an, vermöge welches Danton, Camille Desmoulins, Lacroix und Hérault-Séchéelles als Verschwörer gegen die Republik zugleich mit Fabres D'Englantine, Chabot u.s.w. dem Revolutions-tribunal überantwortet werden sollten (Konrad Friedrich,1827 99/100)

Jakkobinerclubb bzw. Jacobinerclubb (1. Akt/III.Szene. S.24) ist ein Klub der Anhänger von Robespierre (Der Tod von Robespierre im Jahre 1794 markierte seine Auflösung):
„*Robespierre begab sich zu den Jakobinerclubb, um in demselben Camille-Desmoulins anzuklagen, den er einige Tage vorher mit einem verstellten Mitleiden verteidigt hatte.*“
(Konrad Friedrich,1827: 91)

Georg Büchner zitiert sogar einige Teile aus *Unsere Zeit* wörtlich. Dazu gehört den Dialog zwischen Lacroix und Danton:

„Du wirfst Dich durch Dein Zögern in's Verderben“ sagte Lacroix zu ihm. „Du reiße alle Deine Freunde mit ins Unglück; benachrichtige die Feiglinge, dass es Zeit ist, dass sie sich um Dich versammeln. Fordere sowohl die vom Thal und die vom Berge auf. Schreie über die Tyrannei der Decemviren, rufe Brutus an, spreche von Dolchen, dann wirst Du die Tribune [*sic!*] erschrecken, und selbst die um Dich sammeln, die man als Mitschuldige Heberts bedroht. (Konrad Friedrich,1827: 91)

Diese Passage erscheint auch bei Büchner, mit sehr geringeren Veränderungen: *stürzest* anstatt *wirfst* z. B. (II. Akt, Szene II. S.52):

„Du stürzest dich durch dein Zögern in's Verderben, du reiße alle Deine Freunde mit ins Unglück; benachrichtige die Feiglinge, dass es Zeit ist, dass sie sich um Dich versammeln, fordere sowohl die vom Thal und die vom Berge auf. Schreie über die Tyrannei der Decemviren, rufe Brutus an, spreche von Dolchen, dann wirst Du die Tribune [*sic!*] erschrecken, und selbst die um Dich sammeln, die man als Mitschuldige Heberts bedroht.“

Georg Büchner bezieht sich also auf einen historischen Stoff, den er fikionalisiert. Aber wie kommt er dazu?

Die Fiktion zeigt sich durch die Motive Kunst, Theater, Marionetten, Musik u.a. Das Kunstmotiv ist ein Schaffensprozess Büchners. In den historischen Quellen wird kein

Hauptaugenmerk auf Kunst oder gar das Theater gelegt. Also wir können die Kunst als Motiv der Fiktion betrachten. Im Gefängnis, der Conciergerie, wo Danton und seine Anhänger gefangengenommen sind, vergleicht Danton die Menschen mit Musikanten und ihre Körper mit Instrumenten: „*Aber wir sind die armen Musikanten und unsere Körper die Instrumente. Sind denn die hässlichen Töne, welche auf ihnen herausgepfuscht werden [...]*“ S.129

Das Theater wird auch erwähnt: „*Wir stehen immer auf dem Theater, wenn wir auch zuletzt im Ernst erstochen werden. [...] wer hat auch Athem und Geist genug für ein Epos⁶⁵ in fünfzig oder sechzig Gesängen?*“ S.55. Durch dieses Zitat erfährt man, dass Büchner die Langweile zum Ausdruck bringt.

Danton diskutiert kurz vor seine Verhaftung mit Camille über Kunst und Theater. Camille führt die Diskussion ein.

CAMILLE.

Ich sage Euch, wenn sie nicht Alles in hölzernen Copien bekommen, verzettelt in Theatern, Concerten und Kunst-Ausstellungen, so haben sie weder Augen noch Ohren dafür. Schnitzt einer eine Marionette, wo man den Strick hereinhängen sieht [...]

DANTON.

Und die Künstler gehen mit der Natur um wie David, der im September die Gemordeten, wie sie aus der Force auf die Gasse geworfen wurden, kaltblütig zeichnete und sagte: ich erhasche die letzten Zuckungen des Lebens in diesen Bösewichtern [...] S. 63-64

Die Begriffe „*Charakter*“, „*Oper*“, „*Schöpfung*“, „*Gedichte*“, „*Romane*“ kommen auch in den Reden von Camille vor (S.64).

Die unvollendeten Episoden sind ebenso Zeichen der Fiktion, wie es schon in autobiographischen Werken zu sehen ist:

„Die lange, von Gutzkow stark gekürzte und für weiteren Handlungsverlauf entbehrlich erscheinende Szene weist dramaturgisch eine große Nähe zur sogenannten Marion-Szene (I 5) in Dantons Tod auf [...]“ (Polheim1997:160)

Die historischen Quellen aus *Histoire de la Révolution française en dix volumes* von Adolphe-Louis Thiers und *Unsere Zeit oder geschichtliche Übersicht der merkwürdigen Ereignisse von 1789-1830* finden Anwendung bei Georg Büchner. Er schafft es aber durch Fiktionsmerkmale (Kunstmotive, unvollendeten Episoden u.a.) die Fiktion und die Geschichte zusammenzubringen.

⁶⁵ Eine Literaturgattung neben Epik und Drama (veraltet)

2. Die Ästhetisierung des Politischen oder die Politisierung der Ästhetik bei Jan-Christoph Gockel

Bei Gockel gibt es viele Aufzeichnungen, sowohl aus dem Werk von Georg Büchner, als auch aus den Reden von Thomas Sankara oder Blaise Compaoré. Die Ästhetisierung des Politischen in *Die Revolution frisst ihre Kinder!* lässt sich durch bestimmte Merkmale erkennen, wie beispielsweise die Mischung der Figuren (Menschenfiguren und Puppen).

Die Figur Julia deutet darauf hin, dass das Theater in der Tat politisch ist:

Begriff politisches Theater - ja, was soll das sein? Ist Theater nicht so und so politisch? Ist nicht jede Aufführung eine Form, ein Forum für Auseinandersetzung zwischen Publikum und Spieler? (Gockel, Teil 1. 0:07:29 – 0:07:37)

Mit dem Theater sind wir schon im Rahmen der Fiktion, aber die Tatsache, dass die Themen des Stückes politisch sind und die historischen Ereignisse und Persönlichkeiten präsentiert wurden, macht das Politische aus. Aber nicht nur das, auch die mögliche Interaktion zwischen Publikum und Schauspieler:in. Das bezeichnet die Figur Julia als Forum. Sie bezieht sich auf das Forumtheater. Das Forumtheater ist eine theatralische Form des Theaters der Unterdrückten von Augusto Boal.

Brecht hat gesagt, das Theater müsse in den Dienst der Revolution gestellt werden. Ich glaube, das Theater muss Bestandteil der Revolution sein. Es steht nicht im Dienste, es ist Teil der Revolution, Vorbereitung auf sie, ihre Generalprobe. (Boal 1989, 69)⁶⁶

Schon seit dem 19. Jahrhundert gab es keine Trennung zwischen Politik und Literatur in Deutschland:

Auch der Blick in die Historie der literarischen Kultur Deutschlands des 19. Jahrhunderts zeigt, dass eine Trennung zwischen literarischem Raisonement und politischer Kritik nicht zwangsläufig besteht. Ihr Zusammenhang wurde von Autoren des Vormärz wie Heinrich Heine und Ludwig Börne auf die Spitze getrieben: Literatur stand hier unter dem klaren Anspruch, gesellschaftliche und politische Zustände zu verändern (Hohendahl 1985, S. 122, 124).⁶⁷

Das Theater als literarische Form par excellence, das sowohl gelesen als auch gesehen sein kann, hat also auch den Anspruch politische und gesellschaftliche Zustände zu behandeln und auch zu ändern.

Die Revolution frisst ihre Kinder! macht, wie wir gesehen haben, viele intertextuelle Verweise auf *Danton's Tod*. Es gibt auch Stellen, in denen Heiner Müller zitiert wird:

Ich glaube daran seit ich 15 bin, dass die Macht des Theaters groß ist und die schreiende Ungerechtigkeit der Welt in der wir leben die kann man schon bei Georg Büchner lesen, die kann man auch bei Heiner Müller

⁶⁶ Zitiert nach Studtmann, 2020. S.19

⁶⁷ Fink, K. (2016): Die öffentliche Kommunikation über Kunst Kunstberichterstattung zwischen Ästhetisierung und Politisierung. Wiesbaden : Springer Fachmedien. S.69

lesen: "Ich habe Angst vor der Schönheit der Welt. Ich fürchte mich vor der Schande auf dieser Welt glücklich zu sein." ⁶⁸ (Gockel, Teil 1. 0:08:00 - 0:08:22)

Um die Inszenierung gut zu verbergen, muss die Szene als eine unmittelbare Realität erscheinen.

Die besondere Kunst dieses Spiels bewanderter Darsteller – soweit wir nicht Naturtalente bewundern dürfen – besteht darin, die Inszenierung gut zu verbergen, das in Szene Gesetzte als unvermittelte Realität erscheinen zu lassen. Die Bilder helfen dabei. Der argumentative Diskurs macht sich dabei wie von selbst überflüssig, man beobachtet eine Aufführung, statt an einem Gespräch über Zwecke und Mittel öffentlichen Handelns teilzunehmen⁶⁹

Das aus insgesamt 20 Szenen (Teilen) bestehende Stück wird von Videoprojektionen, Videointerviews, Musik und Reden unterbrochen. Die sind: Die Intendantenszene, Tod, Die Revolution frisst ihre Kinder, Nestroy Preisverleihung, Konzeptionsprobenszene, Danton probt auf Französisch, Ankunft in Afrika, Sonnenaufgang, Das Duell, Therapie, Sankara – Idee, UN-Rede 4. Oktober 1984, Neue Szene, Intendantin der Verzweiflung (Bossy), Schatten, Thomas tu es mort (Mit Fortsetzung), Pass geklaut, Aktivisten, Feurschallen und Ran-Hotel.

Das Politische in Stück zeigt sich durch die intertextuellen Verweise auf Danton's politisches Theater:

Flo : Das Volk. Das Volk. Das Volk ist wie ein Kind, es muß alles zerbrechen, um zu sehen, was darin steckt. Danton hat schöne Kleider, Danton hat ein schönes Haus, Danton hat eine schöne Frau, er badet sich in Burgunder, isst das Wildbret von silbernen Tellern und schläft bei euren Weibern und Töchtern, wenn er betrunken ist. Danton war arm wie ihr. Woher hat er das alles? (Gockel, Teil 2. 0:00:39 – 0:00:57)

Das Volk und die Regierenden sind Bestandteile eines Staates. Dazu gehört auch ein Land. Die Regierenden sind unter Druck und werden getröstet: „*Julia Die wollen nicht deinen Kopf, die wollen Gerechtigkeit, Mitbestimmung, Teilhabe!*“ (Gockel, Teil 2. 0:01:09 – 0:01:17)

Die Figur von Julia will die Revolution, aber eine Revolution ohne Blut, sondern mit Gerechtigkeit, Mitbestimmung und Teilhabe.

Ist Politik auch nicht manchmal Ästhetik? Die reale Rede von Thomas Sankara vom 4. Oktober 1984, die im Stück intertextuell durch den Prozess des Übersetzens verwendet wurde, deutet darauf hin, dass es Ästhetik in politischen Reden geht.

Die Intertextualität auf Novalis Chor steht für das Ideal der revolutionären Figur, Sankara, seinen Traum:

⁶⁸ (Gockel, Teil 1. 0:07:29 – 0:07:37)

⁶⁹ Meyer, T. (2012): Die Ästhetisierung des Politischen. Frankfurt: Neue Gesellschaft Frankfurter Hefte. Ausgabe 7+8. S.51.

Bald werden die Sterne zurückkehren, um die Erde zu besuchen, von der sie sich in finsternen Zeiten entfernt haben; (*Julia, Komi und Ralph ab; Komi zu Bass und mit Flo spielen*) die Sonne wird ihr unerbittliches Spektrum ablegen und wieder Stern unter Sternen werden, alle Rassen der Welt werden sich wieder gleichen, nach langer Trennung werden sich die alten verwaisten Familien wiederfinden und jeden Tag wird es neue Wiedersehen geben, neue Umarmungen; alsbald werden die Bewohner der alten Zeiten auf die Erde zurückkehren, in jedem Grab wird die erkaltete Asche erwachen, überall werden wieder die Flammen des Lebens lodern, die alten Behausungen wiederaufgebaut, die alten Zeiten werden sich erneuern und die Geschichte wird der Traum von einer unendlich währenden Gegenwart sein." (Gockel, Teil 2. 0:18:28 – 0:19:28)

Die Übersetzerfiguren stehen für die Doppeldimension des Stückes. Einerseits gibt es um die Dimension des Originals, andererseits deren der Übersetzung (Übertragung). Diese Übersetzerfiguren sind insofern ein Merkmal der Ästhetisierung, dass sie als das Dazwischen, als die Intertexte zwischen Original (Realität) und Stück (Fiktion) stehen. Julia dient als Übersetzerin der Rede der Tante Sankaras, Raphael als Übersetzer der Rede von Sankaras Schwester, Odile Sankara.

Julia Du, Thomas, hast deine Mission erfüllt und wir sind stolz auf dich. Zeige uns weiter den Weg in die Zukunft von dort, wo du gerade bist. (Gockel, Teil 2. 0:21:56 – 0:22:08)

Micha Ja er war Musiker... er war sehr für die Kultur in Burkina. Also ja, ich glaube, es stimmt, was er sagte, dass Burkina Faso in den Statistiken der UNO als eines der ärmsten Länder gilt. (Gockel, Teil 2. 0:24:28 – 0:24:55)

Aber die Rollenspiele, die szenischen Bewegungen und die wechselseitigen Wortergreifungen zwischen Pietsch, dann Julia, Komi, Raphael während der Szene der UN-Rede, 4. Oktober 1984 machen die Treatralität⁷⁰ aus.

Was ist ein Theater ohne Antagonismus? Was ist Politik ohne Opposition? Deswegen ist die Figur Raphael Antagonist oder Gegenstrom. Er verteidigt Blaise und kritisiert Thomas Sankara. Er gibt alle Gründe, warum Sankara seiner Popularität Blaise zu verdanken hat.

Raphael

Alle feiern Sankara. Er wird als Legende verehrt. Thomas Sankara, der hochintelligente, brillante Rhetoriker. Es gibt auch noch eine andere Wahrheit. 1983 kam er durch einen Putsch an die Macht Durch einen Militärputsch durch seinen Kumpel Blaise Compaoré. 4 Jahre war Sankara an der Macht. Aber er ging zu weit. Er hat sich verrannt. Seine Politik war aggressiv, radikal, utopisch. Er hat das Land in den wirtschaftlichen Ruin getrieben. Und das alles innerhalb von 4 Jahren. Er musste aufgehalten werden. Der 15. Oktober 1987 war Sankaras Glückstag. Es hat ihm zu dem gemacht, was er heute ist. Eine Ikone. (Gockel, Teil 2. 0:36:15 – 0:37:02)

[...]

Wäre Sankara heute auch ein Held? Oder wäre er auch so ein Gaddafi, Mugabe, Kabila? Weil er gestorben ist konnte er ein Mythos werden. (Gockel, Teil 2. 0:37:10 – 0:37:15).

Die Radikalität der Revolution wurde als Grund genommen, um Sankara zu dekrecreditieren. Die Aggressivität der Revolution und deren Utopie sind weitere Vorwürfe. Anstatt den 15. Oktober

⁷⁰ Übersfeld, A. (1977): Lire le théâtre. Paris: Éditions Sociales. pp. 16-19

1987 als Schreckenstag oder Tag der Ermordung anzusehen, solle den Tag als Glückstag angesehen werden, weil er Thomas Sankara zur Ikone gemacht hat. Er sei sogar jetzt der Che Guevara Afrikas, dank seiner Ermordung. Sank stehe jetzt für eine Marke.

[...] Der Che Guevara Afrikas? Auf 1000 T-Shirts abgedruckt. Von jeder Hauswand lacht er dir entgegen. "La patrie ou la mort, nous vaincrons". Vaterland oder Tod, das muss man sich mal überlegen! Was für ein radikales Gedankengut. (Gockel, Teil 2. 0:37:22 – 0:37:32)

Die Politik wird ästhetisiert, indem Verweis auf die echten politischen Persönlichkeiten genommen wird. Dazu gehören sowohl die schon oben erwähnten Gaddafi, Mugabe oder Kabila als auch Heinz-Christian Strache, Peter Botha:

Micha: Präsident Francois Mitterand ich verstehe nicht wie Schurken wie Jonas Savimbi, Mörder wie Pieter Botha aus dem Apartheitsregime in Südafrika das Recht haben dieses schöne und so saubere Land Frankreich betreten zu können. (Gockel, Teil 3. 0 :02 :53 – 0 :03 :09).

Die Intertextualität im Werk könnte auch als Zeichen für Angst, Verzweiflung und Einsamkeit sein. Flo, der für den französischen Machhaber steht, verliert Stück für Stück seine Privilegien und gerät in Depression:

Flo [...] Du bist ein Mensch und dann ein Mann und zwei mal zwei macht vier. Nach einer Stunde werden sechzig Minuten verflossen sein. Die Erde hat fünf Weltteile, Europa, Asien, Amerika, Australien und ... Afrika... (zu weinen beginnen) Scheisse, Afrika, Afrika! (Gockel, Teil 3. 0.06 :18 – 0.06.40)

Dieses aus *Danton's Tod* stammende Zitat (II. Akt, S.70) wurde etwas arrangiert, damit Afrika am Ende steht, wahrscheinlich um die Wiederholung zu ermöglichen « *Afrika... (zu weinen beginnen) Scheisse, Afrika, Afrika!* »

Die Verschwörungen und der Tod von Sankara sind dramatisiert. Die Figur von Micha nennt sich der Löwe von Ouagadougou. Das ist wahrscheinlich nicht unversehens, denn es gibt ein Soldat, Boukary le Lion, der auch Sankara vor Blaise retten wolle. Aber die Figur Sankara ist von Trägheit charakterisiert.

Micha: (*flüstern*) Herr Präsident! Blaise plant einen Anschlag! Blaise will dich aus dem Weg räumen. Thomas, ich bin dein Freund. Ich bin der starke Löwe von Ouaga. Blaise will dich umbringen! Ich sage dir, gib mir Befehl, dass ich ihn verhaften darf. Gib mir den Befehl und ich töte ihn! (Gockel, Teil 3. 0:13:57 – 0:14:16)

Die Figur Raphael ist vergleichbar mit St. Just in *Danton's Tod* („*Wir werden ohne dich handeln. Wir sind entschlossen.*“: Büchner, 1997: II. AKT, S. 48)

Raphael: Blaise, Jetzt reicht's. Thomas ist zu weit gegangen. Die Armee und die Revolution sind dazu da, um die Ordnung in diesem Land wiederherzustellen. Und was macht Sankara? Er beleidigt die Präsidenten unserer Nachbarländer und er beleidigt Frankreich. Er hat den Bezug zur Realität verloren. Wir machen keine Revolution mit den Menschen. Wir machen eine Revolution für die Menschen. Für das Glück der Menschen. Wollen wir weiterhin eine Revolution, die sich um die ganze Welt dreht statt um

uns? Blaise, wenn wir nicht schnell handeln, wird uns die Revolution aus der Hand genommen. (Gockel, Teil 3. 0:14:25 – 0:14:55)

Die Verschwörung geht weiter, indem Raphael Blaise ermutigt Thomas Sankara zu töten. Die Puppe von Blaise gibt Befehl mit einem Handzeichen.

Raphael Er spricht, weil er lebt. Du wirst sagen können, es war, um die Revolution zu retten. Du musstest die Idee von Sankara vor ihm selber schützen. Keine Sorge, das Fernsehen und die nationale Radiostation sind auf unserer Seite. Meine Männer sind bereit und warten auf unsere Befehle die Kalaschnikows und die Maschinengewehre zu entsichern.
(*Hand von Blaise- Puppe gibt Befehl, Flo erschießt Sankara mit Bass - Sterben in der Mitte der Bühne*)
(Gockel, Teil 3. 0:15:18 – 0:16:00)

Die letzte Rede von Blaise Compaoré wurde intermedial im Hintergrund auf die Leinwand projiziert, während die Puppe im Vordergrund Gestik und Mimik imitiert und die Rede von Raphael übersetzt wird. Flo, der für die französische Machthaber steht, ermutigt Blaise, wie auch Legendre Danton ermutigte, den Angriff vor dem Convent zu machen:

Flo: Je t'aide! Du machst es! Du musst schreien! Du wirst sie erschrecken, du wirst mit der Kanone der Wahrheit hervorbrechen und deine Feinde zermalmen. Du bist die Vogelscheuche der Revolution. Ich halte Blaise für ebenso rein wie mich! Und ich glaube nicht, dass mir irgendein Vorwurf gemacht werden kann. Ich solltet diesen Mann anhören. Vas-y! (Gockel, Teil 3. 0:18:41 – 0:19:10)

Die Musik ist die andere Dimension der Fiktionalisierung. Das Stück fängt mit der Musik von *The Doors* an und endet damit. Die Musik ist ein semiotisches akustisches Zeichen im Theater (Siehe Diagramm S. 40). Inzwischen werden Audios im Hintergrund gespielt: *La dance du Babatchai* von Serges Beynaud aus der Elfenbeinküste und *A qui profite le crime?* von Smockey aus Burkina Faso. Die zwei Musikstücke gehen auch mit den Stimmungen der Szenen einher, weil sie mal Freude und Jubeln, mal Aktivismus, Revolte und Engagement ausdrücken.

Evamaria: Das Theater der Revolution ist zu Ende. Seid ihr alle irre geworden? Ihr werdet jetzt einen Flieger nach Hause nehmen. Kommt raus da. Vergesst die Produktion, vergesst die Revolution, vergesst den Auftrag, vergesst die Kunst. Die Poesie war schon immer die Sprache der Vergeblichkeit. Was geht uns Burkina Faso an? Hier endet die Verantwortung für die anderen. Du musst jetzt Verantwortung für uns übernehmen! Für uns! Lass die anderen ihren eigenen Tod sterben, wenn ihnen das Leben nicht passt. Was hat das mit uns zu tun? Was geht uns die Revolution an? (Gockel, Teil 3. 0:23:49 – 0:24:16)

3. Verfremdungseffekt à la Aristide Tarnagda

Tarnagda markiert die Aufzeichnungen aus den Reden von Thomas Sankara durch die Schriftgröße. Seit Peter Weiss kann man schon die Aufzeichnungen im Dokumentartheater

sehen⁷¹. Dieses Verfahren verwendet Aristide Tarnagda, indem er die Auszüge aus realen Reden von Thomas Sankara markiert. Diese Auszüge sind aus historischen Quellen. Dazu gehört die Rede von Thomas Sankara. Im Normalfall werden Fremdgedanken durch Anführungszeichen gesetzt.

Das Zitat gilt als Distanzierung. In keinem Fall dient das Zitat von Sankara einer direkten Interaktion mit den anderen Figuren.

Das Wesentliche am epischen Theater ist vielleicht, dass es nicht so sehr an das Gefühl, sondern mehr an die Ratio des Zuschauers appelliert. Nicht miterleben soll der Zuschauer, sondern sich auseinandersetzen. (Bertolt, 1967:131-132)

Wie wir oben in Detail gesehen haben, ist das epische Theater anders als das Theater im aristotelischen Sinne. Die verschiedenen Dramentheorien nach Pfister, Gustav Freytag und auch Überfeld beschäftigen vielmehr mit dem Theater mit der trichotomen Handlung, mit Figuren und Orten. Die Prinzipien des epischen Theater setzen voraus, dass das Theater nicht nur angeschaut wird, sondern dass Zuschauer:innen sich auch damit auseinandersetzen.

Die Dimensionen der Figuren in *Sank ou la patience des morts* zeigen, dass die revolutionäre Figur im Allgemeinen wenige direkte Interaktion mit den anderen Figuren hat.

Gilbert: Ben, c'est parce qu'il vit qu'il parle. Vous direz, votre excellence que c'était pour rectifier la révolution[...]

Pas de panique, votre excellence. La télévision et la radio nationale sont a nous. Mais hommes sont prêts et n'attendent que vos ordre pour libérer les détentes des kalachs et des pistolets automatiques...

Sank: MILITAIRE, JE NE PEUX OUBLIER CE SOLDAT OBÉISSANT AUX ORDRES, LE DOIGT SUR LA DETENTE ET QUI SAIT QUE LA BALLE QUI VA PARTIR NE PORTE QUE LE MESSAGE DE LA MORT. JE VEUX ETRE AUX CÔTÉS DES FRÈRES SOLDATS QUI MEURENT DANS LES GUERRES FRATRICIDES ET SUICIDAIRES^{xv}[...] (Tarnagda, 2017:25/26)

Die Rede von Sankara hat keine direkte Beziehung zum vorhergegangenen Dialog zwischen Blaise und Gilbert. Aber diese Rede handelt thematisch von brüderlichen Konflikten. Das ist genau das Thema im Dialog. Gilbert versucht Blaise zu überzeugen, dass das Fernsehen auf ihrer Seite ist, sie seien bereit mit allen Gewehren Sank (Sankara) umzubringen. Diese Art und Weise Distanz zu nehmen findet sich überall, wo Sank mit groß markierten Aufzeichnungen von Thomas Sankara (die historische Persönlichkeit) redet. Diese Schreibweise macht den Verfremdungseffekt à la Aristide Tarnagda aus.

⁷¹ Wenzel, M. (2018): „Peter Weiss: Die Ermittlung (1965)“. In: Holocaust Zeugnis Literatur 20 Werke wieder gelesen. 2. Auflage. Hrsg. von Roth Markus / Feuchert Sascha. Gottingen: Wallstein Verlag. S.125

V- SCHLUSSFOLGERUNGEN

Drei Fragen lagen unserer Forschung zugrunde:

- (1) Wie werden die revolutionären Figuren in den Werken und die Figuration in Vergleich mit den historischen Persönlichkeiten, in den Quellen, die die Autoren zu Verfügung hatten (Thomas Sankara, Robespierre und George Danton) dargestellt?
- (2) Wie werden die historischen Ereignisse in jenen Quellen fikionalisiert?
- (3) Welche Figurationsmöglichkeiten stehen der Literatur bezüglich der Geschichte/Politik zur Verfügung?

Die Politik und die Literatur sind zwei verschiedenen Themenbereichen, aber können fachübergreifend sein. Während das Hauptmerkmal der Literatur die Fiktion ist, ist die Politik faktual. Eine genauere Definition und Annäherung der Revolution zum Theater in den verschiedenen betroffenen Ländern (Frankreich und Burkina Faso) hat uns gezeigt, dass die Revolution im Allgemeinen eine politische, soziale und metaphorische Bedeutung hat. Das Theater hat auch ganz verschiedenen Bedeutungen (als literarische Gattung, Ort oder szenische Darbietung) und ihre Geschichte unterscheidet sich in den verschiedenen Ländern. Der Vormärz ist die Epoche in der Georg Büchners *Danton's Tod* einzuordnen ist. Wenn man sowohl die Politik als auch die Literatur in jener Zeit näher betrachtet, sieht man, dass es damals Verfolgung und Haftbefehle gab.

Die Autoren unserer Forschung (Georg Büchner, Jan-Christoph Gockel und Aristide Tarnagda) schaffen es, die Politik durch die Revolutionsthematik in der Literatur zu erarbeiten und fikionalisieren. In *Danton's Tod* ging es nicht nur um die Erarbeitung der Französischen Revolution (1789), sondern in der Zeit ihrer Radikalisierung und des Todes der Dantonisten. Die Merkmale der Realität sind die Aufzeichnungen, die in Originalquellen zu finden sind, nämlich *Histoire de la Révolution Française Tome sixième* von Louis-Adolphe Thiers und *Unsere Zeit*. Die Orte (Schauplätze), Zeiten (Daten) und Figurennamen stimmen, unter anderen, mit der Realität überein. Georg Büchner schafft es, die Geschichte zu fikionalisieren, indem er einige Reden anpasst, die so nicht in der Geschichte zu finden sind. Auch fügt er einige Kunstmotive hinzu. In unserer Forschung ging es hauptsächlich darum, zu wissen, wie die revolutionären Figuren (Danton und Robespierre) sich zu den anderen bewegen und wie sie semiotisch zu analysieren sind. Das konnten wir durch die semiotische Analyse schaffen. In

Die Revolution frisst ihre Kinder! sind die Puppenfiguren von Danton und Robespierre künstlerische Gefäße, die zwischen Tod und Leben stehen. Die anderen revolutionären Figuren, wie Blaise und Sankara, sind auch Puppen. Die Menschenfiguren (Julia, Flo, Michael, Komi u.a.) sind entweder Antagonisten oder Protagonisten. *Sank ou la patience des morts*, das einzige Werk von einem afrikanischen Autor, hat uns dabei geholfen, die Perspektive zu wechseln und auch viele Annäherungen und Gemeinsamkeiten zu sehen, besonders in Vergleich zu *Die Revolution frisst ihre Kinder!*. Eine theoretische Diskussion (Zweiter Teil) hat uns dazu geführt, die Werke von Aristoteles, Sanders-Pierces, Gustav Freytag, Erika Fischer-Lichte, Anne Übersfeld u.a. zu besprechen. Letzteres war das Hauptwerk, das wir in Betrag gezogen haben. Die Arbeit bestand außerdem darin, bestimmte revolutionäre Charaktere in den drei Werken hervorzuheben, da wir im Rahmen unserer Forschung nicht alle Charaktere in den Werken berücksichtigen konnten.

Danton philosophiert und ist einsam, ist von seiner Enteignung bzw. Trägheit charakterisiert, da er sich weigert zu fliehen. Die Verschwörungen über ihn (Dritter Akt) von den Bürgern verbreitet. Büchner schafft es also nicht nur die Politik und Revolution, sondern auch das Intime der Titelfigur in Vordergrund zu stellen.

Sank in *Sank ou la patience des morts* ist eine metaphorische Figur und die anderen Frauenfiguren sind Metonymie. Frauenfiguren haben wenig Raum.

Ohne die eine oder andere Seite kritisch zu bewerten, ermöglichte diese Arbeit, Gründe zu finden, die die Protagonisten und Antagonisten vorbrachten, um die verschiedenen revolutionären Prozesse zu stoppen oder fortzusetzen. Das heißt, einige zu töten, um den revolutionären Prozess fortzusetzen (Der Fall von Robespierre und St. Just⁷²) oder die Republik auszulösen (Der Fall der Dantonisten). Im Fall der burkinischen Revolution: Sankara zu töten und die Revolution zu "korrigieren", da sie radikal geworden wäre, oder den revolutionären Prozess fortzusetzen, durch den Antagonist Flo in *Die Revolution frisst ihre Kinder*.

Die formalen Aspekte der Werke (Dritter Teil) zeigen im Klartext, dass es viel um Intertextualität, Intermedialität und Interkulturalität in den drei Werken geht. Die Parodie ist eine Technik der Intertextualität für Georg Büchner, um sich einerseits den antiken Göttern mit der Revolution anzunähern; und andererseits biblische Verweise mit den revolutionären Figuren in Zusammenhang zu bringen.

⁷² Hier die Rede von St. Just im II. Akt, im National-Convent (Büchner, 1997:81/82)

Die Intermedialität ist ein Verfahren für Gockel verschiedene Medien, nämlich Puppenfiguren, Videos, Ton und Musik und Arrangements aus bestimmten Stellen aus *Danton's Tod*, ins Theater zu bringen.

Die Interkulturalität bei Aristide Tarnagda wird als Konfliktpotential zwischen den revolutionären Figuren (Blaise Compaoré und Thomas Sankara) gesehen, weil sie dem gesamten Norden und dem Süden in Auseinandersetzung stellt und die Beziehung zwischen zwei Nachbarländern gefährdet. Innerhalb desselben Land gibt es sogar Konflikt zwischen Kulturen.

Diese Forschung, selbst wenn sie sich nur auf die Analyse der einzelnen revolutionären Figuren in den Werken konzentriert hat, öffnet viele Perspektiven im Rahmen der Politikdidaktik, der Übersetzung von den afrikanischen literarischen Werken und Deutsch als Fremdsprache in der Theaterpädagogik. Tatsächlich gibt es in Mangel an germanistischen Forschungen im Rahmen des Dramas, was auch nicht ermöglicht, Materialien zur Anwendung in der Didaktik zu finden. Daneben sind die afrikanischen Werke bisher sehr wenig im deutschen Raum rezipiert und analysiert, wegen der Sprachbarriere, also wenigen Übersetzungen. Trotz vieler Bemühungen der DÜF (Deutscher Übersetzerfonds),⁷³ und einiger Fachbereiche,⁷³ gibt es sehr wenige übersetzte Werke. Darüber hinaus sind die Lehrmaterialien auf Deutsch als Fremdsprache in Subsahara Afrika viel auf Theaterworkshops⁷⁴ konzentriert und haben aber keine realen Werke als Beispiele, die die Kultur der Schüler: innen erweitern könnten, nämlich durch Kooperation zwischen Schulen und Kompanien, Theaterbesuchen u.a.

Les sites ciblent les spectateurs, les autres artistes ou les acheteurs et aussi les bailleurs de fonds. Tous ces groupes ont des intérêts particuliers – trouver des spectacles à montrer, trouver des collaborateurs, démontrer l'impact d'un financement – ou, en tant que spectateur – connaître la pièce et l'équipe de la mise en scène, y compris les comédiens et comédiennes - ou, en tant que enseignant – recevoir des informations et des outils pour parler du spectacle dans un cours. Ce dernier aspect est, pour l'instant, complètement négligé sur les sites, ce qui est lié au fait que ce type de médiateur culturel en charge des tels matériaux à ma connaissance n'existe pas dans les théâtres burkinabè. Peut-être vaut-il la peine d'y réfléchir pour intensifier la coopération entre lycées et théâtres^{xvi}. (Bühler-Dietrich, 2022 :3)

Theater wie *Danton's Tod*, *Die Revolution frisst ihre Kinder!* und *Sank ou la patience des morts* könnten sowohl im Deutschsprachigen als auch in Afrika sehr gut zur didaktischen Erarbeitung der politischen Geschichte dienen. Nicht nur die Revolutionsgeschichte, sondern auch die Kolonialgeschichte kann durch das Theater erarbeitet werden.

⁷³ Master für literarische Übersetzung Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf

⁷⁴ Anoumatacky, M.; Kpogli, E.; Ndao, M.; Ngatcha, A.; Nyankam, J.; Ouédraogo, D.; Ravatharimalala, S. & Schüman, A. (2011): IHR und WIR plus 3. Text- und Arbeitsbuch. München : Goethe-Institut/ Hueber.

Die Coronavirus-Pandemie hat sowohl in Deutschland als auch in Burkina Faso deutliche Veränderungen in der Theaterpraxis bewirkt. Mehrere Stücke wurden als Streaming oder in digitaler Form gezeigt.

Le théâtre est certainement un secteur culturel qui fut particulièrement touché par l'épidémie de covid-19. En Allemagne, les semaines de clôture en 2020 et 2021 et aujourd'hui la réticence du public à venir assister aux spectacles font que les théâtres sont obligés de repenser leurs stratégies de mobilisation du public. De plus, les recherches autour des possibilités esthétiques du numérique et par les artistes et techniciens et par les chercheurs sont plus nombreuses aujourd'hui (Wiens 2021)

Au Burkina Faso, le confinement a été imposé en 2020 pour quelques semaines seulement ; néanmoins, certains changements se pointent quand on regarde les sites web disponibles.

[...] Étant données les restrictions des voyages à cause de la situation sécuritaire ou de la situation épidémique, mais aussi du fait que les fichiers numériques voyagent plus aisément que les hommes, on voit se manifester une tendance nouvelle et un marché à exploiter – comme le montre l'exemple de National Theatre à Londres. (Bühler-Dietrich, 2022 :1)^{xvii}.

Ein anderes Stück von Jan-Christoph Gockel, betitelt *Wir Schwarzen müssen zusammenhalten – Eine Erwiderung*, erarbeitet die deutsche Kolonialgeschichte in Togo und danach.

Das Stück wurde bei seiner Premiere in München in Echtzeit online gezeigt⁷⁵. Die Grenze des Streaming ist die Tatsache, dass es keine direkte Kontakte (Interaktion) zwischen Schauspieler:innen und Publikum gibt. Einige Theaterformen wie Forumtheater können da nicht angewendet werden.

Une expérimentation artistique réussie est, à mon avis, le projet *Wir Schwarzen müssen zusammenhalten* de Jan-Christoph Gockel, metteur en scène aux Kammerspiele de Munich, un théâtre renommé et ces derniers temps ouvert aux expérimentations. [...]

« Eine bayrisch-togoische Zeitreise », un voyage dans le temps, sous-titré « Eine Erwiderung », une réponse, scrute l'histoire germano-togolaise depuis la colonisation jusqu'à l'avenir avec des documents historiques et des scénarios originaux. [...]

Dans cette co-production Gockel exploite doublement les possibilités du direct – dans la communication en temps réel entre les comédiens dans les deux pays et dans la communication entre public et spectacle. N'ayant pas accès à la salle, la diffusion en direct était le seul moyen^{xviii}. (Bühler-Dietrich, 2022 :6)

Die Theatergruppen in Burkina Faso sind auf Digitaltechnik umgestiegen. Die Hauptkompanien sind nach wie vor auf die Website umgestiegen. Dazu gehören Le Cito, Les Récréatras. Atelier Theatre Burkinabe (ATB), Espace Culturel Gambidi, Theatre Soleil u.a.

⁷⁵ <https://www.muenchner-kammerspiele.de/de/programm/12-wir-schwarzen-mssen-zusammenhalten-eine-erwiderung> (Stand: 6.14.2022)

Literaturverzeichnis

Ackermann, A. (2011) : Das Eigene und das Fremde: Hybridität, Vielfalt und Kulturtransfers. In : Handbuch der Kulturwissenschaften. Hrsg. von Friedrich Jaeger. u.a. 3. Band. Stuttgart/Weimer : S.139-154.

Anoumatakya, M.; Kpogli, E.; Ndao, M.; Ngatcha, A.; Nyankam, J.; Ouédraogo, D.; Ravatharimalala, S. & Schüman, A. (2011): IHR und WIR plus 3. Text- und Arbeitsbuch. München : Goethe-Institut/ Hueber.

Albrecht, M. (2004): Hegemonie über die Gene: Ein Vergleich zur Präimplantationsdiagnostik zwischen Deutschland und England. Diplomarbeiten Agentur diplom.de.

Anz, T. (2013): *Handbuch Literaturwissenschaft*. Weimar: Verlag JB Metzler.

Asmuth, B. (1980/84): Einführung in die Dramenanalyse. In : *Sammlung Metzler Realien zur Literatur* (Hrsg) Band 188 2. durchgelesene Auflage. : Stuttgart : J.B. Metzlerische Verlagsbuchhandlung.

Barke, J. (2001): „Interpretationshilfe/ Deutsch/ Georg Büchner/ Dantons Tod“. Freising: Stark Verlag

Barry, B. (2020): *Les arts du spectacle vivant. Approche conceptuelle, composantes et stratégies de promotion*. Ouagadougou : Editions Mercury.

Bertolt, B. (1967) : Betrachtung über die Schwierigkeit des epischen Theaters. In : Bertolt Brecht : Gesammelte Werke 15. Schriften zum Theater 1. Frankfurt a. M.

Besson, J.-L. (1992): *Georg Büchner: Des sources au texte Histoire d'une autopsie. Des essais de jeunesse à « La mort de Danton »*. Berne : Editions scientifique européennes

Brandes, H. (1991): „Der Menschheit Hälfte blieb noch ohne Recht“: Frauen und die Französische Revolution. Wiesbaden: Deutscher Universitätsverlag

Büchner, G. (1997): *Danton 's Tod. Dramatischer Bilder aus Frankreichs Schreckensherrschaft*. In Joseph Kiermeier-Debre (Hrsg.). Frankfurt am Main: Deutscher Taschenbuch Verlag.

Bühler-Dietrich, A. / Noufou, B. (2017) : *CITO, un maillon fort du théâtre au Burkina Faso. 20 ans de créativité et de résistance*. Ouagadougou : Les éditions Œil Collection.

Bühler-Dietrich, A. (2022): *Le théâtre au Burkina Faso à l'ère du numérique : enjeux et possibilités*. Communication colloque Ouagadougou.

Campbell, H. (2018) : *A certain Amount of Madness. The life, Politics and Legacy of Thomas Sankara*. London: Pluto Press.

Carayol, R. (2014): Exclusif. Burkina: comment la France a exfiltré Blaise Compaoré. In: Jeune Afrique. <https://www.jeuneafrique.com/40849/politique/exclusif-burkina-comment-la-france-a-exfiltrer-blaise-compaor/> (Stand: 6.13.2022)

Cadot, M. (1997): *Büchner, La Mort de Danton, Léonce et Léna, Woyzeck, Lenz*. Paris: Flammarion.

Debra, R. (1994): *Für eine Mediologie*. Paris: Gallimard

Debray, R. (2003): *Einführung in die Mediologie. Facetten der Medienkultur*. Bern: Haupt Verlag

Dedner, B. /Michael, M. T. (2000): *Georg Büchner Sämtliche Werke und Schriften. Historisch-kritische Ausgabe mit Quellendokumentation und Kommentar (Marburger Ausgabe)*. Band 3.3. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft

Deutsche Welle Afrika (2016): „*Coltan-Fieber*“: *In jedem Handy steckt ein Stück Kongo*. <https://www.dw.com/de/coltan-fieber-in-jedem-handy-steckt-ein-st%C3%BCck-kongo/a-19327627> (Zugriffsdatum: 21.07.2021).

Die Bibel oder Die ganze Heilige Schrift des Alten und Neuen (1912): Testaments Revidierte Fassung der deutschen Übersetzung von Martin Luther.

Dörr, N. (2006): *Friedrich Schiller und die Französische Revolution. Die Rezeption der Französischen Revolution bei Schiller und anderen deutschen Intellektuellen*: MRM — Menschen Rechts Magazin Heft 1. SS.36-46: https://publishup.uni-potsdam.de/opus4-ubp/frontdoor/deliver/index/docId/3631/file/seite_36_46.pdf (Zugriffsdatum: 25.08.2021)

Fink, K. (2016): *Die öffentliche Kommunikation über Kunst Kunstberichterstattung zwischen Ästhetisierung und Politisierung*. Wiesbaden: Springer Fachmedien.

Fischer-Lichte, E. (1992): *The semiotics of Theatre. Translated by Jeremy G. and Doris L. Jones*. Blomington and Indianapolis: Indiana University Press.

Fischer-Lichte, E. (2007): *Semiotik des Theaters. Eine Einführung. Band 3. Die Aufführung als Text*. Tübingen: Gunter Narr Verlag.

Fischer-Lichte, E. (2009): *Semiotik des Theaters. Eine Einführung. Band 1. Das System der theatralischen Zeichen*. Tübingen: Gunter Narr Verlag.

Fischer-Lichte, E. (2002): Grenzgänge und Tauschhandel Auf dem Wege zu einer performativen Kultur: In: Uwe Wirth (Hrsg): *Performanz Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt. a.Main: Suhrkamp Verlag

Frantz, P. (O.J.): Les tréteaux de la Révolution (1789-1815), Théâtre et fête de la Révolution. S.9-25. In: De Jomaron, Jacqueline (1992): *Le théâtre en France 2. De la Révolution à nos jours* (Hrsg.). Paris: Armand Colin.

Freytag, G. (2003): *Die Technik des Dramas*. Berlin: Autorenhaus Verlag.

Friedrich Konrad, J. (1826): *Unsere Zeit oder geschichtliche Übersicht der merkwürdigen Ereignisse von 1789-1830*. Band IV. 21. Heft. Stuttgart: E.F. Wolters

Friedrich Konrad, J. (1827): *Unsere Zeit oder geschichtliche Übersicht der merkwürdigen Ereignisse von 1789-1830*. Band XII. 45. Heft. Stuttgart: E.F. Wolters

Friedrich Konrad, J. (1828): *Unsere Zeit oder geschichtliche Uebersicht der merkwuerdigen Ereignisse von 1789-1830*. XI. Band. 44. Heft. Stuttgart: E.F. Wolters.

Gockel, J-C. (2019): *Die Revolution frisst ihre Kinder! Teil1 Uraufführung*. Graz: AFRICOLOGNEFESTIVAL. <https://vimeo.com/348165347> (Stand 3.6.2022)

Gockel, J-C. (2019): Die Revolution frisst ihre Kinder! Teil2 Uraufführung. Graz: AFRICOLOGNEFESTIVAL. <https://vimeo.com/348338326> (Stand 3.6.2022)

Gockel, J-C. (2019): Die Revolution frisst ihre Kinder! Teil3 Uraufführung. Graz: AFRICOLOGNEFESTIVAL. <https://vimeo.com/348334101> (Stand 3.6.2022)

Go-Sung, C. (2011): *Das Komische in Georg Büchners Drama Danton's Tod*. Philipps-Universität Marburg: Doktorarbeit.

Hannah, A. (2017), *Über die Revolution*. Piper ebooks.

Harsch, E. (2014): *Thomas Sankara, an African Revolutionary*. Athen/Ohio: Ohio University Press.

Hauschild, J-C. (1993): Georg Büchner. Biographie. Stuttgart/Weimer: Verlag J.B. Metzler.

Heidenreich, B. H. (O.J.): 1848 Zur Vorgeschichte der Revolution.

Hepkenhans, M. (2008): Geschichte Deutschlands von 1648 bis heute. Stuttgart: Konrad Theiss Verlag GmbH. S. 45-59

<http://www.africologne-festival.de/programm/coltan-fieber-connecting-people/>
(Zugriffsdatum: 21.07.2021)

<https://www.muenchner-kammerspiele.de/de/programm/12-wir-schwarzen-mssen-zusammenhalten-eine-erwiderung> (Stand: 6.14.2022)

Isekenmeier, G. / Böhn, A. / Schrey D. (2021): Intertextualität und Intermedialität
Theoretische Grundlagen – Exemplarische Analysen. Berlin: Springer-Verlag GmbH.

Jaffré, B. (2014): *Thomas Sankara Recueil de textes introduit par Bruno Jaffré*. Collection «
Pensées d'hier pour demain ». Genève: Éditions du CETIM.

Jaffré, B. (2017): *Thomas Sankara La liberté contre le destin*. Editions. Paris: Syllepse.

Jammerthal, P. (2019): *Digitalisierungsprojekt Max Reinhardts Regiebuch zu Dantons Tod*.
Freie Universität Berlin. <https://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/v/max-reinhardt/index.html> (Zugriffsdatum: 23.07.2021).

Jeßing, B. / Köhnen, R. (2017): *Einführung in die Neuere deutsche Literaturwissenschaft*. 4.
Auflage. Stuttgart: J. B. Metzler Verlag.

Jucheler, I./Lechner-Amante A. (2016): *Politische Bildung im Theater*. Wiesbaden: Springer
VS.

Jucheler, I./Lechner-Amante, A. (Hrsg.) (2016): *Politische Bildung im Theater*. Wiesbaden:
Springer VS.

Kegelmann, Rene (2009): Zu Formen fragmentarisierter Erinnerung in Zsuzsa Banks Roman Der
Schwimmer. In: Gabriella Rácz / László V. Szabó (Hrsg.): *Der deutschsprachige Roman aus
interkultureller Sicht*. Wien : Universitätsverlag Veszprém/ Präsens Verlag, S.125-138. S. 163.

Klopstock, F. G. (1789): *Kennet Euch selbst*. In: *Oden*, Band 2. Leipzig. S. 129-131.

Kriechbaum, R. (2017): *Die Welt, eine Heimat für Herren und Sklaven*. In: *Nachtkritik*.
https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=16124:die-revolution-frisst-ihre-kinder-ihre-recherche-reise-nach-burkina-faso-inszenieren-jan-christoph-gockel-und-ensemblemitglieder-am-schauspielhaus-graz&catid=38&Itemid=40 (Zugriffsdatum 11.07.2021)

Kristeva, J. (frz. 1967): *Die Revolution der poetischen Sprache*. Frankfurt a. M. 1978, 69

Kristeva, J. (1972) [1967]: Bachtin, Das Wort, der Dialog und der Roman. In: *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektive. Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft II*. Hrsg. von Ihwe, Jens. Athenäum

Kurz, G. (2012): „Der Freiheit eine Gasse“ *Spuren der „Gießener Schwarzen“ in Büchners „Dantons Tod“*: Spiegel der Forschung. Nr. 2/2012.

L.B. (2016): *Le feu sacré de Thomas Sankara*. In: *La Libre Belgique*. Belgique

Lehmann, C. (2005): *Fantasien der Auslöschung: Christian Krachts Romane Faserland und 1979*. *Pandaemonium germanicum* 9/2005, 255-273.

Lenk, K. (1986): Revolution. In: *Winckel Michel Wolfgang. Handlexikon zu Politikwissenschaft. Schriftenreihe der Bundeszentrale für politische Bildung* (Hrsg.) Band 237. S.443-447. Franz Ehrenwirth Verlag: München

Makereel, C. (2018) : *La Révolution Sankara descend dans les écoles*. In: *Le Soir*. Belgique.

Meyer, T. (2012): Die Ästhetisierung des Politischen. Frankfurt: Neue Gesellschaft Frankfurter Hefte. Ausgabe 7+8.

Milz, C. (2008): Eros und Gewalt in Danton's Tod. In: Dedner Burghard/Gröbel Mathias/Vering Eva-Maria (Hrsg.). *Georg Büchner Jahrbuch 11 (2005–08)*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.

Müller, H. (1988): *Der Auftrag*. In: Wittstock Uwe. *Revolutionsstücke* (Hrsg.). Stuttgart: Philipp Reclam.

O.A.: <https://adelf.info/2019/11/30/grand-prix-litteraire-dafrique-noire/> (Zugriffsdatum: 07.01.2022)

O.A.: <http://www.institutfrancaismali.org/events/sank-ou-la-patience-des-morts/> (Zugriffsdatum: 07.01.2022)

Penzoldt, G. (1972) : *Georg Büchner*. Hannover: Deutscher Taschenbuch Verlag.

Pfister, M. (2001) : *Das Drama. Theorie und Analyse*. 11. Auflage. Stuttgart/Paderborn: Wilhelm Fink.

Prost, K. (2017) : *Sank (ou la patience des morts). Comme un souffle...* Avignon : Rue du Théâtre.

Rajewski, I.O. (2002): *Intermedialität*. Tübingen und Basel: A.Franke Verlag

Reich-Ranicki, M. (2009) : *Mein Büchner*. 1. Auflage. Hoffmann und Campe.
<https://www.amazon.de/Mein-B%C3%BChner-Literatur-Literatur-Marcel-Reich-Ranicki/dp/3455402119> (Zugriffsdatum: 31.08.2021)

Roselt, J. (2008): *Phänomenologie des Theaters*. München: Wilhelm Fink.

Roy, F. (2009): *Les caractéristiques et l'évolution du Théâtre pour le développement en Afrique Noire Francophone: Le cas du Burkina Faso*. Maitrise de Théâtre. Université du Québec à Montréal. (Maschinenschriftlich).

Rühle, J. (1963): *Theater und Revolution von Gorki bis Brecht*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.

Rutherford, J. (1990): The Third Space. Interview with Homi Bhabha. In: Ders. (Hg): *Identity: Community, Culture, Difference*. London: Lawrence and Wishart, 207-221

Selbin, E. (2010) : *Revolution, rebellion, resistance The power of story*. London/New York: Zed Books

Seiyès, E. J. (2001): *Qu'est-ce que le Tiers état ?* Paris: Editions du Boucher

Stöckel H. (O.J.): *Typographie: Gewand und Körper des Textes – Linguistische Überlegungen zu typographischer Gestaltung*

Studtmann, K. (2020): *Das politische Theater*. Frankfurt. a. M.: Wochenschau Verlag

Tarnagda, A. (2016): *Sank ou la patience des morts*. Manage: Lansman Editeur.

Thiers, A-L. (1834): *Histoire de la Révolution française en dix volumes*. Tome Troisième. Bruxelles: J.P. Meline, Librairie-Editeur.

Ubersfeld, A. (1996): *Lire le théâtre I*. Paris: Belin 8.

Ubersfeld, A. (1996): *Lire le théâtre II. L'école du spectateur*. Paris: Belin 8.

Ubersfeld, A. (1996): *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*. Paris: Belin 8.

Ubersfeld, A. (1999): *Reading theatre. Translated by Frank Collins Edited and with a foreword by Paul Perron and Patrick Debbeche*. Toronto Buffalo London: University of Toronto Press.

Ubersfeld, A. (1977): *Lire le théâtre*. Paris : Éditions Sociales.

Umberto, E. (2003): *Die Bücher und das Paradies Über Literatur*. München: Carl Hanser Verlag.

Wa Thiong'O N. /Githae-Mugo M. (1976) : *The trial of Dedan Kimathi*. Illinois:Waveland Press Inc.

Weber, M. /Gramsci, A. (2013): *Legitimacy and Revolution in a Society of Masses*. New Brunswick/London: Transaction Publishers.

Wenzel, M. (2018): „Peter Weiss: Die Ermittlung (1965)“. In: Holocaust Zeugnis Literatur 20 Werke wieder gelesen. 2. Auflage. Hrsg. von Roth Markus / Feuchert Sascha. Göttingen: Wallstein Verlag.

Willkomm, E. (1833/4): *Herzog Bernhard von Weimar. Trauerspiel in 5 Aufzügen*. Leipzig: Verlag von Carl Berger.

Wimmer, G. (2015): *Georg Büchner und die Aufklärung*. Wien: Böhlau.

Ziegler, J. (1963): *La Contre-révolution en Afrique*. Paris: Payot.

Ziegler, J. /Rapp, J-P. (1987): *Burkina Faso: Eine Hoffnung für Afrika? Gespräch mit Thomas Sankara*. Zürich.

Tabellen-/Abbildungsverzeichnis

ABB. 1: Freitag, Gustav (2003): Die Technik des Dramas. S.95

ABB. 2: Die drei Trichotomien des Zeichens von Peirce, eigene Darstellung

ABB. 3: Raster der Figur, Anne Übersfeld, Lire le Théâtre 1, S.97

ABB. 4: Figurenkonfiguration in *Danton's Tod*, eigene Darstellung

ABB. 5: Robespierre und Danton als Puppen, © Jan-Christoph Gockel

ABB. 6: Thomas Sankara und Blaise als Puppen, © Jan-Christoph Gockel

ABB. 7: Die Zeichen des Theaters. Aus: Fischer-Lichte, Erika (2007): Semiotik des Theaters. Das System der theatralischen Zeichen. S.28

ABB. 8: Konfiguration nach eigener Darstellung

ABB.9: Diagramm nach Pfister, 2001:27

ABB.10: Lucas Cranach der Ältere, ca. 1515.

<https://histoiresduniversites.wordpress.com/2021/04/03/pres-de-la-croix-marie-et-jean/>

ABB.11 : © Jan-Christoph Gockel

ABB.12 : © Jan-Christoph Gockel

ABB.13 : © Jan-Christoph Gockel

ABB.13 : © Jan-Christoph Gockel

Appendix und Anhang

Anhang I: Fragebogen für den Direktor des Africologue Festivals, Gerhardt Haag

- 1. Biographie von Jan-Christoph Gockel? Was ist jetzt gerade für ihn von Aktualität (im Rahmen des Theaters)?**

.....
.....
.....

- 2. Was ist jetzt hinsichtlich „Die Revolution frisst ihre Kinder“ als historischer und sozialer Kontext zu betrachten, die Sie zum Schreiben bzw. zur Organisation dieses Projektes geführt haben?**

.....
.....
.....

- 3. Welche Schwierigkeiten gab es bei der Durchführung dieses Projektes entweder hier in Ouagadougou oder in Deutschland? Wie konnten Sie diese Schwierigkeiten überwinden?**

.....
.....
.....

- 4. Könnten Sie nach dem Projekt einige Preise gewinnen? Wenn ja, welche und die Daten angeben, bitte.**

.....
.....
.....

5. Welchen Unterschied gibt es zwischen Revolution des Theaters und Revolutionstheater?

.....
.....
.....

6. Als Georg Büchner das Stück Dantons Tod im Jahre 1835 schrieb, hatte er zur Verfügung, nach wissenschaftlichen Angaben, *Histoire de la Revolution française*, von Thiers.

Welche Quellen hatten Sie zur Verfügung als Sie das Stück oder das ganze Projekt „Die Revolution frisst ihre Kinder“ schrieben. Hatten Sie Zugang zu Büchern, Musik von burkinischen oder deutschen Autor:innen?

.....
.....
.....

Anhang II: Fragebogen für Jan-Christoph Gockel, Autor von *Die Revolution frisst ihre Kinder!* (13.11.2021)

1. Vorstellung von Jan-Christoph Gockel

00:00 - 00:10: Ich bin Jan-Christoph Gockel und bin Theater-Regisseur und hier im Münchner Kammerspielen zur künstlerischen Leitung.

00:11 - 00:17: Ich arbeite seit vielen Jahren mit Michael Pietsch zusammen, der Puppenspieler und Puppenbauer. Und deshalb spielen Puppen in unseren Arbeiten in große Rolle.

00:18 - 00:24: Wir haben zusammen eine Kompanie, die heißt peaches & rooster und arbeiten hauptsächlich im Theater

00:25 - 00:33: haben aber gerade *Die Revolution frisst ihre Kinder!* Gibt's sowohl als Theaterstück als auch als Film.

2. Was ist der historische Hintergrund dieses Projektes?

00:40 - 00:49: Der historische Hintergrund ist erstmal mal die Landesgeschichte von Burkina Faso. Ich war 2014 während der Insurrektion in Burkina Faso

00:50 - 00:56: und hab' da eigentlich die Revolution, die Vertreibung des Autokraten, Blaise Compaoré inne erlebt.

00:57 - 01:03: Und hatte den Wunsch, das nochmal in der künstlerischen Arbeit zu verarbeiten, was ich da erlebt hatte.

01:04 - 01:11: Und das ist das eine und das andere ist die vorhergegangene Arbeit, die Inszenierung, die ich gemacht hatte:

01:12 - 01:20: *Danton's Tod* und *Der Auftrag* von Heiner Müller. Eine Vermischung von zwei deutschen Texten zur Revolution.

01:21 - 01:27: Und bei Heiner Müller zur Revolution-Export. Das soll die Französische Revolution nach Haiti exportiert werden.

01:28 - 01:34: Das scheitert leider. Und *Danton's Tod* scheitert. Euh er beschreibt es auch. Er beschreibt die Französische Revolution als...den Blutzoll der Französische Revolution.

01:35 - 01:47: Und in Burkina Faso war mein Gefühl, dass es einen großen vielen... große Utopie einfach eine Möglichkeit, dass sie sich in der Bevölkerung politisch so positioniert.

01:48 - 01:53: Und diese beiden Gegenstände wollte ich in einer neuen Arbeit miteinander betrachten.

3. Warum gibt es in ihrem Stück Puppen als Figuren für Sankara, Blaise, Robespierre und Danton?

02:04 - 02:10: Die Menschen sind ja alle tot, Danton, Robespierre und Thomas Sankara leben nicht mehr.

02: 11 – 02: 19: Die Puppen sind ja eine sehr künstliche Wiedererweckung eigentlich dieser Geister, Verkörperung.

02:20 – 02: 25: Sind ja auch ganz klein, soviel kleiner als die Menschen, als wenn es die Schauspieler, die die Rollen spielen würden.

02:26 – 02:31 und behalten auch immer was Geisterhaftes, was Totes. Das ist eine Mischung zwischen Leben und Tod. Die Marionette

02:32 - 02:40:Und jeder der sich anschaut, den Film oder das Theaterstück, weiß ja das es nicht echt ist. Aber trotzdem akzeptiert man das halt als echt.

02:41 - 02:48: Ich glaube, dieser Bereich... Dieser Zwischenbereich ermöglicht ganz viele... ganz viele künstlerische Prozesse.

02:49 - 02:57: Und ich glaube, einer der wichtigsten Szene in *Die Revolution frisst ihre Kinder!* ist eigentlich wenn die Puppe das Haus von Thomas Sankara besucht und die Familie von Thomas Sankara besucht.

02:58 – 03:04: Und die Geschwister eigentlich mit der Puppe sprechen als wär's ihr Bruder. Das ist... ich glaube die...

03:05 – 03:13: Die Puppen sind eher auf künstlerischen Gefäßen, die ermöglichen solche historischen Figuren auf die Bühne zu bringen.

03:14 - 03:21: Und die Revolutionäre Danton und Robespierre Euh... kann man einfach sehr gut guillotinierten. Die Schauspieler kann man nicht guillotinierten.

4. In *Die Revolution frisst ihre Kinder!* welche Figur steht im Mittelpunkt für Sie?

03:28 - 03:33: Ich wehre mich immer ein bisschen dagegen zu sagen: es gibt die Hauptfiguren und die Nebenfiguren.

03:34 – 03:42: Also in *Die Revolution frisst ihre Kinder!* ist natürlich Thomas Sankara ganz zentral. Die Regisseurin, Julia Gräfner ist auch zentral,

03:43 – 03:48: die mit Theatertruppe, nach Burkina Faso kommt, und in diese Revolution gerät... Teil dieser Revolution gehen musste.

03:49 – 04:03: Blaise Compaoré ist aber auch wichtig. Er ist der Antagonist und er im Hintergrund, der dann auch als Marionette auftritt... also eine Verkörperung dieser Gegenfigur.

5. Warum vermischen Sie viele Medien in ihrem Stück (Leinwand, Figuren, Film, Bilder, Musik)?

04:13 - 04:24: Ich glaube, dass man kurzum so machen kann. Euh, ich glaube, die... Ich glaube nicht an diese Genre-Grenzen, zu sagen, das ist jetzt Film, und das ist Bühne und das ist Gesang und das ist Sprechtheater.

04:25 - 04:33: Meine Utopie oder meine Vision ist eigentlich diese Sachen miteinander vermischen, begegnen und neue Energien daraus entstehen.

04:34 - 04:42: Und auf einer Bühne kann man das alle akzeptieren, dass die Sachen alle gleichberechtigt nebeneinander sind, Puppen, Gesang, Schauspiele.

04:43 - 04:54: Und ich glaube, dass das eigentlich die ... ich glaube, künstlerische Bewegungen der Zukunft kommen nicht daraus, Sachen einzuengen, sagen das Literaturtheater, das Überarbeiten davon...

04:55 - 05:07: Das ist jetzt Musik, sondern ein bisschen Raum dafür zu suchen. Ich finde, Theater ist eigentlich der perfekte Raum dafür. Ich komme vom Theater, es ist perfekter Raum dafür. Euh diese Dinge zusammenbewegen zu lassen.

6. Warum vermischen Sie verschiedene Theaterformen (Schattentheater, Filmtheater, Schauspiel, Puppentheater)?

05:16 - 05:25: Ich glaube nicht, dass es für mich eine wahre richtige Spielweise gibt. Ich glaube jeder Gegenstand, jede Szene braucht doch noch eine andere Form.

05:26 – 05:40: Mal Parodie, mal was man berühren kann, mal... und die unterschiedlichen Spielweisen könnten genauso wie unterschiedliche Kunstformen gleichberechtigt nebeneinander existieren.

05: 41 – 05:52: Man kann doch mit den Puppen sehr intensive emotionale Szene spielen. Euh es sind einfach unterschiedliche Ebenen und ich finde es wichtig, dass sie sich begegnen.

7. *Die Revolution frisst ihre Kinder!* erschien 2020 in Form von Film bei Sixpack-Film. Was ist die endgültige Form des Projektes? Film oder Schauspiel?

06:05 - 06:16: Es gibt keine endgültige Form (Lachen). Es gibt keine endgültige Form. Ich glaube das Theaterstück kam schon 2019... Euh nee 2018, schon heraus.

06:17 - 06:26: 2018 war die Premiere des Theaters. Das haben wir auch sehr Lange gespielt... in Köln, in Berlin und dann im Schauspielhaus Graz.

06:27 - 06:39: Es gibt den Film und es gibt jetzt eigentlich beides nebeneinander und wenn wir es wieder auch spielen... spielen sollten, würde es natürlich auch mal bearbeiten. weiterbearbeiten

06:40 - 06:53: Mit dem Film ist es nicht so leicht. Der Film ist jetzt schon, diese Schnittfassung dauert 73 Minuten. Aber das Theaterstück passt sich an immer wieder neue Begebenheiten. ich würde die aktuelle Situation in Burkina Faso reflektieren.

06:54 – 07:05: Die Frage, was ist aus der Revolution geworden? Ich glaube, es gibt viel Frustration auch man hat sich vieles erkämpft aber dafür gibt's Instabilität im Land. Ein bisschen fast wieder so eine...

07:06 - 07:15: Georg Büchners Fragen im Nachhinein auf der Revolution darauf zu kommen sein soll. Welche... Was hat doch nicht gut funktioniert.

07:16 - 07:27: Trotzdem finde ich schon im Kern, dass die ganze Arbeit für mich... ich wollte in Europa von dieser Afrotopia, wie Felwine Sarr es nennen soll, afrikanische Utopie,

07:27 - 07:37: oder das so sehr besondere Ereignis, was ich zufällig erlebt habe. Das war der eigentlich der Grund das zu machen. Ich wollte gerne hier in Europa davon erzählen.

07:38 - 07:48: Weil ich glaube, es entspricht nicht das Bild von Afrika, was es in Europa gibt.

Anhang III: Fragebogen für den Autor von *Sank ou la patience des morts*, Aristide Tarnagda

1. Als Regisseur, welche Stücke haben Sie bisher auf die Bühne gebracht?

.....

.....
.....

2. Als Dramatiker haben Sie ein Stück geschrieben, das auf einen Teil der Geschichte Burkinas beruht, nämlich *Sank ou la patience des morts*, können Sie über dieses Stück erzählen, das in Avignon und Paris aufgeführt wurde?

.....
.....
.....
.....

ⁱ Flauschig, blumig und humorvoll, atmet Sank afrikanischen Staub und gesunden Menschenverstand. Er vermischt auch geschickt das Intime mit dem Politischen, indem er die Frauen und ihr Temperament in den Vordergrund stellt, um die Geschichte von Kapitän Thomas Sankaras Schicksal zu erzählen.

ⁱⁱ Dieses Theater hat eine dokumentarische Seite durch die Reden des Staatschefs und die Studien, die er gelesen hat, um sich zu informieren

ⁱⁱⁱ Afrika. Ein Kontinent, der nah und fern zugleich ist. Sowohl geografisch als auch historisch ist sie dem Westen kaum bekannt. Oder sogar politisch. Auch wenn einige Namen afrikanischer Staatsoberhäupter bekannt vorkommen, so kennen doch nur wenige Europäer ihre Gedanken, Handlungen und Verpflichtungen [...] Das Schreiben von *Sank ou la patience des morts* zeigt also die Notwendigkeit auf [...]

^{iv} Zum Beispiel benutzten die Ethnien *Bwa* und *Nuna* Masken, um die Gesichter der Geister bei Beerdigungen, Initiationszeremonien und Markttagen darzustellen. Diese Götterkulte, vergleichbar mit den Zeremonien im antiken Griechenland, tendierten zur dramatischen Darstellung, da der Mythos von verkleideten Schauspielern vorgetragen wurde

^v Theater ist Afrika fremd. Es existiert also keine Tradition des Theaters in Afrika. Abgesehen von populären Aufführungen, gab es nur Tanzen und Geschichten mit Märchenerzähler.

^{vi} Die Revolutionszeit stellte auch eine echte Kulturrevolution in Burkina Faso dar [...] Das Theater wurde zu einer wirksamen Waffe zur Beseitigung von Unwissenheit und Feudalismus und zur Harmonisierung von Stadt- und Dorfbevölkerung.

^{vii} Dies unterscheidet das Interventionstheater auch von einem neuen politischen Theater, bei dem ein Autor, ein Regisseur und professionelle Künstler zusammenarbeiten.

^{viii} Der Neger, was ist das für ein Spaß! Wir sollten uns überlegen, ob wir nicht alle ihre Wälder abholzen sollten, damit wir noch echte Wälder haben und wir und unsere Negerverbündeten, die sich ein wenig weiterentwickelt haben, weiterhin Spaß haben können.

^{ix} Chantou: Es ist so, mein Männchen, dass ich nicht einen Tag länger in diesem Hühnerstall bleiben werde, der dir als Zuhause dient. Ohne Champagner im Kühlschrank und ohne Klimaanlage würde ich, Chantou, ersticken. Ich werde nicht mehr die Scheiße von deinen staubigen Märkten essen.

Blaise : Halt die Klappe! Du wirst sie haben, deinen verdammten Nachtclub, deine verdammten Flaschen, deine verdammten Parfüms, deine verdammten Zigaretten, deine verdammten brasilianischen Strähnen, deinen verdammten Geländewagen, deine verdammten Schuhe, ich werde dich mit deinen verdammten Materialien vollstopfen.

^x [...] Auf jeden Fall hat er Fulani-Blut. Auf jeden Fall ist er kein echter Mossi. Schläfst du oder was? Hat er nicht vor dir seine Majestät, den König von Tenkodogo, herausgefordert und gedemütigt ? Und was sagst du zum Strom- und Wasseranschluss seiner Majestät Mogho Naaba, König der Mossis, den er abzustellen befahl, weil, wie er sagte... "Er ist ein Bürger wie jeder andere auch; wenn er seine Rechnungen nicht bezahlt, muss man ihn wie jeden anderen bestrafen".

^{xi} Die Conciergerie, die zum Justizpalast gehörte und aufgrund dieser Nähe die Gefangenen für das Revolutionstribunal enthielt, bot den schmerzhaften Anblick von einigen hundert Unglücklichen, die nie mehr als drei oder vier Tage zu leben hatten.

^{xii} Fürchtet, fürchtet vor allem den ehemaligen Palais Royal; in diesem Garten werdet ihr diese Perfidie finden. Der berühmte Garten, Wiege der Revolution, einst Zufluchtsort für die Freunde der Freiheit und Gleichheit, ist heute nicht mehr.

^{xiii} Diese Unglücklichen waren nach Luxemburg gebracht worden. Lacroix sagte zu Danton: "Uns verhaften! uns! ... Ich hätte es nie geahnt! - Du hättest es nie geahnt?", sagte Danton; "ich wusste es, man hatte mich gewarnt. Du hast es gewusst", rief Lacroix, "und du hast nicht gehandelt! Das ist die Wirkung deiner gewohnten Faulheit; sie hat uns verloren. Ich habe nicht geglaubt", antwortete Danton, "dass sie es jemals wagen würden, ihren Plan auszuführen.

^{xiv} Diese Hinrichtungen begannen, einen allgemeinen Schrecken zu verbreiten und die Autorität gewaltig erscheinen zu lassen. Der Schrecken herrschte nicht nur in den Gefängnissen, im Saal des Revolutionstribunals und auf dem Revolutionsplatz, sondern überall, auf den Märkten und in den Geschäften, wo gerade das Maximum und die Gesetze gegen die Pfändung in Kraft gesetzt worden waren.

^{xv} Gilbert: Ben, weil er lebt, spricht er. Sie werden sagen, Exzellenz, dass es darum ging, die Revolution zu korrigieren[...].

Keine Panik, Exzellenz. Das nationale Fernsehen und das Radio gehören uns. Aber die Männer sind bereit und warten nur auf Ihren Befehl, um die Abzüge der Kalaschnikows und automatischen Pistolen freizugeben...

Sank: MILITÄR, ICH KANN DEN SOLDATEN NICHT VERGESSEN, DER DEN BEFEHLENDEN ORDNUNGEN GEHORCHEN HAT, DER DEN FINGER AUF DER ZUSTELLUNG HAT UND DER WEISS, DASS DIE KUGEL, DIE AUSGESCHOSSEN WIRD, NUR DIE NACHRICHT DES TODES TRAGT. ICH MÖCHTE AN DER SEITE MEINER SOLDATENBRÜDER SEIN, DIE IN DEN SELBSTMÖRDERISCHEN BRUDERKRIEGEN STERBEN...

^{xvi} Die Websites richten sich an Zuschauer, andere Künstler oder Käufer und auch an Geldgeber. Alle diese Gruppen haben bestimmte Interessen - Aufführungen zu finden, die sie zeigen können, Mitwirkende zu finden, die Wirkung einer Finanzierung zu demonstrieren - oder als Zuschauer das Stück und das Regieteam einschließlich der Schauspieler und Schauspielerinnen kennen zu lernen - oder als Lehrer Informationen und Hilfsmittel zu erhalten, um in einer Unterrichtsstunde über die Aufführung zu sprechen. Dieser letzte Aspekt wird an den Standorten derzeit völlig vernachlässigt, was damit zusammenhängt, dass es diese Art von Kulturvermittler, der für solche Materialien zuständig ist, meines Wissens in den burkinischen Theatern nicht gibt. Vielleicht lohnt es sich, darüber nachzudenken, um die Zusammenarbeit zwischen Gymnasien und Theatern zu intensivieren.

^{xvii} Das Theater ist sicherlich ein Kulturbereich, der von der Covid-19-Epidemie besonders stark betroffen war. In Deutschland führen die Klausurwochen 2020 und 2021 und heute die Zurückhaltung des Publikums beim Besuch von Aufführungen dazu, dass die Theater gezwungen sind, ihre Strategien zur Mobilisierung des Publikums zu überdenken. Außerdem wird heute mehr über die ästhetischen Möglichkeiten des Digitalen geforscht, sowohl von Künstlern und Technikern als auch von Wissenschaftlern (Wiens 2021).

In Burkina Faso wurde der Einschluss 2020 nur für einige Wochen verhängt; dennoch zeichnen sich einige Veränderungen ab, wenn man sich die verfügbaren Webseiten ansieht.

[...] Angesichts der Reisebeschränkungen aufgrund der Sicherheitslage oder der epidemischen Situation, aber auch aufgrund der Tatsache, dass digitale Dateien leichter reisen als Menschen, zeichnet sich ein neuer Trend und ein Markt ab, den es zu nutzen gilt - wie das Beispiel des National Theatre in London zeigt.

^{xviii} Ein gelungenes künstlerisches Experiment ist meiner Meinung nach das Projekt *Wir Schwarzen müssen zusammenhalten* von Jan-Christoph Gockel, Regisseur an den Münchner Kammerspielen, einem renommierten Theater, das in letzter Zeit offen für Experimente ist. [...]

"Eine bayrisch-togoische Zeitreise", eine Zeitreise, mit dem Untertitel "Eine Erwiderung", eine Antwort, untersucht die deutsch-togoische Geschichte von der Kolonialisierung bis in die Zukunft mit historischen Dokumenten und originellen Drehbüchern. [...]

In dieser Koproduktion nutzt Gockel die Möglichkeiten der Live-Übertragung doppelt aus - in der Echtzeit-Kommunikation zwischen den Schauspielern in den beiden Ländern und in der Kommunikation zwischen Publikum und Aufführung. Da wir keinen Zugang zum Saal hatten, war die Live-Übertragung die einzige Möglichkeit.