Strauß, Botho (1999): Anschwellender Bocksgesang. In: Ders.: Der Aufstand gegen die sekundäre Welt. München/Wien: Hanser, S. 55–78.
Veiel, Andres (2004/2005a): Der Kick – Ein Gespräch mit dem Autor und Regisseur Andres Veiel. In: Programmheft *Der Kick*, Theater Basel/Maxim Gorki Theater, Spielzeit, S. 1–40.
Veiel, Andres (2005b): Mordfall als Theaterstück In: Berliner Morgenpost vom 22.04.2005.
Veiel, Andres (2005c): Der Kick. Es war Mord. Interview. In: Fluter vom 25.05.2005.
Veiel, Andres (2005d): dradio.de: Interview vom 21.04.2005.
Veiel, Andres (2005e): www.planet-interview.de.
Veiel, Andres (2005f): »Raus aus dem Monsterkäfig«. In: Der Spiegel, H. 16, S. 153.
Veiel, Andres (2006): Verantwortung für Protagonisten. Kulturradio rbb 2/2006.
Veiel, Andres/Schmidt, Gesine (2005): Der Kick. Frankfurt am Main: Fischer (Bühnenmanuskript).
Von Düffel, John (2006): Neues sozialkritisches Theater. In: Die deutsche Bühne, H. 3, S. 16–20.
»Wallenstein Gesucht!« (2005). In: nationaltheater mannheim, Vorsicht Freiheit! 13. Internationale Schillertage 12.–14. Juni 2005, S. 3–7.
Weiss, Peter (2005): Notizen zum dokumentarischen Theater. In: Programmheft *Der Kick*, Theater Basel/Maxim Gorki Theater, Spielzeit, S. 1– 40.
Wartemann, Geesche (2002): Theater der Erfahrung. Authentizität als Forderung und Darstellungsform. Hildesheim: MuTh (Medien und Theater, 10).
Wille, Franz (2002): prater-trilogie. In: Berliner Festspiele, theatertreffen-Magazin, S. 16.

EUROPA ZWISCHEN FLUCHTFABELN UND LUFTWURZELN. DER BELGISCHE AUTOR TOM LANOYE ÜBER KAPITALISMUS, WISSENSCHAFT UND BIOPOLITIK IN SEINEM STÜCK *FESTUNG EUROPA*

THOMAS ERNST

»Wir sind nicht das Epizentrum, so gerne wir
das auch glauben möchten.«
(Tom Lanoye, zitiert nach: Heene 2005)[1]

Noch vor wenigen Jahren schrieb das Frankfurter Satiremagazin *Titanic* über Belgien, es sei »das Land, das sie [die Deutschen, T.E.] nur vom Durchmarschieren kennen« (Schiffner/Sonneborn 1999: 14). Tatsächlich ist es erstaunlich, wie wenig Allgemeinwissen in Deutschland über das Nachbarland, seinen komplexen Föderalismus und seine Multilingualität existiert. Auch für die Präsenz von Belgien in der deutschsprachigen Literatur stellt Roland Duhamel resigniert fest: »Kein Nachbarland des deutschen Sprachgebiets ist in der deutschen Literatur so wenig präsent wie Belgien.« (Duhamel 1999: 9).

Anders wird die Situation jedoch von den Liebhaber/innen der darstellenden Künste wahrgenommen, denn für ein mit seinen zehn Millionen Einwohner/innen kleines Land hat Belgien in den letzten Dekaden ein (Tanz-)Theater mit globaler Bekanntheit hervorgebracht. Seit den 1980er Jahren reüssierten international bekannte Theatermacher/innen wie Anna Teresa de Keersmaeker (*1960), Jan Fabre (*1958), Jan Lauwers (*1957) und seine *Needcompany*, Alain Platel (*1956), Wim Vandekeybus (*1963) und Luc Perceval (*1956) als ›Vlaamse golf‹ (dt. Flämische Welle). Mit Perceval arbeitet einer von ihnen seit 2005 als Hausregisseur an der Berliner Schaubühne, er wurde vor allem bekannt mit dem Stück *Ten Oorlog* (1997, dt. *Schlachten!*), einer Bearbeitung der

1 Im Original heißt es: »We zijn niet het epicentrum, hoe graag wij dat ook willen geloven.«

Königsdramen Shakespears, die er zusammen mit Tom Lanoye (*1958) verfasste.

Damit machte sich Tom Lanoye auch im deutschsprachigen Raum erstmals einen Namen als Theaterautor, im niederländischsprachigen Raum wurde er bereits mit nahezu allen wichtigen Literaturpreisen ausgezeichnet, was die exemplarische Analyse eines seiner neueren Stücke zusätzlich legitimieren mag. Tom Lanoye hat sich in seinem Theatertext *Fort Europa*, der 2005 bei den *Wiener Festwochen* uraufgeführt wurde, intensiv mit Europas Verhältnis zu Politik, Ökonomie, Religion, Wissenschaft, Ethik und Geschichte beschäftigt. In den Niederlanden wurde die Uraufführung als »ein großes Erlebnis« und mit »Bewunderung« (Takken 2005)[2] aufgenommen, in Flandern als Lanoyes Durchbruch im deutschsprachigen Raum gefeiert (De Morgen 2005; 2007), wobei die Rezensionen in Deutschland eher gemischt waren.[3]

Der vorliegende Beitrag möchte herausarbeiten, in welcher Weise *Fort Europa* von Tom Lanoye Europa als einen Kontinent des Kapitalismus, der Wissenschaft und der Biopolitik reflektiert, ironisiert und problematisiert.[4] Zur angemessenen Kontextualisierung des Theatertextes werde ich in einem ersten Schritt den Topos ›Festung Europa‹ und die Besonderheiten der politischen Diskurse in Belgien reflektieren sowie das belgische Gegenwartstheater und Tom Lanoyes herausgehobene Bedeutung darin kurz skizzieren. Anschließend werde ich die dramatische Form und drei inhaltliche Komplexe des Theatertextes *Fort Europa* analysieren.[5]

2 Im Original heißt es: »De gewaagde radicaliteit van de voorstelling wekt echter bewondering op, en Fort Europa is hoe dan ook een grote belevenis.«

3 Neben zahlreichen positiven oder gemischten Kritiken finden sich auch sehr kritische Stimmen. Der Tagesspiegel bezeichnet Lanoye als einen »geschwätzigen Dramatiker« (Mühry 2005), die Frankfurter Rundschau beklagt »die aufgeplusterten Geschichten, die so bedeutungsschwanger tun« (Hilpold 2005), Gerhard Stadelmaier kritisiert den Text in der FAZ als ein »Wehweh-Gesäusel von Wohlstandsleuten, die sich ›zersplittert‹ vorkommen und furchtbar weltschmerzig und aktualitätsgeil tun« (Stadelmaier 2005).

4 Die Frage, in welcher Weise *Fort Europa* spezifische ›belgische, europäische, jüdische oder nomadische Identitäten‹ konstruiert, wird im vorliegenden Beitrag nur randständig thematisiert, weil dieser Aspekt ausführlich in einem Forschungsprojekt zum Thema *›Heimat‹ und Hybridität? Identitätskonzepte in Gegenwartsliteratur aus Luxemburg, Belgien und Deutschland* analysiert wird, an dem ich seit 2008 an der Universität Luxemburg arbeite.

5 Ich danke Maarten Soete und dem Vlaams Theater Instituut sowie Inge und Roger Arteel, Marrit Van Coillie und Els Degreyse, ohne deren Unterstützung dieser Text nicht in der vorliegenden Form hätte entstehen können.

1. Die ›Festung Europa‹ und das vielstimmige Belgien. Theoretische und historische Hintergründe

1.1 Die Europäische Union als Handels- und Bio-Macht, zwischen Be- und Entgrenzungen. Zur ›Festung Europa‹ im Globalisierungsprozess

Im Jahre 1957 vereinten sich mehrere mitteleuropäische Länder zu einer Wirtschaftsgemeinschaft, aus der 1993 die Europäische Union hervorging, zu der heute 27 europäische Staaten mit 500 Millionen Menschen zählen. Eine entscheidende Aufgabe der Europäischen Union ist es, in ihren Mitgliedsstaaten marktwirtschaftliche Strukturen durchzusetzen und auf diese Weise den Wirtschaftsraum Europa im globalen Vergleich (vor allem mit den USA, Russland und den großen asiatischen Ländern) zu stärken – Elmar Altvater und Birgit Mahnkopf verstehen die Europäische Union daher primär als eine »globale Handelsmacht« (Altvater/Mahnkopf 2007: 142). Seit dem Schengener Abkommen von 1985 sind die meisten innereuropäischen Grenzen geöffnet worden, zugleich hat die Europäische Union zunehmend – gegen Formen unkontrollierter Zuwanderung – ihre Außengrenzen verstärkt. Von 1988 bis heute, so eine *Informationsplattform zum Massensterben an den EU-Außengrenzen*, sind »Presseberichten zufolge […] mindestens 13.239 Personen entlang der europäischen Grenzen gestorben«[6], weshalb sich die Rede von der ›Festung Europa‹ etabliert hat.

Seit den 1990er Jahren haben sich die Mitgliedsstaaten der Europäischen Union um eine Harmonisierung ihrer Migrationspolitik bemüht, die sich in den Programmen von Tampere (1999) und Den Haag (2004) niedergeschlagen hat. Dabei ist angesichts des demografischen Wandels die Tendenz weg »von der selbstzerstörerischen ›Blockadepolitik‹ der Nullzuwanderung hin zu einer geregelten, wirtschaftlichen Einwanderung erkennbar«, für die es weniger um humane Aufnahmekriterien wie das Recht auf politisches Asyl gehen wird, sondern vielmehr darum, »geeignete Einwanderer für den EU-Arbeitsmarkt zu rekrutieren« (Jahn u. a. 2006: 40). Klaus J. Bade relativiert daher den Topos ›Festung Europa‹:

»Die Rede von der ›Festung Europa‹ ist […] falsch und richtig zugleich: Sie ist falsch, weil Europa offen blieb für viele auf nationalen Ebenen erwünschte oder aufgrund […] universalistischer Prinzipien tolerierte Zuwanderer […]. Sie ist

6 Vgl. http://borderline-europe.de/news/news.php?news_id=60. Stand: 12.12.2008.

richtig im Blick auf die Zuwanderungsbeschränkungen beziehungsweise auf die Abwehr unerwünschter Zuwanderer, bevor sie über europäische Grenzen in den Geltungsbereich solchen Rechts und solcher Prinzipien kommen, was eine nur schätzbare, aber in jedem Fall unvergleichbar größere Zahl ausschließt.« (Bade 2002: 450).

Die Europäische Union beziehungsweise die ›Festung Europa‹ betreiben somit eine spezifische Bio-Politik, wie Michel Foucault die produktive und regulierende Kontrolle einer Bevölkerung bezeichnet hat. Als Bio-Macht habe seit dem 18. Jahrhundert der industrialisierte Kapitalismus in den Disziplinierungsapparaten Schule, Internat, Kaserne und Fabrik jene Körper verfertigt, die seine Produktionsapparate benötigten. Während der Souverän zuvor über das Recht verfügte, »sterben zu *machen* oder leben zu *lassen*«, so besitzt er seither die »Macht, leben zu *machen* oder in den Tod zu *stoßen*.« (Foucault 1995: 165). Dass sich die Bio-Politik in einem Zeitalter der plastischen Chirurgie und der lebenden Cyborgs noch einmal anders beschreiben lässt, wird noch zu zeigen sein.

1.2 Eine vielstimmige Welthaltigkeit mit regionalen Abgründen. Belgien, Brüssel und die belgische Gegenwartsdramatik

Der 1830 als parlamentarische Monarchie gegründete Staat Belgien, in dessen Hauptstadt Brüssel heute der Rat der Europäischen Union und die Europäische Kommission sitzen, könnte – idealiter – der Europäischen Union als ein Modell für die Einheit in der Vielfalt dienen: Belgien verfügt inzwischen über eine sehr komplexe und bipolare föderalistische Struktur, die sich einerseits an den drei offiziellen Staatssprachen Niederländisch in der Flämischen Gemeinschaft (circa 60 %), Französisch in der Wallonischen Gemeinschaft (circa 40 %) und Deutsch in der Deutschsprachigen Gemeinschaft (weniger als 1 %) orientiert, andererseits am räumlichen Kontext (die Region Flandern umfasst die Flämische Gemeinschaft, die Region Wallonien den Raum der französisch- und der deutschsprachigen Gemeinschaft, daneben steht noch die Region der heute offiziell zweisprachigen Hauptstadt Brüssel). Dieses differenzierte politische System ist ein Ergebnis der widersprüchlichen historischen Entwicklungen in einem Land, das lange Zeit von den wallonischen Industriegebieten und der französischsprachigen Bourgeoisie vorangebracht wurde, während sich das arme agrarische Flandern benachteiligt fühlte; seit den 1960er Jahren – und der zunehmenden Europäisierung Brüssels, der Globalisierung der belgischen Ökonomie und dem schwierigen Strukturwandel der wallonischen Ökonomie – ist Flandern zum

ökonomischen Motor Belgiens arriviert. Die veränderten politischen Gewichte haben seit den 1970er Jahren ihren Niederschlag in zahlreichen Staatsreformen gefunden, die darauf abzielten, die unterschiedlichen politischen Gemeinschaften in eine neue Balance zu bringen, damit ihre Einheit innerhalb der Vielfalt Belgiens bewahrt bleibt.

Doch die gegenwärtigen Realitäten entsprechen kaum diesem vielstimmigen Ideal: Die niederländischsprachige und die französischsprachige Gemeinschaft sind bereits in sich in verschiedene politische Debatten verstrickt und blockieren sich zudem gegenseitig auf nationaler Ebene bei politischen Entscheidungs- und Regierungsbildungsprozessen, die sich als immer problematischer erweisen. Insbesondere die flämische Seite drängt aktuell auf eine sechste Staatsreform, die den Föderalismus noch eine Spur weiter treiben soll, weshalb seit wenigen Jahren einzelne Stimmen sogar darüber spekulieren, wann das Nationenkonstrukt Belgien auseinander fallen wird. Der Journalist Marc Reynebeau schließt seine *Geschichte Belgiens* mit einem Kapitel zum Thema »Schafft Belgien es bis ins Jahr 2084?« (Reynebeau 2003: 416)[7] ab.

Angesichts dieser Entwicklungen haben 2007 die jungen flämischen Theatermacher und Schriftsteller Geert Buelens, Jan Goossens und David Van Reybrouck (alle *1971) unter dem Titel *Waar België voor staat. Een toekomstvisie* (dt. *Wofür beziehungsweise Wovor Belgien steht. Eine Zukunftsvision*) einen Sammelband veröffentlicht, in dessen Vorwort sie darauf beharren, »dass die Zukunft von Flandern und Belgien in zunehmendem Maße städtisch und europäisch sein wird. Das heißt zugleich, dass sie mehrsprachig, interkulturell und abgegrenzt von jedem identitätsfixierten oder nationalistischen Denken sein wird, sei es nun flämisch, wallonisch, an Brüssel orientiert oder belgisch.« (Buelens u. a. 2007: 22).[8] Sie vertrauen auf die global beachtete vielstimmige Welthaltigkeit im Theater des kleinen Belgiens, die sich mit der ›Flämischen Welle‹ in den 1980er Jahren etablierte und heute noch immer in verschiedenen belgischen Theaterprojekten präsent ist, trotz aller politischen Anfeindungen. In Kontrast zur politischen Situation haben 90 kulturelle Einrichtungen Belgiens am 23. Februar 2007 eine Zusammenarbeitsvereinbarung über die Sprachgrenzen hinweg unterzeichnet, in Brüssel arbeiten beispielsweise die von Jan Goossens geleitete *Koninklijke Vlaamse Schouwburg* und das *Théâtre National* unter Jean-Louis Colinet zusam-

7 Im Original heißt es: »Haalt België 2084?«

8 Im Original heißt es: »Daarnaast moeten wij onder ogen zien dat de toekomst van Vlaanderen en België in toenemende mate stedelijk en Europees zal zijn. Dat wil dus ook zeggen meertalig, intercultureel en haaks staand op gelijk welk eng identitair of nationalistisch denken, of het nu Vlaams, Waals, Brussels of Belgisch is.«

men. Auch das von Frie Leysen seit 1994 etablierte und inzwischen auch international anerkannte *Kunstenfestivaldesarts* hat sich die Überwindung der Sprachgrenzen auf die Fahnen geschrieben. Die flämischen Stadttheater zeichnen sich durch internationale Kooperationen aus, das *Toneelhuis* in Antwerpen (Leitung: Guy Cassiers) und das *NTGent* aus Gent (Johan Simons) sind jüngst ausführlich in *Theater heute* vorgestellt worden.[9] Multilinguale Produktionen wie *Dédé le taxi* (2004) des Theaters Antigone in Zusammenarbeit mit der Compagnie du Tire-Laine oder *Onze Lieve Vrouw van Vlaanderen* (2005) von Union Suspecte belegen das (multilinguale) Potenzial der jüngeren belgischen Theaterszene.

In diesen Kontexten spielt der flämische Prosaist, Theaterautor, Essayist, Kolumnist, Lyriker und Performer Tom Lanoye eine wichtige Rolle. Mit seinen Theaterstücken *Ten oorlog* (dt. *Schlachten!*, 1997), *Mamma Medea* (2001), *Fort Europa* (dt. *Festung Europa*, 2005) und *Mefisto for ever* (2006) war er auch außerhalb der belgischen Grenzen sehr erfolgreich. Lanoye, der im flämischen Antwerpen und im südafrikanischen Kapstadt lebt, schaltet sich zudem als intellektuelle Autorfigur immer wieder in politische Debatten ein, er gilt sogar als »der literarische Politiker Flanderns« (Lauwaert 2005b).[10] So kandidierte er für die frühere grüne Partei *Agalev* und inszenierte sich als führender Vertreter der Schwulenbewegung, regelmäßig äußert er sich kritisch zum belgischen Migrationsdiskurs, zum flämischen Separatismus und zum Status Belgiens innerhalb Europas. Die Geschichte und Zukunft Europas ist auch das zentrale Thema seines Stückes *Fort Europa*.

2. Kapitalismus, Wissenschaft und Biopolitik in *Fort Europa. Hooglied van de versplintering* (2005) von Tom Lanoye

Der Theatertext *Fort Europa* von Tom Lanoye entstand als Auftragsarbeit für die Eindhovener Theatergesellschaft *ZT Hollandia* und sollte deren letzte Inszenierung von Johan Simons sein, bevor dieser als Leiter zum *NTGent* wechselte. Das Stück erlebte am 8. Mai 2005 bei den *Wiener Festwochen* im Wiener Südbahnhof seine Premiere, just eine Woche, nachdem die Niederlande den *Vertrag über eine Verfassung für Europa* abgelehnt hatten. Später zeigte *ZT Hollandia* das Stück auch in Utrecht, bei der *Ruhr-Triennale* und auf dem Festival von Avignon. Im Jahre 2008 hat Johan Simons mit dem *NTGent* ein Remake seiner Wiener Aufführung – allerdings mit einem anderen Ensemble und veränderten Textauszügen – produziert und im Hortasaal des Brüsseler Palastes der Schönen Künste sowie in seinem Theater in Gent aufgeführt. Am 27. April 2008 schließlich erlebte die Inszenierung von Ali Abdullah im DB-Ausbesserungswerk in Trier ihre Premiere. Die folgenden Ausführungen beziehen sich auf die deutsche Übersetzung von Rainer Kersten, der der niederländischsprachigen Vorlage *Fort Europa. Hooglied van de versplintering* den deutschen Titel *Festung Europa. Hohelied der Zersplitterung* gegeben hat.

9 Vgl. Klett 2006 und Klett 2007.

10 Im Original heißt es: »Tom Lanoye is gaandeweg uitgegroeid tot de literaire politicus van Vlaanderen.«

2.1 Fabelhafte Fluchten. Zersplittert-ironische Hohelieder auf Europa

Lanoyes ungewöhnlicher Theatertext ist von den Rezensent/innen in sehr unterschiedlicher Weise kategorisiert worden: Er sei »ein philosophisches Traktat« (Lauwaert 2005a), »eine politische Rede« (Lauwaert 2005b), »ein Klagelied der Enttäuschung« (Brink/Piël 2005)[11] oder einfach »Erzähltheater vom Feinsten« (Rathmanner 2005). Wie ließe sich dieser Theatertext jedoch differenzierter beschreiben?

Das Stück besteht aus einem Prolog und neun ›Kapiteln‹, die jeweils Monologe beziehungsweise Dialoge unterschiedlicher Figuren präsentieren. Zu Beginn werden diese Figuren verortet, wobei Lanoye den Topos von der begehrten ›Festung Europa‹ als Zielort ökonomisch schwacher Migrant/innen aus Osteuropa, Asien oder Afrika umdreht – die Gemeinsamkeit der Figuren in *Fort Europa* ist, dass sie allesamt aus allerdings sehr verschiedenen Gründen aus dem ›verbrauchten Kontinent‹ fliehen wollen und sich in einem virtuellen Bahnhofssaal der Zukunft treffen:

»DIE ARENA
ein nicht näher genannter Bahnhof, irgendwo im Inneren des verbrauchten Kontinents, um das Jahr 2020
DIE TEILNEHMER
eine nicht näher definierte Zahl namenloser Reisender mit Gepäck, im Erscheinungsbild zwischen abreisefertigen Touristen, Flüchtlingen beim Abschied und Gefangenen vor dem Abtransport. Auf den ersten Blick sind sie von zufälligen Passanten nicht zu unterscheiden.« (Lanoye 2005: 3).

In der Wiener Aufführung inszenierte Simons das gesamte Stück im Wiener Südbahnhof zwischen realen Reisenden, im belgischen Remake

11 Im Original heißt es jeweils: »een filosofisch traktaat«, »een politieke redevoering« und »een klaagzang van teleurstelling.«

saßen die Figuren um einen großen Tisch in einem virtuellen Wartesaal und präsentierten klassisches Texttheater, während diese Ausgangssituation in der Trierer Inszenierung – wenngleich sie in einem Bahn-Ausbesserungswerk stattfand – nicht offensichtlich wurde. Der niederländischsprachige Titel des Stückes, *Fort Europa*, lässt phonetisch – anders als der deutschsprachige Titel – auch noch den Imperativ ›Voort, Europa!‹ (dt. Weg mit Europa!) oder gar ›Voort uit Europa!‹ (dt. Weg aus Europa!) assoziieren. Geert Sels bewertet diese Grundsituation als »anregend, da man in einen Gedankengang gezwungen wird, der der Realität diametral entgegen steht.« (Sels 2005),[12] und zugleich an die Ausgangsszene von Heiner Müllers *Hamletmaschine* erinnert: »Ich war Hamlet […], im Rücken die Ruinen von Europa.« (Müller 1990: 41).

Die in die Zukunft projizierte umgekehrte Fluchtbewegung der Figuren steht in einem diametralen Gegensatz steht zu den aktuellen medialen Diskursen über die ›Flüchtlingsströme‹ nach Europa. Sie ermöglicht es Lanoyes Figuren, verschiedene Topoi über Europa und seinen Kapitalismus, seine Wissenschaften und seine Biopolitik zu problematisieren und zu reflektieren, indem die Flüchtenden erklären, warum sie aus Europa weggehen. Die Monologe eines Belgiers aus dem Ersten Weltkrieg, der beklagt, wie sein Land von den Deutschen überrannt wurde (Kapitel I), eines chassidischen Juden, der den Holocaust überlebte (III), einer Stammzellbiologin, die von ihrer Arbeit am ›Neuen Menschen‹ berichtet (V; Prolog), und eines Unternehmers, der über den Kapitalismus reflektiert und diesen zum Herzen Europas erklärt (VII), werden unterbrochen von den Dialogen unbenannter Europäer über die Fremdheit der Russen und ihrer Oktoberrevolution (VI) sowie dreier Kapitel, die unter dem Titel *Was mir fehlen wird* das ›europäische Erbe‹ auf übertrieben selbstgewisse Weise anhand dreier konkreter Beispiele lobpreisen: Kathedralen (II), Schopenhauer (IV) und Parmaschinken (VIII). Abschließend treten drei alte Prostituierte als drei Grazien auf, singen erst gemeinsam und präsentieren anschließend in ineinander verschlungenen Monologen die Beweggründe ihrer jeweiligen Flucht nach Asien (IX).

12 Im Original heißt es: »Het is prikkelend om in een gedachtegang gedwongen te worden die tegengesteld is aan de realiteit.« Weiter stellt Sels fest: »Es ist ein abgelebtes Europa, das allen Glanz verloren hat, ein bisschen so, wie Joseph Roth den nahenden Untergang der österreichisch-ungarischen Doppelmonarchie beschrieben hat.« (Sels 2005: »Het is een uitgeleefd Europa, dat alle glans verloren heeft, een beetje zoals Joseph Roth de nakende ondergang van de Oostenrijks-Hongaarse dubbelmonarchie beschreef.«) Bereits 2003 hat Geert Van Istendaele in seinem Roman *De zwarte steen* eine ähnliche Zukunftsvision eines verfallenden Europas gezeichnet, die bei ihm im Jahr 2092 spielt (vgl. Van Istendaele 2003).

Einerseits handelt es sich somit bei *Fort Europa* keinesfalls um einen traditionellen Theatertext, in dem die Einheit von Raum und Zeit gewahrt bliebe und eine stringente Fabel erzählt würde, andererseits sind die Figuren und ihre Konflikte in sich so kohärent erzählt und wird der Text als Bedeutungsträger so zentral gesetzt, dass es sich nur schwerlich von einem postdramatischen Theatertext sprechen ließe.[13] Die einzelnen Kapitel berichten chronologisch aus der europäischen Geschichte (der Belgier im Ersten Weltkrieg, der Jude im Zweiten Weltkrieg, der Unternehmer im Kalten Krieg, die Stammzellbiologin über die heutige Biopolitik), manche Figuren tauchen wieder auf (die Stammzellbiologin spricht den Großteil des Prologs und das Kapitel V; die Dialogpartner aus *Was mir fehlen wird* die Kapitel II, IV und VIII), teilweise stehen die monologisierenden Figuren in einem indirekten Dialog miteinander (so reflektiert der ›ewige Jude‹ im zweiten Kapitel über die chassidische Eigentumslosigkeit, während der Unternehmer im siebten Kapitel die Notwendigkeit des Eigentums in der kapitalistischen Welt zu plausibilisieren versucht). Zudem zeichnen sich alle Einzelmonologe durch eine »verräterische Doppelbödigkeit« (Sels 2005)[14] aus (der ›ewige Jude‹ gesteht nach seinem Lob der Eigentumslosigkeit, dass er sich während des Zweiten Weltkriegs als Fluchthelfer bereichert habe; bei den anderen Figuren gibt es ähnliche Widersprüche). Wenn Hans-Thies Lehmann am Beispiel von Sarah Kanes *4.48 Psychose* oder den Inszenierungen Jan Fabres, René Polleschs und Robert Wilsons »Formen eines postdramatischen Theaters der Stimmen« beschreibt, in denen »der Text in seinem ganzen Umfang als Poesie, Klangbild und Reflexion« (Lehmann 2004: 33) fungiert, so gilt dies nur eingeschränkt für *Fort Europa*. Die Idee von Europa als einem Hohelied, wie es der Untertitel anzeigt, wird zwar als zersplittert präsentiert, nicht jedoch die jeweilige Fabel der verschiedenen Figuren.

Luk Van den Dries hat bereits zu Beginn der 1990er Jahre die Inszenierungen von De Keersmaeker, Fabre, Lauwers und Vandekeybus als ›postmodernes flämisches Theater‹ subsumiert und als deren Merkmale »Heterogenität« (das Verschwinden der Grenzen zwischen den Kunstformen), »ein erhöhtes Bewußtsein für die Körperlichkeit«, »semiotische

13 Dies widerspricht der Selbstinszenierung des Autors Tom Lanoye, der seinen Theatertext den Regisseuren als ›Steinbruch‹ zur Verfügung stellt, aus dem sie nur einzelne Stücke herausschlagen sollten: »Meine Anweisung an den Regisseur lautet: Schneide und collagiere und verschiebe! Es würde mich enttäuschen, wenn er eine formvollendete Version meines Textes präsentieren würde.« (Lanoye, zitiert nach: Plottier 2005: »De aanbeveling aan de regisseur is: knip en plak en schuif maar. Het zou me zeer teleurstellen mocht hij met een keurig afgewerkte lezing van de tekst afkomen.«)

14 Im Original heißt es: »De portretten hebben een verraderlijke dubbelheid.«

Mehrdeutigkeit«, »Eklektizismus« und einen experimentellen Umgang mit szenischen und schauspielerischen Mitteln benannt (Van den Dries 1993: 32–36). Alle diese Merkmale spielen in Lehmanns späterer Bestimmung des ›postdramatischen Theaters‹ eine entscheidende Rolle (vgl. Lehmann 1999). Während Van den Dries für das ›postmoderne flämische Theater der 1980er Jahre‹ feststellt, es habe »den Text als selbstverständliches Zentrum des Theaterschaffens schon lange aufgegeben« (Van den Dries 1993: 35), so bleibt dieser bei Lanoye – auch in seiner Semantik und seiner quantitativen Wucht – zentral, weshalb sich die folgenden Analysen hauptsächlich auf den Text und weniger auf seine Inszenierungen beziehen.

2.2 Der ›ewige Jude‹, selbstgerechte Europäer und der Unternehmer. Über Eigentum(-slosigkeit) und das kapitalistische Europa

Durch die Monologe in *Fort Europa* ziehen sich Reflexionen über den Kapitalismus sowie den Stellenwert von Eigentum und Arbeit, wobei die Figuren zu sehr unterschiedlichen Bewertungen kommen, jedoch allesamt an ihrem eigenen ökonomischen Ideal gescheitert sind oder aber dieses anzweifeln. Der ›ewige Jude‹ lobt die Lehren der Chassidim und ihren Nomadismus, der gepaart ist mit dem Gebot der Besitzlosigkeit: »Was sind Boden und Besitz – außer Selbstbetrug und Raub? Der einzige Boden, den man besitzen kann, ist das Grab. Und selbst den besitzt man nicht. […] Der Besitz eines Landes richtet ein Volk zugrunde.« (Lanoye 2005: 18). Im Laufe seines Monologs entlarvt sich der ›ewige Jude‹ jedoch als ein egoistischer und windiger Geschäftemacher, der im Zweiten Weltkrieg auf betrügerische Weise einen Fluchthelfer spielte und sich einem Prozess unterziehen musste: »Ich – ein Erpresser, versessen auf Geld, Sex und Macht.« (Lanoye 2005: 25). Damit reproduziert Lanoyes Text das antisemitische Klischee des geldgierigen und verbrecherischen Juden, das auch im nationalsozialistischen Propagandafilm *Der ewige Jude* (1940) zentral steht. Während der Film jedoch schließlich mit Hitlers Worten die ›Vernichtung der jüdischen Rasse in Europa‹ ankündigt, wird der ›ewige Jude‹ in Lanoyes Text ›nur‹ aus der – hier als ethisch und religiös integer präsentierten – jüdischen Gemeinschaft ausgeschlossen, muss deshalb aus Europa fliehen und erneut auf Wanderschaft gehen.

Eine problematische Figur stellt sich auch im Kapitel *Der Unternehmer kapituliert* vor: Während sich seit dem Zusammenbruch des Ostblocks eine »inflationäre Rede von Ich-AGs und Intrapreneuren«

(Bröckling 2004: 272f.) etabliert hat und der Typus des Unternehmers »zum Leitbild zeitgenössischer Subjektivität« geworden ist, konstatiert der Unternehmer in Lanoyes Stück, er sei in Europa »zum Schimpfwort geworden« und werde mit seinem »Koffer voller Aktien und Geld« (Lanoye 2005: 52) ausgerechnet nach Argentinien fliehen, das noch im Jahre 2001 seinen Staatsbankrott erklären musste. Im Angesicht seines vorgeblichen Scheiterns – von dem realhistorisch zum Zeitpunkt der Textveröffentlichung noch keine Rede sein kann – singt der Unternehmer das Loblied auf den westlichen Kapitalismus, indem er dessen Grundsätze rekapituliert, den Untergang des Kommunismus verkündet und bis zur Lächerlichkeit für die heilende Kraft der ökonomischen Globalisierung wirbt: »Handel *ist* Frieden! […] Handel ist weltumspannende Bruttonationalglückseligkeit!« (Lanoye 2005: 55). Der Kapitalismus wird ihm zur Religion, er selbst stilisiert sich – mit Hilfe intertextueller Bibelbezüge – als Jesusfigur: »Ich bin, der ich bin.« (Lanoye 2005: 55) heißt es, und über seine Gegner: »Ich vergebe ihnen. Sie wissen nicht, was sie sagen.« (Lanoye 2005: 52). Der Kapitalismus und seine Unternehmer inszenieren sich jedoch nicht nur als gottähnliche Kräfte, sie akkumulieren auch erfolgreich die Ideologie ihrer Feinde: »*Wir* sind die wahren Kommunisten!« (Lanoye 2005: 56). Schließlich entlarvt der Unternehmer noch den enthumanisierenden Charakter seiner kapitalistischen Ideologie: »Ich = Geld.« (Lanoye 2005: 57).

An der Figur des ›ewigen Juden‹ zeigt Lanoye – indem er ein antisemitisches Klischee ebenso reproduziert wie dekontextualisiert –, dass es selbst gläubigen Menschen unmöglich ist, sich dem kapitalistischen System von Eigentum und Gewinnmaximierung zu entziehen. Mit dem Typus des kapitalistischen Unternehmers präsentiert er eine hegemoniale Figur der Gegenwart, die sich durch ihre übertriebene pro-kapitalistische Haltung der Lächerlichkeit preisgibt. Auf diese indirekte Weise – die jedoch auf einer widersprüchlichen Konstruktion basiert – bringt Lanoye eine seiner in einem Interview zum Stück geäußerten Haltungen auf die Bühne: »Das größte Manko von Europa ist, dass man es nur als ein Europa der Ökonomie begreift. Gott sei Dank wird Europa immer wichtiger, aber es ist zu wenig ein soziales Europa, ein kulturelles Europa, ein philosophisches Europa und ein wissenschaftliches Europa.« (Lanoye, zitiert nach: Snoekx 2008).[15] Doch auch dieses scheinbar gelobte Europa der Wissenschaft und der Aufklärung, dessen Fundamente gegenwärtig

15 Im Original heißt es: »Het belangrijkste manco van Europa is dat men het alleen een Europa van economie laat zijn. Godzijdank, Europa wordt belangrijker en belangrijker, maar het is te weinig een sociaal Europa, een cultureel Europa, een filosofisch Europa en een wetenschappelijk Europa.«

unter dem Primat der Ökonomie ausgehöhlt werden, wird in *Fort Europa* problematisiert, wie im Folgenden zu zeigen sein wird.

2.3 Vom humanistischen Kanon zur Stammzellbiologie. Wie die Aufklärung in ein neues religiöses Schöpfungsdenken umschlägt

Die Entwicklung des aufklärerischen Denkens, eine zentrale europäische Leistung der letzten Jahrhunderte, hat sich in ihren Wirkungen als äußerst ambivalent erwiesen. Hegels kolonialistische Beschreibung eines ›Weltgeistes‹, der die Weltgeschichte vorantreibe und in Europa zu sich selbst finden werde, während beispielsweise der »Neger [...] nichts an das Menschliche Anklingende« (Hegel 1986: 122) besitze, ist ein frühes Beispiel für die Konstruktion eines europäischen Superioritätsgefühls gerade durch das aufklärerische Denken, das nur vorgeblich für die Gleichheit aller Menschen eintritt und sich selbst als ›gleicher‹ setzt. Als Resultat der Katastrophen des 20. Jahrhunderts haben Max Horkheimer und Theodor W. Adorno die Dialektik der Aufklärung beschrieben, die den rationalen Menschen der Moderne in die Position versetzt hat, Barbareien in technisch ungeahnten Ausmaßen anzurichten (vgl. Horkheimer/Adorno 2003).

Im Kapitel *Was mir fehlen wird: Schopenhauer* rekonstruieren zwei namenlose Europäer eingangs einen Kanon europäischer Bildung (Schopenhauer, Nietzsche, Kierkegaard, Erasmus von Rotterdam und Thomas von Aquin) und leiten aus diesem, der europäischen Wissenschaftstradition und den allgemeinen Menschenrechten ein kulturelles Superioritätsgefühl ab, das sie zu ihrer Distinktion von »Bimbos und Schlitzaugen« (Lanoye 2005: 36) nutzen. Sie erscheinen somit als eine Karikatur des »archetypischen Europäers, der komplett von sich ergriffen ist, in Abgrenzung vom Rest der Welt« (Lanoye, zitiert nach: Bozar 2008)[16] – und den Lanoye nach eigener Aussage in seinem Text problematisieren möchte. Im weiteren Verlauf stellt sich ihr selbstzufriedener Dialog jedoch infrage, als die beiden Europäer ihre eigene geistige Kultur als verweichlicht und ›weibisch‹ entlarven und ›das Fremde‹ als ›männlich‹ konnotieren: »Aber 'ne AK-47 über der Schulter und 'ne halbe Erektion zwischen den Beinen. Das ist der moderne Neger. Bei manchen war's auch 'ne ganze Erektion.« (Lanoye 2005: 39). Auf diese Weise wird das

16 Im Original heißt es: »Voor mij is de archetypische Europeaan de compleet van zichzelf vervulde Europeaan die tegen de rest van de wereld, Amerika incluis, verkondigt: ›Luister jongens, wij hebben uitgevonden dat iedereen gelijk is en *daarom* zijn we superieur.‹«

rassistische Stereotyp vom ›virilen Afrikaner‹ genutzt, um eine Gefahr für den verweichlichten Kontinent Europa zu konstruieren, dessen Bildungskanon nicht mehr ›wie ein Fels in der Brandung steht‹. Die europäische Superiorität wird schließlich von den beiden Dialogpartnern in der Imagination einer analen Penetration Schopenhauers durch afrikanische Geschäftsleute dekonstruiert: Europa wird hier zu einer schwul-weibischen Opferregion.

Im Gegensatz zu dieser Relativierung der europäischen Philosophie- und Wissenschaftstradition, wie sie sich auch in den Schriften der postkolonialen Theoretiker wie Homi K. Bhabha, Edward W. Said oder Gayatri Chakravorty Spivak sowie in Jean-François Lyotards Proklamation des ›Endes der großen Erzählungen‹ finden lässt, steht die von Lanoye konstruierte Figur der Stammzellbiologin, die an der Entwicklung eines ›Neuen Menschen‹ arbeitet. Diese Figur ist im Kontext des Stückes in doppelter Weise zentral: Erstens bildet ihr Monolog als fünftes von neun Kapiteln das Zentrum im chronologischen Verlauf des Stückes und zweitens besteht auch der Prolog des Stückes zu großen Teilen aus ihrer Ankündigung des ›Neuen Menschen‹.

Überraschenderweise konstruiert Lanoye seine globalisierte Stammzellbiologin, die rastlos zwischen Europa und den USA hin- und herreist, deren beste Kollegen in Japan arbeiten und die nun für die freie Forschung nach Dubai gehen muss, als eine ›Nonne der Wissenschaft‹ und relegitimiert somit nach dem ›Ende der großen Erzählungen‹ die Wahrheiten der Wissenschaft durch ihre Adelung zu Glaubenssätzen: »Wenn ich arbeite, ist mein Tagesturnus mein Rosenkranz. Das Los der Laborwissenschaftlerin. Ein Mensch des Mittelalters würde mich Nonne nennen.« (Lanoye 2005: 44). Die Stammzellbiologin nimmt das neutrale Geschlecht ihres Produktes vorweg, indem sie – als Frau – nicht leiblich, sondern durch geistige Tätigkeit gebiert. Auch der ›Neue Mensch‹ soll über eine uneindeutige Geschlechtlichkeit verfügen: »Der Neue Mensch ist gleichzeitig Mutter, Tochter, Gattin, Geliebte, Enkelin und Großmutter, gleichzeitig Vater, Sohn, Gatte, Geliebter, Enkel und Großvater.« (Lanoye 2005: 5), womit ein neuer Schritt in der europäischen Geschichte erreicht würde, denn bislang sei Europa, so die Forscherin, »ein Matriarchat, kolonisiert von drei patriarchalen Religionen.« (Lanoye 2005: 43). Die Diffusion der binären Geschlechtermatrix vollzieht sich jedoch in einem geistigen Akt, der die wissenschaftliche Welt der Forschung mit einem religiösen Schöpfungsmythos zusammen denkt.

Tatsächlich hat Lanoye in einem Interview formuliert: »Religion ist für viele Europäer eine bedrohliche Angelegenheit geworden. Warum eigentlich? Die europäische Wissenschaft sagt eigentlich: ›Es gibt keine andere als die europäische Wissenschaft, wir sind *die* Wissenschaft.‹ So

ist die Wissenschaft eine Religion geworden, ein Kult, der im Namen der Skepsis die Skepsis ausschließt.« (Lanoye, zitiert nach: Bozar 2008).[17] Unklar bleibt jedoch, in welche Richtung die Konstruktion einer ›Verweiblichung‹ des europäischen Denkens (die man hier als Problematisierung seines delegitimierten humanistischen Kanons verstehen kann) sowie einer geschlechtsneutralen und religiösen Forscherfigur, deren Ziel die Reproduktion eines idealen europäischen Denkens bleibt (»Der Neue Mensch ist Europa in Höchstform.« [Lanoye 2005: 47]), dann noch weisen soll.

2.4 Das Europa der abgetakelten Huren. Drei Grazien und ihre biopolitischen Visionen

Im letzten Kapitel treten drei Grazien als abgetakelte Prostituierte auf, die zunächst gemeinsam die Unterschiede von Mann und Frau besingen und anschließend in einem Mosaik ihrer miteinander gekreuzten Monologe ihre unterschiedlichen Beweggründe für ihre Flucht von Europa nach Asien erläutern. Das Motiv der ›alten Huren‹ hat dabei eine mehrfache Funktion: ›ouwehoeren‹ (dt. altehuren) ist erstens ein niederländischsprachiger Ausdruck für ›tratschen‹ und somit ein angemessener Verweis auf die Geschwätzigkeit der Frauen; zweitens bestärkt ihr Auftritt an prominenter Stelle, zum Finale des Textes, noch einmal die Konstruktion eines ›verweichlichten, weibischen‹ Europas der Gegenwart; drittens unterstützt auch dieses Kapitel die Verfallsgeschichte eines humanistischen europäischen Kanons: Die drei Grazien der Antike sind in der Gegenwart nur noch in ihrer Karikatur als abgetakelte Huren auf die Bühne zu bringen.

Alle drei Grazien sind inzwischen körperlich verfallen, sie liefern zahlreiche Beispiele für ihre Erfahrungen mit brutaler männlicher Gewalt, die ihre Körper zerstört hat: »Ein Kunde hat mir mal den Kiefer gebrochen, ich musst [sic!] ihm hinterher noch einen blasen.« (Lanoye 2005: 65). Alle drei präsentieren auf unterschiedliche Weise den europäischen Widerspruch zwischen einem wirkungsmächtigen Kapitalismus, der ihnen die ›freiwillige‹ gewinnträchtige Bereitstellung ihrer Körper als Objekte sexueller Handlungen abverlangt, sowie ethischen und rechtlichen Prinzipien, die ihnen die freie Verfügung über ihre Körper – als

17 Im Original heißt es: »Godsdienst blijkt voor veel Europeanen heel bedreigend. Waarom eigenlijk? De Europese wetenschap zegt eigenlijk: ›er is geen andere dàn de Europese wetenschap, wij zijn dé wetenschap.‹ Zo is die wetenschap wel verworden tot een religie, een eredienst die in naam van de scepsis heel wat scepsis uitsluit.«

wissenschaftliches Versuchsobjekt oder im Suizid – verbieten. Die drei Prostituierten möchten nun die Verfügungsgewalt über ihren Körper (jenseits ihrer beruflichen Tätigkeiten) wiedergewinnen, haben dabei jedoch unterschiedliche Ziele.

Das »wiederherzustellende Mädchen« hat sich bei einem Freier mit AIDS infiziert und möchte nun seinen Körper in Asien erneuern lassen, um sich dann in Europa für die Krankheit zu rächen: »Rache! Süße Rache! Blinde Rache! Zur Vergeltung braucht man Leiber!« (Lanoye 2005: 71). In Europa jedoch werden die chirurgischen Operationen, die ihr – trotz ihrer Infizierung – einen jungen Körper und also eine angemessene Rache ermöglichen würden, nicht erlaubt: »Hier darf man gar nichts mehr. Alles ist reglementiert. Warum darf ich nicht die wieder werden, die ich mal war? Was ist da unmoralisch dran?« (Lanoye 2005a: 66).

Die »Sterbenskünstlerin« will ihr Leben beenden und reist nach Asien, um an einem Euthanasieprogramm teilzunehmen, das in Europa nicht erlaubt ist: »Ich will gehen. Will endlich gehen dürfen. Sterben. […] Zehntausende haben mit mir gemacht, was sie wollten. Zehntausende von Männern mit einer Erektion. […] Und jetzt darf ich mit meinem Körper nicht machen, was ich will.« (Lanoye 2005: 67). In dieser Figur wird der Widerspruch zwischen dem ökonomisch-kapitalistischen und dem ethisch-juridischen Diskurs in Europa in besonders prägnanter Weise zusammengeführt: Der Prostituierten, die sich im ›normalen Leben‹ als Objekt sexueller Befriedigung anbieten darf, wird zugleich die Entscheidung verboten, ihr physisches Leben aus freiem Willen zu beenden, weshalb sie – zynischerweise – als ausbeutbares Objekt patriarchalischer Gewalt gesellschaftlich verfügbar bleiben muss.

Die »verhinderte Mutter« will mit 68 Jahren noch ein Kind bekommen und muss deshalb nach Asien gehen, um sich dort den entsprechenden Eingriffen zu unterziehen, weil auch diese in Europa unmöglich beziehungsweise verboten sind. Sie macht die materiellen Grenzen körperlicher Potenziale sichtbar, postuliert allerdings deren wissenschaftlich-technische Überwindung: »Ich bin erst achtundsechzig. Die Grenzen – alle Grenzen – sind Gott sei Dank nicht mehr, was sie mal waren: Grenzen.« (Lanoye 2005: 69). Zudem träumt sie folgerichtig von der Überwindung kultureller Begrenzungen wie dem Inzesttabu: »›Mutterficker‹ – ach, warum nicht? Wenn es mit Liebe geschieht? Ich hätte nichts dagegen, wenn mein Junge das will.« (Lanoye 2005: 73). Die Hoffnungen der pensionierten Prostituierten auf ihre revitalisierte Reproduktionsfähigkeit schlagen jedoch in übertriebene und biologistische Mutterschaftsphantasien um. Sie erhofft sich »ein ganzes Dutzend« Söhne und imaginiert sich als Ur-Wölfin mit »zwölf Zitzen« (Lanoye 2005: 75), die

dann nur mehr »ein Glied in der Kette der Natur« (Lanoye 2005: 76) darstellen wird.

Diese drei miteinander verschränkten Monologe machen auf je verschiedene Weise die von Michel Foucault beschriebene Bio-Macht sichtbar, mit deren Hilfe kapitalistische Systeme Bevölkerungen produziert sowie individuelle Körper ausbeutbar gemacht und zugleich mit Verboten diszipliniert haben. Der Kapitalismus, so schreibt Foucault, wäre nicht möglich gewesen »ohne kontrollierte Einschaltung der Körper in die Produktionsapparate und ohne Anpassung der Bevölkerungsphänomene an die ökonomischen Prozesse« (Foucault 1995: 168). Lanoye zeigt an den drei alten Prostituierten, dass die Beschränkung des freien Willens, der wissenschaftlichen Umgestaltung und der freiwilligen Selbstliquidation von Körpern im kapitalistischen Europa zugleich deren ökonomische, sexistische und physische Ausbeutung durch andere ermöglicht.

Wenn Wilfred Takken jedoch in den Monologen der drei Grazien ein »feministisch gefärbtes Manifest« (Takken 2005)[18] entdeckt, so ist dies eine euphemistische Bewertung: Während beispielsweise Donna Haraway in ihrer Cyborg-Theorie den Überschreitungen von Körperbegrenzungen einen utopischen Charakter zur Überwindung der binären Geschlechtmatrix verleiht (vgl. Haraway 1995), zielen die drei Grazien in Lanoyes Stück auf Körperveränderungen oder -modifikationen (Schönheitsoperation, Schwangerschaft einer alten Frau, Euthanasie) ab, die komplett oder in eingeschränktem Maße heute bereits möglich sind und die die binäre Geschlechtermatrix eher reproduzieren als problematisieren. Tatsächlich interpretiert Lanoye das finale Stück seines Textes als Beleg, dass jenseits aller Auflösungen geografischer oder politischer Grenzen die körperlichen bestehen bleiben: »Es gibt keine Grenzen, außer jenen des Alters, des Leibes, des Verfalls und des Blutes.« (Lanoye, zitiert nach: Snoekx 2008).[19]

3. Europa, Belgien und *Fort Europa* als Projekte mit Luftwurzeln. Ein Fazit

Tom Lanoyes Stück *Fort Europa* kehrt den Topos von der ›Festung Europa‹, die sich gegen Migranten abschottet, um: Europas Humanismus und seine Aufklärung sind von einem aggressiven Kapitalismus und dem ebenso biopolitischen wie schöpfungsmythologischen Glauben an die

18 Im Original heißt es: »Dit feministisch getinde manifest«.

19 Im Original heißt es: »er zijn geen grenzen, tenzij die van de leeftijd, van het lijf, van de ouderdom, van de aftakeling, het verval, en het bloed.«

Konstruktion eines ›Neuen Menschen‹ verdrängt worden – nun rettet sich, wer kann, vor diesem ›verbrauchten Kontinent‹. Bemerkenswert ist, dass die Verkehrung dieses Topos zugleich geschlechtlich konnotiert wird: Das heutige Europa sei ›verweichlicht‹ und ›weibisch‹, während die anderen Kontinente eine virile ›Männlichkeit‹ und eine utopische neue ›Stärke‹ versprächen – wobei die Geschlechterzuschreibungen an die Kontinente zwar umgedreht, in ihrer dichotomischen Struktur jedoch fortgeschrieben werden.

Der Text entstellt das Superioritätsgefühl selbstgewisser Europäer zu einer Karikatur, die nur noch als ironische Geste zu ertragen ist. Ganz in diesem Sinne bekommen am Ende des Stückes auch die Künstler und Intellektuellen ihre Bedeutungslosigkeit aufgeschrieben, und das ausgerechnet von einer »Sterbenskünstlerin«:

> »Vertrau nie Künstlern oder Intellektuellen. […] Ich habe sie in mir gehabt, trau keinem von ihnen. Schon gar nicht Künstlern in der Politik. Hütet euch vor Idealisten und Träumern. Ich kann euch die Narben zeigen, allein auf meinem Körper. Sie müssen weg. Alle müssen weg. […] Wir müssen lernen, umherzustreifen – oder lernen zu sterben.« (Lanoye 2005: 78).

Der politische Text des für sein intellektuelles Engagement bekannten Autors Tom Lanoye schließt somit aporetisch, da er in seinem Wahrgenommenwerden für sein Verschwinden plädiert, seine Existenz dient der Begründung seiner Nicht-Existenz. Anders gesprochen: Die reflexiven und ästhetisch komponierten Bezugnahmen auf Kunst, Wissenschaft und Philosophie machen den Theatertext *Fort Europa* erst zu jenem Ereignis, das die Bedeutungslosigkeit ästhetisch durchkomponierter Kunstwerke und der reflexiven Wissenschaften und Philosophien im durchökonomisierten europäischen Leben sichtbar macht. Es ist kein Zufall, dass *Fort Europa* als ein gutes Beispiel belgischen und europäischen Gegenwartstheaters gelten kann: Es kann die Fundamente, die es zu seiner Existenz benötigte, nirgendwo mehr finden, stört sich aber nicht daran und existiert einfach weiter. Wohl dem, der Luftwurzeln schlagen kann!

Literatur

Altvater, Elmar/Mahnkopf, Birgit (2007): Konkurrenz für das Empire. Die Zukunft der Europäischen Union in der globalisierten Welt. Münster: Westfälisches Dampfboot.

Bade, Klaus J. (2002): Europa in Bewegung. Migration vom späten 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. München: Beck.

Bozar (2008): Fort Europa. Tom Lanoye: ›Laat in godsnaam iedereen zijn schotelantenne hebben‹. Unter: http://www.bozar.be/dbfiles/webfile/200801/webfile48215.pdf. Stand: 12.12.2008.

Brink, Jan Auke/Piël, Wideke (2005): Simons' waardige afscheidsvoorstelling gaat niet diep. In: 8 Weekly vom 04.06.2005.

Bröckling, Ulrich (2004): Unternehmer. In: Ders./Krasmann, Susanne/Lemke, Thomas (Hg.): Glossar der Gegenwart. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 271–276.

Buelens, Geert/Goossens, Jan/Van Reybrouck, David (2007): Voorwoord. In: Dies. (Hg.): Waar België voor staat. Een toekomstvisie. Antwerpen/Amsterdam: Meulenhoff/Manteau, S. 9–23.

De Morgen (2005): Lanoyes *Fort Europa* enthousiast onthaald in Duitsland. In: De Morgen vom 29.08.2005.

De Morgen (2007): Tom Lanoye breekt door in Duitsland. In: De Morgen vom 26.09.2007.

Duhamel, Luc (1999): Belgien in der deutschsprachigen Literatur. In: Germanistische Mitteilungen, H. 49, S. 9–14.

Foucault, Michel (1995): Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit I. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Haraway, Donna (1995): Ein Manifest für Cyborgs. Feminismus im Streit mit den Technowissenschaften. In: Dies.: Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen. Frankfurt am Main/New York: Campus, S. 33–72.

Heene, Steven (2005): ›Een moedertaal kan ook een vaderland zijn‹. In: De Morgen vom 07.05.2005.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1986): Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte. Werke. Bd. 12. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Hilpold, Stephan (2005): Durchzug im Bahnhof, Beschwörung auf der Baumgartner Höhe. In: Frankfurter Rundschau vom 11.05.2005.

Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W. (2003): Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. Frankfurt am Main: Fischer.

http://borderline-europe.de/news/news.php?news_id=60. Stand: 12.12.2008.

Jahn, Daniela u. a. (2006): Asyl- und Migrationspolitik der EU. Ein Kräftespiel zwischen Freiheit, Recht und Sicherheit. Diskussionspapier der Forschungsgruppe EU-Integration, Stiftung Wissenschaft und Politik. Unter: http://www.swp-berlin.org/common/get_document.php?asset_id=3136. Stand: 12.12.2008.

Klett, Renate (2006): Die minimalistische Phase. Ex-Hollandia-Direktor Johan Simons hat das Nationaltheater im belgischen Gent übernommen. In: Theater heute, H. 3, S. 30–33.

Klett, Renate (2007): Daumen hoch! Mit Guy Cassiers hat das Toneelhuis in Antwerpen gute Chancen, im Theaterparadies zu landen. In: Theater heute, H. 2, S. 31–33.

Lanoye, Tom (2005): Festung Europa. Hohelied der Zersplitterung. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren.

Lanoye, Tom (2005a): Fort Europa. Hooglied van de versplintering. Amsterdam: Prometheus.

Lauwaert, Guido (2005a): Modern wagenspel. In: Tijd en cultuur vom 04.06.2005.

Lauwaert, Guido (2005b): Op de rand van de afgrond. In: De Tijd vom 22.10.2005.

Lehmann, Hans Thies (1999): Postdramatisches Theater. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren.

Lehmann, Hans-Thies (2004): Just a word on a page and there is the drama. Anmerkungen zum Text im postdramatischen Theater. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): Theater fürs 21. Jahrhundert. Text + Kritik. Sonderband. München: Edition text + kritik, S. 8–25.

Mühry, Andreas (2005): Letzter Kreis der Hölle. Wiener Festwochen: Eine Reise mit Christoph Marthaler ins Totenreich – und eine Bahnhofsnacht mit Johan Simons. In: Der Tagesspiegel vom 11.05.2005.

Müller, Heiner (1990): Die Hamletmaschine. In: Hörnigk, Frank (Hg.): Heiner Müller Material. Texte und Kommentare. Leipzig: Reclam, S. 41–48.

Plottier, Armand (2005): Tom Lanoye: ›Versplintering van Europa is ingezet‹. In: De Morgen vom 24.06.2005.

Rathmanner, Petra (2005): Verlassen Sie bitte Europa. ZT Hollandia zeigt am Südbahnhof *Fort Europa*. In: Wiener Zeitung vom 06.10.2005.

Reynebeau, Mark (2003): Een geschiedenis van België. Tielt: Lannoo.

Schiffner, Benjamin/Sonneborn, Martin (1999): Belgien sacht: 'Goude Tach!. In: Titanic. Das endgültige Satiremagazin, H. 8, S. 12–17.

Schößler, Franziska (2004): Augen-Blicke. Erinnerung, Zeit und Geschichte in Dramen der neunziger Jahre. Tübingen: Narr.

Sels, Geert (2005): Iedereen moet weg. In: De Standaard vom 04.06.2005.

Snoekx, Kurt (2008): Fort Europa – NTGent/Tom Lanoye. In: Brussel deze Week vom 10.01.2008.

Stadelmaier, Gerhard (2005): Kinder, wollt ihr ewig leben? In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 11.05.2005.

Takken, Wilfred (2005): Hoofdrol voor Weense daklozen. ZT Hollandia speelt *Fort Europa* van Lanoye in treinstation op Festwochen. In: NRC Handelsblad vom 09.05.2005.

Van den Dries, Luk (1993): Kerben bis zum Kratzen der Knochen. Neue Tendenzen im flämischen Theater. In: Fischer-Lichte, Erika/Xander, Harald (Hg.): Welttheater, Nationaltheater, Lokaltheater? Europäisches Theater am Ende des 20. Jahrhunderts. Tübingen/Basel: Francke, S. 21–38.

Van Istendael, Geert (2003): De zwarte steen. Amsterdam: Atlas.

Doppelte Buchhaltung in der Familien-Firma. Thomas Manns *Buddenbrooks* in der Bühnenfassung John von Düffels mit einem Blick auf Heinrich Breloers Verfilmung

Ortrud Gutjahr

Thomas Manns *Buddenbrooks* ist ein Jahrhundertroman, der im Prisma des Generationenvertrags einer norddeutschen Kaufmannsfamilie von den Veränderungen in der patrizischen Lebenswelt des 19. Jahrhunderts erzählt. Der Roman thematisiert über vier Generationen hinweg den Verlust einer genealogischen Ordnung, vermittels derer nach Familientradition der Weg für die Nachkommen gebahnt werden konnte. *Buddenbrooks* ist mithin auch ein Roman über ein durch kaufmännisches Arbeitsethos abgesichertes, Privilegien verbürgendes Familienleben, das Thomas Mann selbst mit dem Tod seines Vaters und der Auflösung von dessen Handelsfirma im Jahre 1891 verloren hatte (vgl. Mann 1926). Nach Beendigung der Schule und dem Umzug von Lübeck nach München begann er auf Ermutigung von Samuel Fischer Ende Oktober 1897 mit der Niederschrift seines ersten Romans, den er im Juli 1900 beendete.[1] Der 25-jährige Autor, der auf dem Buchmarkt noch keinesfalls reüssiert hatte, verweigerte sich mit Verve der Forderung seines erfahrenen Verlegers, den zum Druck eingereichten Erstlingsroman um die Hälfte

1 Zu einer Zeit, als sich Mann erst noch als Schriftsteller versuchte, erklärte sich Samuel Fischer nicht nur bereit, einen Band mit Novellen von ihm zu veröffentlichen, sondern schlug ihm in einem Brief vom 29. Mai 1897 auch vor, »ein größeres Prosawerk« von ihm zu veröffentlichen, »vielleicht einen Roman, wenn er auch nicht so lang ist.« (Zitiert nach: Scherrer 1958: 258f.) Obwohl Thomas Mann nicht glaubte, dass er »jemals die Courage zu einem solchen Unternehmen finden würde«, machte er sich umgehend an die Vorarbeiten zu seinem Roman, der ursprünglich *Abwärts* heißen sollte (Mann 1975: 101). Ende Oktober 1897, im Alter von 22 Jahren, begann Thomas Mann in Rom mit der Niederschrift.