

**Das vollständige Programmheft in Druckversion
können Sie für CHF 5.– an der Billettkasse und beim
Foyerdienst am Infotisch erwerben.**

EDWARD II. DIE LIEBE BIN ICH

**von Ewald Palmethofer
nach Christopher Marlowe
Uraufführung**

DIE LIEBE IST EGALITÄR ODER SIE IST NICHTS.

Ein Gespräch mit Ewald Palmetshofer

Inwieweit spielten die bereits bestehenden Übersetzungen von Christopher Marlowes «Edward II.» bzw. die Marlowe-Paraphrase «Leben Eduards des Zweiten, König von England» von Bert Brecht und Lion Feuchtwanger für deine Neuübertragung eine Rolle? Wurden sie von dir konsultiert, oder gingst du primär vom englischen Originaltext aus?

Meine Übersetzung oder vielleicht eher Übertragung basiert auf dem englischen Original. Die Prosaübersetzung von Hanno Bolte und Dieter Hamblock habe ich inhaltlich quasi flankierend zu Rate gezogen, während ich die Übersetzung im Versmass von Alfred Walter von Heymel nach kurzer Durchsicht links liegen gelassen habe. Mein Ziel war, möglichst nahe an der rhythmischen Eindringlichkeit von Marlowes Sprache zu bleiben bzw. diese ins Deutsche zu übertragen, gleichzeitig dabei aber sprachlich so frei zu sein, als würde es sich um ungebundene Prosa handeln. Die Fünfhebigkeit des Originals habe ich aus diesem Grund aufgegeben und lediglich das jambische Versmass übernommen.

Ging es auch darum, die Sprache – ihrer historisch-poetischen Anmutung zum Trotz – mit «modernen» Wendungen zu versehen?

Ich habe versucht, die Zielsprache so frei wie möglich einsetzen zu können und sozusagen gegen eine mögliche historische Aura des Textes dessen im Original gegebene Härte und Direktheit zu erhalten oder spürbar zu machen. Dies bedeutete auch – von Marlowe ausgehend – die Sprache des Stücktextes immer wieder das Vertraute der Sprache der Gegenwart berühren zu lassen, die Sprache ins Gegenwärtige laufen zu lassen oder sie dort sozusagen zu erden oder daran aufzurauen. Ich finde, dass sich daraus ein seltsam schillernder Effekt ergeben kann, indem die Sprache des Stücks aus einer poetischen Fremdheit und Künstlichkeit heraus immer wieder in die brutale Nähe des Aktuellen

kippt. Das lyrisch entrückt Anmutende landet in der direkten Härte des Existentiellen.

Christopher Marlowes Nutzung des Blankverses gilt als bahnbrechend, ihrer Zeit voraus. Haben deine Aktualisierungen auch mit dem Versuch zu tun, diesem Umstand gerecht zu werden?

In erster Linie habe ich versucht, der beeindruckenden Sprechbarkeit des Originaltextes auch im Deutschen gerecht zu werden. Marlowes schnörkellose, aber hoch rhythmische Sprache sollte im Deutschen wenn vielleicht nicht erhalten, dann doch zumindest neu gegriffen und mit den Mitteln der deutschen Sprache zum Klingen gebracht werden. Mir erscheint Marlowes Original weitaus sprechbarer oder musikalischer als die mir bekannten deutschen Übersetzungen. Diese Sprechbarkeit und Marlowes schöpferische Freiheit innerhalb seiner Sprache habe ich versucht zu bewahren und zu restituieren.

Deine Neudichtung von Marlowes «Edward II.» erscheint oft sehr pointiert. Wie wichtig war es, das Drama mit Sprachwitz zu versehen?

Das Sprechen der Figuren ist fast ausschliesslich öffentliches Sprechen und realpolitisches Handeln. Man kämpft bis kurz vor der Handgreiflichkeit zuvorderst mit Worten, mit Waffen der Rhetorik. Der Witz ist darin Teil der rhetorischen Strategie, er übertritt eine Grenze, geht entschieden zu weit, um sich anschliessend als blosser Witz wieder zurückzuziehen. Der Schaden ist angerichtet, aber die Waffe verschwindet wieder im Schweigen oder im Lachen. Anders betrachtet übertritt der Witz nicht nur eine Grenze der Gepflogenheiten und damit eine Grenze beim anderen, er zieht auch selbst eine Grenze zwischen denen, die lachen können und den anderen, auf deren Kosten der Witz gemacht wird. Der Witz ist sozial und antisozial zugleich, er weicht die Grenzen auf oder unterläuft sie und stellt doch wiederum neue Grenzen her. Die Witze der Peers beispielsweise sind somit auch immer Witze für die Peers. Und schliesslich kommt im Sprachwitz oder im Witz ganz allgemein auch ein Geniessen oder eine Lust zum Tragen. Es ist dies die Lust an der Übertretung, an der Empörung, an der Verunglimpfung und Übertreibung, eine Lust am Ekel und der Geschmacklosigkeit und nicht zuletzt eine Angstlust vor

der möglicherweise drohenden Sanktionierung. Der Witz ist die Lust beim Ausholen und Werfen des Fehdehandschuhs. Als Manöver des öffentlichen realpolitischen Sprech-Handelns wollte ich diese Dimension der Grenzüberletzung und der Lust im Sprechen gegenüber dem Original noch etwas zuspitzen.

Du stellst «Edward II. Die Liebe bin ich» ein Pasolini-Zitat voran: «Jede Gotteslästerung ist ein heiliges Wort.» Verstehst du die in deinem Stück zutage tretende Blasphemie als einen Akt der Befreiung, des Widerstands gegen die sozialen Normen?

Ich sehe in meinem Stück gar keine Blasphemie. Ich sehe lediglich eine rasende Wut gegen die Statthalter eines Gottes, den es gibt oder vermutlich auch nicht, und gegen deren anti-egalitäre, streng hierarchische Unterdrückungs- und Selbstermächtigungspraxis. Wer glaubt, mit der Legitimation welchen Gottes auch immer sprechen zu können, schliesst damit jede Verhandlungsmöglichkeit und Kompromissbildung von Anfang an aus und muss mit Blasphemie als Antwort rechnen. In diesem Sinn ist das Blasphemische ein heiliges Wort, weil es die Grundlagen der Hierarchie, der Abwertung, Ausschliessung und Verdammung von Menschen lächerlich macht und dem Erbrochenen preisgibt. Sie ist im säkularen Sinne heilig, weil sie für die Gleichheit eintritt.

Marlowe galt als Atheist und Häretiker. Was wäre im säkularen, den Prinzipien der Aufklärung verpflichteten Europa die gegenwärtige Entsprechung dazu, die aktuell grösstmögliche Tabuverletzung?

Ich denke, dass innerhalb einer säkularen Ordnung Atheismus und Häresie keine Entsprechung kennen, weil sie geschichtlich nicht von der politischen Sphäre getrennt waren und nur in Verbindung mit dem Politischen als Skandalon galten. Das Säkulare ist ja gerade die Trennung des Politischen vom Religiösen. Eine Staatsordnung oder Staatsmacht, die nicht durch religiöse Prinzipien fundiert ist, muss die Ablehnung oder unterschiedliche Varianten des Religiösen nicht fürchten. Daher ist der Atheismus Marlowes – ein Begriff, der erst zu seinen Lebzeiten aufgekommen ist – nicht bloss die Verletzung eines Tabus, sondern die Unterwanderung der politischen Ordnung und ihrer Legitimationsweise selbst. Wenn man die Existenz Gottes verwirft,

hat ein König von Gottes Gnaden ebenfalls ausgespielt. Um eine Analogie in der Gegenwart für Marlowes Atheismus zu finden, müsste man also nach einer Übertretung suchen, die die Legitimation unseres politischen Systems in ihren Grundfesten erschüttert oder in Frage stellt. Bekanntlich musste ein amerikanischer Staatsbürger aufgrund der Enthüllung illegitimer Praktiken von Überwachungsdiensten seiner Regierung ins politische Asyl fliehen, welches ihm – wie man ebenfalls weiss – kein westeuropäisches Land gewähren wollte. Dem Zufall ist es geschuldet, dass er Namensvetter von Marlowes King Edward ist.

Wie schwierig war die personelle Verdichtung von etwa 30 Sprechrollen (bei Marlowe) auf lediglich zehn? Und was sind die inhaltlichen Konsequenzen einer solchen Verknappung?

Es war nicht einfach, den inhaltlichen und personellen Kern aus Marlowes Dramentext herauszufiltern bzw. zu destillieren. Auf manche Nebenstränge musste ich dabei verzichten. Meine Absicht war, den Staatsapparat selbst auf eine überschaubare Zahl von Figuren hin zu verdichten und damit deutlich als selbstständige Grösse sichtbar zu machen. Ich wollte verhindern, dass sich die Stossrichtung dieses Apparates auf viele einzelne Charaktere verstreut und in den partikulären Interessen der Einzelnen ver schwimmt. Ich habe also versucht, eine gegenüber dem Originaltext konzentrierte und gestärkte Gruppe von Peers zu bilden, die sozusagen fast als gemeinsamer Staatskörper dem König unterstellt ist, ihm aber auch als zahlenmässig überlegener Zusammenschluss von Kontrahenten (bzw. als Rivalen Gavestons) gegenübersteht.

Hat dich die Ambivalenz der Darstellung homosexuellen Begehrens, das bei Marlowe weder gefeiert noch verdammt wird, auch gereizt?

Marlowe lässt die Tatsächlichkeit dieses Begehrens als Leerstelle offen, fast so, als könnte es sich dabei unter Umständen auch um eine blosser Unterstellung oder eine Fehlinterpretation der Umgebung handeln. Die höfischen Ausdrucksformen seiner Zeit, die emphatische Darlegung politischer Gewogenheit oder auch Freundschaft erinnern zutiefst an adorierende Liebeslyrik. Die bloss nüchterne Feststellung von Gefolgschaft und Verbundenheit ist dieser Etikette fremd. Gleichzeitig ist die Grenze zwischen

Ausdruck und Verwirklichung fließend. Vielleicht drängt auch hier das Wort in die Tat. Zudem war es äusserst üblich, dass Männer als sogenannte Bettgänger vor der Eheschliessung miteinander das Bett teilten. Vermutlich ist Marlowes Mehrdeutigkeit aber auch der Umgehung der Zensur geschuldet. Er musste nicht explizit werden, konnte sich des höfischen Überschwanges in der Sprache bedienen und darauf vertrauen, dass das historisch informierte Publikum wusste, in welche Richtung das Mehrdeutige auf Edward hin zu verstehen sei. Ausser Zweifel steht zudem, dass Edward mit seinem geliebten Gaveston leben möchte. Und es ist, als würde das Skandalöse gar nicht so sehr im sexuellen Begehren und seinen Verwirklichungen bestehen, sondern vielmehr im konkreten Vollzug dieses Gemeinsamleben-Wollens. Dies sprengt den Rahmen der mehr oder weniger geduldeten, versteckten sexuellen Praxis, weil es um ein öffentliches Leben geteilter Liebe geht.

Welche dramatische Funktion hat die von dir hinzugefügte explizite Liebesszene zwischen Gaveston und Edward?

Ich wollte zunächst damit die Leerstelle der historischen Vorlage füllen und schreiben, was zu Marlowes Zeit zu schreiben kaum möglich gewesen wäre. Und ich wollte eine homoerotische Sexszene schreiben, etwas, wofür es in der klassischen Theaterliteratur keine Vorbilder gibt. Zudem erfüllt diese Szene eine ästhetische Funktion. Das Schöne – als ästhetische Kategorie – zeigt sich in der Gestalt der erotischen Sprache. Vielleicht ist dies auch eine Reverenz an Derek Jarmans wunderbare und bildgewaltige Edward-Verfilmung mit meinen, also sprachlichen Mitteln. Inhaltlich wird in der Liebesszene aber auch das Prekäre der körperlichen Nähe sichtbar: die Unmöglichkeit des Phantasmas der Verschmelzung, also der Auflösung der letzten Grenze zwischen Ich und Du, die paradoxerweise gleichzeitig mit der Verschmelzungssehnsucht auftretende Angst vor Ich-Verlust, und das Erleben, dass der eigene Körper an der Erfahrung des anderen fragwürdig wird.

Gaveston stösst bei den Peers vor allem seiner Abstammung wegen auf erbitterten Widerstand, nicht aufgrund seiner sexuellen Orientierung. Liegt das Radikale dieser Geschichte auch darin, dass Marlowe kaum einen Unterschied macht zwischen homo- und heterosexueller Liebe?

9

Es ist tatsächlich bemerkenswert, dass Marlowe in seinem Text den Kontrahenten des Königs konsequent verweigert, sich in homophoben Tiraden zu ergehen. Er stellt sich fast schützend vor seinen schwulen König und gestattet keine Demütigung und Ausgrenzung im performativen Akt des Spiels auf der Bühne. Umso deutlicher zeichnet Marlowe die Ausserkraftsetzung des Klassenunterschieds als Ärgernis für eine streng hierarchisch strukturierte Gesellschaft und deren Nutzniesser und Privilegierte. Die freie Wahl der Liebe, ob homo- oder heteroerotisch, ist innerhalb dieses Systems nicht vorgesehen. Für die Befriedigung der Lust mag es Mätressen oder Gespielen aus anderen gesellschaftlichen Schichten geben. Die Liebe aber ist Staatsliebe, also eine rein politische Kategorie, analog zur Bedeutung von Religion als Staatsreligion. Sie dient ausschliesslich der Sicherung der Thronfolge und der berechenbaren Vergabe oder Zugänglichkeit der Ämter innerhalb einer Herrschaftsklasse. Die Liebe aus Wahl und Zufall führt hier ein störendes Element ein, einen Überschuss, den die Ordnung nicht dulden kann. In diesem Staat gibt es die Liebe – egal welcher Art – nicht.

Die Geschichtsschreibung betrachtet Edward II. sowohl als Opfer persönlicher Intrigen und Machtbestrebungen als auch als Täter im politischen Sinne. Wie hast du dich dieser historischen Figur genähert? Oder war die Regentschaft von Edward II. für dich nur in der literarischen Bearbeitung durch Marlowe relevant?

Mich interessiert die literarische Figur als Zuspitzung und Verdichtung einer historischen Gestalt und als künstlerische Schöpfung Marlowes. Es ist also eher das Königsdrama, der König auf der Bühne, was mich faszinierte, und der Umstand, dass in diesem Stoff das Begehren des Königs so radikal und masslos erscheint – und zwar das Begehren nach und als Liebe, im Unterschied zu anderen zügellosen Herrschern der Literaturgeschichte und ihrem Begehren nach Macht und Gewalt, wie etwa «Macbeth» oder «Richard III».

Du hast schon in früheren Arbeiten klassische, kanonisierte Theaterstücke wie Goethes «Faust» und Schillers «Die Räuber» zum Ausgangspunkt deines Schreibens genommen, aber nie zuvor hast du dich den rigiden Regeln einer

10

Klassischen Übersetzung gestellt. Wie empfandst du diese Restriktion?

Anfangs war diese Einschränkung sehr herausfordernd, weil ich erst für mich klären musste, wie nahe ich an Marlowes Text bleiben muss oder darf, also wie weit sich mein Zugriff von der Vorlage entfernen kann. Gleichzeitig erlebte ich es als befreiend, bei Marlowe und Edward bleiben zu dürfen, sie nicht ganz in die Gegenwart überführen zu müssen, sondern dieses Drama auch im historischen Rahmen belassen zu dürfen. Das Stück sollte ein Königsdrama bleiben, was zwar formal bindet, aber inhaltlich paradoxerweise befreit.

«Edward II. Die Liebe bin ich» ist in strengem Versmass gehalten. Bietet das rhythmische Korsett des Jambus auch eine ungeahnte Form der Freiheit?

Auch das ist eine paradoxe Freiheit, weil sie über das Ausschlussverfahren funktioniert. Was nicht rhythmisch in der entsprechenden Form gesagt werden kann, kann auch nicht gesagt werden. Das erzwingt eine Wahl und legt der Sprache eine strenge Regel auf, befreit sie aber auch, nämlich von allem, was keinen Rhythmus annehmen möchte oder einfach keinen Rhythmus hat.

Welche inhaltliche Änderungen hast du dir erlaubt, welche Freiheiten genommen?

Neben der Verdichtung des Personals und der Stärkung des Peer-Körpers als Staatsmacht-Ensemble hat mich die Frage bewegt, wie Edward Liebe im Widerspruch zur Politik der Liebe des Staates begreift, und wie er diesen seinen Liebesbegriff in seinem Amtsverständnis installiert. Mich hat die strukturelle Ähnlichkeit des in diesem Staat nicht repräsentierten privaten Religionsverständnisses einerseits und des Liebesverständnisses andererseits interessiert. Es ist, als würde Edward das eine durch das andere ersetzen. Man könnte sagen: Tragischerweise vergisst er darüber das Amt. Diese – wenn man so will – Staatstheologie der Liebe ist meiner Meinung nach bei Marlowe angelegt, aber nicht ausformuliert. Ich wollte sie Edward in meiner Bearbeitung expressis verbis verkünden lassen. Darüber hinaus habe ich versucht, den Antiklerikalismus des Originals zuzuspitzen und in seiner Radikalität sichtbar zu machen. Und ich wollte die Wandlung Isabellas hin zur Staatsfrau und Politikerin gegenüber der Vorlage herausstreichen.

Du zeichnest Edward als eine Figur, die eine absolute Idee der Liebe hegt, die beinahe unabhängig vom Liebesobjekt zu sein scheint. Warum?

Vielleicht ist es zulässig zu sagen, dass wir in Marlowes Stück Zeuginnen und Zeugen werden, wie die Liebe im für uns modernen Sinn von einem Menschen erfunden wird. Es ist ein radikaler, kompromissloser Begriff der Liebe, der sich nicht um dessen Lebbarkeit im Alltag kümmert. Je unmöglicher die Verwirklichung dieses Begehrens scheint, desto unerbittlicher wird dessen Anspruch, bis er schliesslich seines Objektes – und zwar jeden Objektes – verlustig geht. Vielleicht ist dies die narzisstische Falle der Liebe als Begehren, dass sie entweder unbefriedigt bleibt, leer und einsam oder das Ich wieder nur auf sich selbst zurückführt. Dies scheint mir nahe an den Bildern der Liebe der Gegenwart zu sein.

Dein Stück trägt den Titel «Edward II. Die Liebe bin ich» und rekurriert damit auf den Ludwig XIV. zugeschriebenen Leitsatz des Absolutismus «L'état c'est moi!» («Der Staat bin ich!»). Welche Assoziationen wolltest du damit nahelegen? Ging es dir auch darum, die Kategorie der Liebe politisch und eben nicht privat zu fassen bzw. inwiefern hat sich der Begriff der Liebe von Marlowe in unsere Gegenwart hinein verändert?

Wie ich oben schon gesagt habe, entwickelt Edward eine Art Staatstheologie der Liebe. Er ist das Zentrum und die Krone einer völlig neu gedachten privaten Liebeskonzeption. Er trennt hier allerdings nicht zwischen seiner Rolle als Oberhaupt des Staates und seinem privaten Willen. Er erzwingt sein Recht auf Privatheit und Freiheit kraft seines Amtes als König und auferlegt seiner privaten Leidenschaft den Absolutheitsanspruch des politischen Amtes. An diesem Paradox und dieser Spannung geht er zugrunde. Politisch, als Staatsmann und als Liebender. Falls er – wie schon angedeutet – die Liebe im modernen Verständnis erfunden hat, stürzt er mit und wegen seiner Erfindung ins Verderben. Man kann nicht beides wollen: absolute Liebe und staatlichen Absolutismus. Die Liebe ist egalitär oder sie ist nichts. Und unter anti-egalitären Bedingungen stirbt sie.

Sowohl Marlowes «Edward II.» als auch «Edward II. Die Liebe bin ich» zeichnen dem Untergang geweihte Staatsgefüge, beschreiben zutiefst pessimistische und nihilistische

Universen, sind in ihrem Gehalt radikal antiutopistisch.

Stimmst du dem zu?

Ich würde nicht sagen, dass die beiden Stücke ein Staatsgefüge im Untergang zeigen. Durchexerziert wird für mich eher der Untergang von Menschen, die sich fast bis zuletzt – wenn auch unterschiedlich lange – im Glauben wiegen, sie könnten diese Staatsgefüge zu ihren Gunsten verändern, nutzbar machen, gestalten und bezwingen oder auch einfach links liegen lassen. Die Menschen stürzen. Das Staatsgefüge selbst aber stürzt nicht. Durch ihre eigene Staatskunst kommen die Menschen unter die Räder eben dieses Staates. «Die Ordnung siegt immer», scheint Marlowe zu sagen. Das ist das Erschreckende und vielleicht das Pessimistische an diesem Stück. Jenseits der Ordnung gibt es nichts von Bestand. Den Staat kümmert nichts als ihn selbst. Mehr noch: Was es für diese Ordnung nicht gibt, was es nicht geben darf, kann es nicht geben und gibt es daher nicht – das heisst: wird vernichtet. Das ist das Nihilistische an «Edward II.», dass es nichts jenseits der Ordnung gibt. Es ist hier eine anti-utopische, anti-ideelle Politik am Werk, die keinen Raum lässt für Begriffe und Ideen ausserhalb ihrer selbst. Gleichheit, Solidarität, Güte oder Liebe kann dieser Staat nicht denken. Das könnten politische Begriffe sein, Begriffe, die das Bestehende befragen oder gar verändern und einen Raum errichten wollen, der sich der Logik des Status quo entzieht. Diese Logik ist – ein anderer Gedanke – erschreckend gesichtslos. Fast, als würde sich die Ordnung am Ende unentrinnbar wieder selbst ins Werk gesetzt haben. Die Werkzeuge – so es sie gibt – sind ihr egal. Sie verwirft sie, wenn sie nicht mehr von Nutzen sind – die sprichwörtliche Leiter, die man wegwirft, wenn man über sie hinweggestiegen ist. Das Anti-Ideelle, Anti-Utopische und die Gesichtslosigkeit der Ordnung sind vielleicht jene Schemen, die auch für uns Heutigen im Spiegel erscheinen, den uns Marlowe vorhält.

Deine Bearbeitung von «Edward II.» lässt diverse psychoanalytische Lesarten zu. Denkst du, dass die Figuren durch diese «Psychologisierung» gegenwärtiger werden?

Meiner Meinung nach gibt es dieses mögliche Psychoanalytische der Lesarten nur aufseiten der Rezeption oder Interpretation, die Figuren selbst aber stehen aufseiten der Produktion und des Zeigens. Ich hoffe, dass ich die Figuren

daher nicht wirklich psychologisiert habe. Im besten Fall bleibt in ihnen ein nicht-psychologisierbarer Rest, ein – wenn man so will – Widerstand, von mir aus auch im psychoanalytischen Sinn. Es gibt Widersprüchliches in den Figuren, Schwächen oder auch Inkonsistenzen. So bleibt beispielsweise Edward immer wieder hinter seinem radikalen Begriff des Begehrens zurück, liebäugelt mit dem Kompromiss, um diesen dann doch wieder zu verwerfen, scheint an Gaveston gebunden zu sein und bleibt am Ende Liebender ohne Liebhaber, fast so, als würde diese Liebe erst in der Abwesenheit ihres Objektes zu sich selbst kommen. Das ist rätselhaft und verstörend – schon bei Marlowe – und wahrscheinlich unergründlich. Vielleicht lässt gerade das die Figuren gegenwärtig erscheinen, dass da etwas bleibt, das sich nicht erklären lässt. Wie beim Nebenmenschen auch.

Welche konkreten Spielweisen erfordert deine Sprache in «Edward II. Die Liebe bin ich»?

Ich glaube, dass die Sprache des Stücktextes spielerisch am besten in der Gleichzeitigkeit von Vertrautheit und Fremde, Nähe und Distanz aufgehoben ist. Obwohl die Sprache äusserst künstlich ist, muss man sie ganz gewöhnlich, flüssig und ungekünstelt nehmen. Das Lyrische und Geformte daran muss wie formlose Prosa scheinen, mit dem Unterschied, dass meine Sprache rhythmisch sprechbarer ist und eine Sehnsucht nach der Geschwindigkeit in sich trägt. Gleichzeitig dient die Sprache des Stückes ihren Sprecherinnen und Sprechern auch als Distanzierungswerkzeug. Die Form legt sich über die Figur, zwingt sie und das Gesagte in eine Fremde und spannt einen Zwischenraum für das eigentlich Gefühlte und Nicht-Gesagte auf. Die Sprache ist also auch eine Deckelung, eine Fassade der Figur. Sie stellt eine Äusserlichkeit der Figur her, um dahinter eine Innerlichkeit zu schützen oder überhaupt erst zu ermöglichen, dabei aber gleichzeitig zu kaschieren. Obwohl es sich im Stück um Figuren im fast klassischen Sinn handelt, sind diese Figuren doch Spielerinnen und Spieler ihrer Sprache, und damit wiederum gleichzeitig Figuren des Gegenwartstheaters.