

Kanadas Gesellschaft im Spiegel des Familiendramas
- ein kulturwissenschaftlicher Beitrag
zum anglo-kanadischen Theater der Gegenwart

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät II

der

Julius-Maximilians-Universität zu Würzburg

vorgelegt von

Iris Wagner

aus Würzburg

Würzburg

2005

Erstgutachter:

Prof. Dr. Dr. h. c. Rüdiger Ahrens

Zweitgutachter:

Prof. Dr. Jochen Achilles

Tag des Kolloquiums:

24. Januar 2006

Meinen Eltern

Danksagung

Obwohl diese Arbeit zum größten Teil am Schreibtisch entstand, trugen viele Menschen auf unterschiedliche Weise zu ihrem Gelingen bei. Mein ganz besonderer Dank gilt meinem Doktorvater, Prof. Dr. Dr. h. c. Rüdiger Ahrens O. B. E., für seine unermüdliche, stets hilfsbereite, kritische und vor allem ermutigende Unterstützung. Sein Vertrauen in meine wissenschaftlichen Fähigkeiten und seine Förderung waren für mich von unschätzbarem Wert. Bedanken möchte ich ebenfalls bei Prof. Dr. Jochen Achilles, der sich ohne zu zögern bereit erklärte, die Aufgabe als Zweitgutachter zu übernehmen.

Weiterhin möchte ich mich bei all denjenigen bedanken, die mit ihrer Diskussionsbereitschaft, mit ihren fachlichen Anregungen oder mit ihrer moralischen Unterstützung zur erfolgreichen Fertigstellung dieser Arbeit beitrugen: Prof. Dr. Albert-Reiner Glaap O. B. E., der mir zahlreiche Materialien aus seiner umfangreichen Kanada-Sammlung zur Verfügung stellte und diese Arbeit durch viele Gespräche konstruktiv und engagiert begleitete, Prof. Dr. Wilhelm Pötters, Prof. Dr. Heidrun Brückner, Dr. Anna Esposito, Dr. Francine Descarries, Albert Lohmann, Sibylle Anlauf, Tanja Gausmann-Kamp und besonders Silke und Elmar Gresse, die nicht nur die kritische Durchsicht des Manuskriptes übernahmen, sondern mich in allen Phasen der Arbeit durch ihren Zuspruch und Optimismus bestärkten. Gemeinsam mit meinen Eltern, Brigitte und Günter Wagner, haben sie durch ihre Unterstützung und ihre Ermutigung den größten Anteil an dieser Arbeit.

Schließlich gilt mein Dank noch der Graduiertenförderung der Julius-Maximilians-Universität Würzburg, die mir durch die Zuerkennung eines Forschungsstipendiums die Durchführung des Projektes ermöglichte.

INHALTSVERZEICHNIS

1. Einleitung.....	9
1.1. Forschungsstand zum Thema	11
1.2. Zielsetzung und Aufbau.....	14
1.3. Zur Textauswahl	18
2. Familie, Gesellschaft und Drama.....	21
2.1. Definitiorische Bestimmung von Familie.....	22
2.2. Kriterien von Familie und ihre dramentheoretischen Konsequenzen.....	26
2.2.1. Familie - ein universales Phänomen.....	26
2.2.2. Kinder als Kernelement.....	28
2.2.3. Familie und Identität	29
2.2.3.1. Ausbildung der Geschlechtsidentität.....	31
2.2.3.2. Ausbildung der ethnischen Identität.....	35
2.2.4. Familie als Rückzugsort des Menschen	37
2.2.5. Familie - eine der bedeutendsten gesellschaftlichen Institutionen	40
2.2.6. Familie als Spiegel der Gesellschaft	42
2.3. Definition des Familiendramas.....	43
2.4. Gestaltungsmittel des Familiendramas.....	47
2.4.1. Figurenkonzeption.....	47
2.4.2. Dramatische Zeit und Wirklichkeit	49
2.4.3. Raumdramaturgie und Szenographie	54
3. Die Genese des Familiendramas	59
3.1. Anfänge des Familiendramas in den USA	59
3.2. Weiterentwicklung in Kanada	62

4.	Am Rande der Gesellschaft - Familie im <i>Mainstream</i> Frauendrama	65
4.1.	Einführung	65
4.1.1.	Zur Entstehung des feministischen Theaters in Kanada	65
4.1.2.	Feminisierung des Familiendramas.....	70
4.2.	Gesellschaftliche Außenseiter in Joan MacLeods <i>Toronto, Mississippi</i>	74
4.3.	Weibliche Lebensentwürfe und ihre gesellschaftliche Akzeptanz in Margaret Hollingsworths <i>Islands</i>	91
4.4.	Rollenbilder der Gesellschaft in Sharon Pollocks <i>Doc</i>	106
4.5.	Macht, Männlichkeit und Gewalt in Familie und Gesellschaft in Betty Lamberts <i>Under the Skin</i>	125
4.6.	Das kollektive Unterbewusste in Judith Thompsons <i>I Am Yours</i>	143
4.7.	Zusammenfassung der Ergebnisse.....	169
4.7.1.	Familie im <i>mainstream</i> Frauendrama	169
4.7.2.	Zum Vergleich: Familie im <i>mainstream</i> Männerdrama.....	174
5.	Zwischen alter und neuer Kultur - Familie im Migrationsdrama	180
5.1.	Allgemeines zum Migrationsdrama.....	181
5.1.1.	Bestimmung und Begründung des Begriffs Migrationsdrama.....	181
5.1.2.	Zur Genese des multikulturellen Theaters in Kanada	185
5.2.	"Third Space" oder "No Space"? Die Bewertung Kanadas als neue Heimat im Migrationsdrama.....	201
5.2.1.	Kanada als Niemandsland in Rahul Varmas <i>No Man's Land</i>	203
5.2.2.	Die Bedeutung des Eigenheims als Ersatz für die verlorene Heimat in Marco Micones <i>Voicless People</i>	205
5.2.3.	Verlorene Heimat und die Bedeutung der Familie in der kanadischen Diaspora in Caterina Edwards' <i>Homeground</i>	209
5.2.4.	Bedingungen der Akkulturation in Uma Parameswarans <i>Rootless But Green Are the Boulevard Trees</i>	218
5.3.	Familiäre Unterdrückung und soziale Ausgrenzung - zur Situation der Migrantin	230
5.3.1.	Die Unterdrückung der Frau durch kulturell gefärbte Argumentation in Rahul Varmas <i>No Man's Land</i>	231
5.3.2.	Die Unterdrückung der Frau durch pseudo-intellektuelle männliche Argumentation in H. Jay Bunyans <i>Prodigals in a Promised Land</i>	236
5.3.3.	Familie und geschlechtsspezifische Konventionen als tödliche Falle in Terry Watadas <i>The Tale of a Mask</i>	240

5.3.4.	Familie als Schutzraum der Minorität gegenüber der Majorität in Maxine Bailey und Sharon Lewis' <i>sistahs</i>	246
5.4.	Generationenkonflikte	255
5.4.1.	Identität zwischen den Welten in M. J. Kangs <i>Noran Bang: The Yellow Room</i>	257
5.4.2.	Intergenerative Kulturenkonflikte in Marty Chans <i>Mom, Dad, I'm Living with a White Girl</i>	263
5.4.3.	Sprachliche Barrieren zwischen den Generationen in Betty Quans <i>Mother Tongue</i>	273
5.4.4.	Generationenkonflikte in Familienbetrieben in Vittorio Rossis <i>The Chain</i>	283
5.5.	Die Position der Migranten innerhalb der kanadischen Gesellschaft - eine Synthese	290
5.6.	Vermittlung fremder Kultur.....	299
5.6.1.	Essen, Musik und Sprache	300
5.6.2.	Der Detektiv als kultureller Vermittler	311
5.7.	Zusammenfassung der Ergebnisse.....	315
6.	Zusammenbruch und Heilung - Familie im Theater der <i>First Nations</i>	318
6.1.	Einführung	318
6.1.1.	Entstehung des <i>Native Theatre</i>	318
6.1.2.	<i>Native families</i>	326
6.2.	Aufarbeitung der Vergangenheit durch <i>storytelling</i>	334
6.2.1.	"Killing the Indian in the Child" - zu den Auswirkungen der <i>residential schools</i> in Shirley Cheechoos <i>Path With No Moccasins</i>	336
6.2.2.	"Wolves in Sheep's Clothing" - Zwangsadoptionen in Margo Kanes <i>Moonlodge</i>	343
6.3.	Der Blick in die Gegenwart	354
6.3.1.	Leben im Reservat.....	354
6.3.1.1.	Die Perspektive der Erwachsenen in Tomson Highways <i>The Rez Sisters</i>	357
6.3.1.2.	Die Perspektive der Kinder in Drew Hayden Taylors <i>Girl Who Loved Her Horses</i>	371
6.3.2.	Leben in der Großstadt.....	379
6.3.2.1.	Die Perspektive der Erwachsenen in Daniel David Moses' <i>Big Buck City</i>	382

6.3.2.2. Die Perspektive der Kinder in Drew Hayden Taylors <i>The Boy in the Treehouse</i>	392
6.4. Zusammenfassung der Ergebnisse.....	400
7. Schlussbetrachtung.....	403
8. Literaturverzeichnis	410
8.1. Primärliteratur.....	410
8.2. Sekundärliteratur	412

1. Einleitung

Ende der 1960er, 1970er Jahre erfuhr die kanadische Theaterlandschaft einen aufsehenerregenden Aufschwung.¹ Als Katalysator dieser Entwicklung dienten vor allem die Jahrhundertfeier der Unabhängigkeit und die Ausrichtung der Weltausstellung im Jahre 1967, die den kanadischen Nationalismus neu entfachten. Gleichzeitig entstand in Kanada eine Welle des Antiamerikanismus, der die Vereinigten Staaten des politischen und wirtschaftlichen Imperialismus beschuldigte. Der Eingriff der Vereinigten Staaten in den Vietnamkrieg sowie die Straßenschlachten in vielen amerikanischen Städten wurden mit zunehmender Abscheu beobachtet. Man begann, sich gegen die kulturelle Angleichung an den übermächtigen Nachbarn im Süden zur Wehr zu setzen.²

Die kanadische Literatur versuchte sich neu zu definieren, sie entfernte sich von amerikanischen und britischen Vorbildern, experimentierte mit neuen Formen und besann sich gleichzeitig auf die eigene literarische Vergangenheit. Von vielen Kritikern, darunter Ronald Sutherland, wurde diese Blütezeit deswegen als Renaissance der kanadischen Literatur bezeichnet:³

¹ Diese Epoche wurde getragen durch eine Reihe von kulturpolitischen Maßnahmen, eine Welle des literarischen Nationalismus, verbunden mit der Suche nach der eigenen kanadischen Identität. Bereits vor 1967 gab es einige Faktoren, die maßgeblich zur Etablierung des Theaters in Kanada beitrugen. Der 1951 vorgelegte Bericht der Massey Commission, der die Untersuchung der "nationalen Entwicklung in den bildenden Künsten, der Literatur und der Wissenschaft" [Don Rubin, "Der mühsame Weg zu einer Kultur. Das Theater im englischsprachigen Kanada nach dem Zweiten Weltkrieg", *Das englisch-kanadische Drama*, ed. Albert-Reiner Glaap, Düsseldorf: Schwann, 1992, p. 26.] zur Aufgabe hatte, kam zu der Erkenntnis, dass der große Einfluss der Vereinigten Staaten auf Kanada zurückgedrängt werden müsse. Als Reaktion wurde sechs Jahre später der *Canada Council* gegründet. Diese Organisation unterstützte und förderte Autoren, Künstler und Wissenschaftler, subventionierte Theaterhäuser und schaffte somit die Bedingungen, die ernsthafte Theaterprojekte möglich machten. Alljährlich wird von ihr der *Governor General's Award*, der höchste kanadische Literaturpreis, verliehen. Ebenso bedeutsam für die Entwicklung eines Theaters mit nationaler Identität war die Einrichtung des Stratford Festivals in den Jahren 1952-53, das jedoch vor allem Dramen Shakespeares inszenierte. So gab es vor 1968 zwar bereits ein Theater in Kanada, aber kein kanadisches Theater. [Siehe Rubin 1992: 25 ff.].

² Siehe Richard Paul Knowles, "Culture, Economics, and Canadian Drama in the 1990s", *Anglistik. Mitteilungen des Verbandes deutscher Anglisten* 9, 2 (1998), p. 89.

³ Diese Phase der nationalen Begeisterung und der großzügigen staatlichen Förderung wurde jedoch bald von drastischen Einsparungen im kulturpolitischen Bereich abgelöst. Subventionen für Theaterhäuser wurden gestrichen, und es wurde die Forderung laut, das Theater müsse sich alleine tragen und sich ohne staatliche Hilfe auf dem hart umkämpften Unterhaltungssektor, welcher zunehmend von Videofilmen dominiert wurde, behaupten. Als Folge davon schreckten zahlreiche Theaterdirektoren davor zurück, Werke neuer, noch unbekannter KünstlerInnen zu produzieren und setzten eher die finanziell erfolgversprechenden Dramen bereits etablierter SchriftstellerInnen auf den Spielplan. Die in den USA und in Europa ausgesprochen beliebten (und lukrativen) Musicals

In terms of dynamic activity, excitement, experimentation, even spirit of discovery and chauvinistic pride, Canadian writing is now going through what might best be described as its "Elizabethan" period.⁴

Die Dramen, die in diesen Jahren und darüber hinaus entstanden, setzten sich in vielfältiger Weise mit den komplexen Beziehungen zwischen Individuum und Gesellschaft auseinander und entwarfen ein lebhaftes Bild von der sozialen Situation in Kanada. "Fragen persönlicher Identität in Familie, Gesellschaft und Kultur", erläutert Judith Rudakoff, "wurden von einer Gruppe ganz unterschiedlicher Dramatiker miteinander verbunden. Ihre in Form und Inhalt individuellen Aussagen wirkten zusammen und führten zu einer Vorstellung von Kanada als einem Wandteppich von besonderer Vielfalt."⁵

Eine Form des sozialkritischen Dramas erwies sich dabei als besonders geeignet, um soziale Aspekte zu thematisieren und die Wechselwirkung zwischen Individuum und Gesellschaft aufzuzeigen: das Familiendrama. Die Familie, so der kanadische Literaturwissenschaftler Jerry Wasserman, könne beschrieben werden als "a crucible in which character and identity are forged, and through which society's values are perpetuated or challenged."⁶ In multikulturellen Gesellschaften erweitere sich zudem ihre Funktion, ergänzt Joanne Tompkins. Die Familie übernehme zusätzlich die Rolle eines kulturellen Botschafters und trage so zum Verständnis unter den Kulturen bei: "the family in multicultural theatre has tended to adopt the additional role of cultural ambassador or even cultural gatekeeper."⁷ Ganz abgesehen davon erfreut sich das Familiendrama einer großen Beliebtheit beim kanadischen Publikum. Wie sich diese Popularität begründet, verdeutlicht Wasserman in folgendem Zitat:

With its roots firmly fixed in the cultural nationalism of the 1965-1975 era, and with an implicit mandate to hold up the theatrical mirror to reflect

erlebten auch in Kanada ihren Siegeszug, sozialkritische und provokative Dramen mussten dagegen auf kleine Theater oder auf Festivals ausweichen. [Siehe Jerry Wasserman, ed., *Modern Canadian Plays II*, Vancouver: Talonbooks, 1994³, p. 8].

⁴ Zitiert in Walter Pache, *Einführung in die Kanadistik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1981, p. 62.

⁵ Judith Rudakoff, "Die Wiederherstellung des Gleichgewichts: Werke kanadischer Dramatikerinnen im Überblick", in: *Das englisch-kanadische Drama*, ed. Albert-Reiner Glaap, Düsseldorf: Schwann, 1992, p. 269.

⁶ Wasserman 1994: 187.

⁷ Joanne Tompkins, "Fatherlands and Mother-Tongues. Family Histories and Futures in Recent Australian and Canadian Multicultural Theatre", in: *Siting the Other. Re-visions of Marginality in Australian and English-Canadian Drama*, eds. Marc Maufort und Franca Bellarsi, Brüssel u. a.: Peter Lang, 2001. p. 349.

Canadians as they are and have been, Canadian drama has generally tended to favour the social problem play, the family play, the history play: theatre grounded in the particularities of Canadian experience.⁸

1.1. Forschungsstand zum Thema

Trotz seiner herausragenden Stellung innerhalb der kanadischen Theaterlandschaft und seiner großen Popularität hat das kanadische Familiendrama bisher geringe Beachtung gefunden.⁹ Dies liegt teilweise daran, dass das moderne anglo-kanadische Theater, dessen Entstehung im Zusammenhang mit dem politischen und literarischen Nationalismus in Kanada in den späten 1960er Jahren anzusetzen ist, überhaupt ein relativ junges Phänomen ist. Um so mehr gilt dies für das Theater und die Familiendramen der ethnischen Gruppen und der *First Nations*, welche sich erst in den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts auszuprägen begannen.

Angesichts des geringen zeitlichen Umfangs ist die Sekundärliteratur zum anglo-kanadischen Theater an sich, insbesondere zum *mainstream* Drama, bereits als relativ umfangreich einzustufen. Meist gibt sie jedoch einen oberflächlichen Überblick über das Gesamtwerk eines Autors bzw. einer Autorin oder nimmt zu verschiedenen Einzelaspekten Stellung, zu denen die Familienthematik allerdings nicht unbedingt gehört. So erwähnen die einschlägigen Gesamtdarstellungen zum anglo-kanadischen Theater von Wagner¹⁰ sowie von Benson und Conolly¹¹ das Familiendrama mit keiner Silbe und auch die in Deutschland publizierte *Kurze Geschichte der kanadischen Literatur*¹² beschränkt sich auf eine kurze Notiz bezüglich der familienorientierten Dramen von Sharon Pollock oder Joan MacLeod.

⁸ Jerry Wasserman, "Morris Panych", in: *Modern Canadian Plays II*, ed. Jerry Wasserman, Vancouver: Talon, 2001⁴, p. 151.

⁹ Auf größeres wissenschaftliches Interesse traf dagegen das US-amerikanische Pendant, das eine überaus detaillierte Behandlung erfahren hat. Vergleiche dazu die Auswahl folgender Werke: Arthur Miller, "The Family in Modern Drama", in: *The Theatre Essays of Arthur Miller*, ed. Robert Martin, New York: The Viking Press, 1978, pp. 69-85, Andrea Kallenberg-Schröder, *Die Darstellung der Familie im modernen amerikanischen Drama*, Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang, 1990; Thomas Scanlan, *Family, Drama, and American Dreams*, Westport, Conn.: Greenwood Press, 1978, oder Thaddeus Wakefield, *The Family in Twentieth-Century American Drama*, New York u. a.: Peter Lang, 2003.

¹⁰ Anton Wagner, ed., *Contemporary Canadian Theatre: New World Visions*, Toronto: Simon & Pierre, 1985.

¹¹ Eugene Benson und W. L. Conolly, *English-Canadian Theatre*, Oxford: Oxford University Press, 1998.

¹² Maria Löschnigg und Martin Löschnigg, *Kurze Geschichte der kanadischen Literatur*, Stuttgart u. a.: Klett, 2001.

Die von Albert-Reiner Glaap herausgegebene Aufsatzsammlung *Das englisch-kanadische Drama*¹³ sowie die mit Rolf Althof publizierte Sammlung *On-Stage and Off-Stage*¹⁴ enthält dagegen neben Einführungen zu den Werken von Dramatikern sämtlicher Couleur sehr detaillierte Abhandlungen der *Mercer-Plays* von David French. Gleiches gilt für die von Per Brask¹⁵ edierte Aufsatzsammlung, welche sich mit der dramatischen Umsetzung gesellschaftlicher Aspekte im anglo-kanadischen Gegenwartsdrama auseinandersetzt. In dieser Sammlung finden sich detaillierte Analysen einiger Familiendramen, welche das Thema häusliche Gewalt diskutieren.¹⁶

Obwohl in der feministischen Literatur oftmals auf die traditionelle Verbindung zwischen Frau und Familie hingewiesen wird, findet sich selbst in kritischen Arbeiten, welche sich bewusst auf die literarische Produktion von Dramatikerinnen konzentrieren, überraschend wenig zu den doch recht zahlreichen Familiendramen von Frauen. In ihrem herausragenden Werk *Playwrighting Women*¹⁷ entschied sich die Autorin Cynthia Zimmerman für eine überblicksartige Darstellung von Leben und Gesamtwerk einer Bandbreite von Dramatikerinnen, welche überdies ausschließlich dem *mainstream* Theater angehören. Auch die von Rita Much herausgegebene Aufsatzsammlung *Women*

¹³ Albert-Reiner Glaap, ed., *Das englisch-kanadische Drama*, Düsseldorf: Schwann, 1992. Albert-Reiner Glaap gilt als einer der ersten und profiliertesten Kritiker, welche in Deutschland wichtige Forschungsergebnisse zum anglo-kanadischen Gegenwartsdrama herausarbeiteten bzw. herausarbeiten. Er äußerte sich nicht nur zu den bekannten Familiendramen von David French, sondern berücksichtigte in späteren Publikationen auch die ethnischen Familiendramen von Marty Chan oder M. J. Kang sowie die Familiendramen des *Ojibway* Schriftstellers Drew Hayden Taylor. Vergleiche unter anderem: Albert-Reiner Glaap, "The Evolution of English-Canadian Drama in the 20th Century", in: *Twentieth-Century Theatre and Drama in English. Festschrift für Heinz Kosok on the Occasion of his 65th Birthday*, ed. Jürgen Kamm, Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1999, pp. 793-815, Albert-Reiner Glaap, "Intercultural Encounters. Plays by New Zealand, Jamaican and Canadian Authors", in: *Intercultural Encounters - Studies in English Literatures. Essays Presented to Rüdiger Ahrens on the Occasion of His Sixtieth Birthday*, eds. Heinz Antor und Kevin Cope, Heidelberg: C. Winter Verlag, 1999, pp. 547-562, Albert-Reiner Glaap, ed., *A French Window onto the Old World*, Ratingen: Selbstverlag Albert-Reiner Glaap, 1999, Albert-Reiner Glaap, "Drew Hayden Taylor's Dramatic Career", in: *Siting the Other, Revisions of Marginality in Australian and English-Canadian Drama*, eds. Marc Maufort und Franca Bellarsi., Brüssel u. a.: Peter Lang, 2001, pp. 217-232.

¹⁴ Albert-Reiner Glaap und Rolf Althof, eds., *On-Stage and Off-Stage: English Canadian Drama in Discourse*, St. John's, Newfoundland: Breakwater, 1996.

¹⁵ Per Brask, ed., *Contemporary Issues in Canadian Drama*, Winnipeg: Blizzard, 1995.

¹⁶ Dazu zählt ebenfalls das für diese Dissertation herangezogene Familiendrama *Under the Skin* (1985) von Betty Lambert.

¹⁷ Cynthia Zimmerman, *Playwrighting Women. Female Voices in English Canada*, Toronto: Simon and Pierre, 1994.

*on the Canadian Stage*¹⁸ verzichtet auf eine kritische Analyse einzelner Frauendramen zugunsten einer breit angelegten Darstellung der Beiträge unterschiedlichster Frauen, darunter auch *women of colour* zur Entwicklung des anglo-kanadischen Theaters.

Ausnahmen stellen dagegen Diane Bessais vergleichende Analyse der Familiendramen von Sharon Pollock und Judith Thompson¹⁹ sowie Yvonne Hodkinsons kritische Untersuchungen von Frauendramen dar. In *Female Parts*²⁰ erläutert letztere auf der Basis verschiedener feministischer Theorien überzeugend das Verhalten der weiblichen Charaktere.

Allgemeine Auseinandersetzungen mit der fiktiven kanadischen Familie finden sich zum einen in Margaret Atwoods literaturtheoretischem Werk *Survival*,²¹ sowie Peter Hinchcliffes Aufsatzsammlung *Family Fiction in Canadian Literature*²². Während in letzterer unterschiedliche Aspekte der Familienthematik, darunter Altern, Eltern-Kind-Beziehungen, Marginalisierung von Frauen, diskutiert werden, betrachtet Atwood die kanadische Familie unter den Konzepten des Überlebens und der Opferthematik, die ihrer Ansicht nach die kanadische Literatur wie ein roter Faden durchziehen und charakterisieren. Ihre These, dass die kanadische Familie lediglich als Gefängnis oder alpträumhaftes Gebilde präsentiert würde, aus der der (gewöhnlich männliche) Protagonist vergeblich auszubrechen versucht und seine Entfaltung und Freiheit schließlich zugunsten des Überlebens der Familie opfert, kann angesichts der sehr differenzierten Darstellung der Familie in den ausgewählten Dramen nicht aufrecht erhalten werden. Zusätzlich beziehen sich die Analysen in beiden Werken lediglich auf die literarischen Genres Roman und Gedicht, während das Theater wiederum ausgeklammert wurde.

In der jüngsten Vergangenheit rückt das Familiendrama im Rahmen der Forschungen zur multikulturellen Literatur in den Vordergrund. Als Beispiele für die wachsende

¹⁸ Rita Much, ed., *Women on the Canadian Stage. The Legacy of Hrotsvit*, Winnipeg: Blizzard Publishing, 1992.

¹⁹ Diane Bessai, "Women Dramatists: Sharon Pollock and Judith Thompson", in: *Post-Colonial English Drama: Commonwealth Drama since 1960*, ed. Bruce King, New York: St. Martin's Press, 1992, pp. 97-117.

²⁰ Yvonne Hodkinson, *Female Parts. The Art and Politics of Female Playwrights*, Montréal u. a.: Black Rose Books, 1991.

²¹ Margaret Atwood, *Survival. A Thematic Guide to Canadian Literature*, Toronto: House of Anansi Press, 1972.

²² Peter Hinchcliffe, ed., *Family Fiction in Canadian Literature*, Waterloo: University of Waterloo Press, 1988.

Anzahl der Publikationen wird auf die Aufsatzsammlungen *Siting the Other* von Maufort und Bellarsi²³ sowie *Keying in to Postcolonial Cultures* von Glaap und Maufort²⁴ hingewiesen, welche beide Analysen von ethnischen Familiendramen unter dem Blickwinkel der kulturellen Verständigung enthalten.

Eine umfangreiche Betrachtung des Familiendramas, die Werke verschiedener Theaterströmungen wie des *mainstream*, des ethnischen und des indigenen Theaters berücksichtigt und die Ergebnisse aus der Analyse einzelner Dramen zusammenträgt, liegt bislang nicht vor. Gerade durch die Auseinandersetzung mit einem solch komplexen Sachverhalt kann jedoch der Vielseitigkeit des zeitgenössischen anglokanadischen Theaters Rechnung getragen, Einblick in die multikulturelle Gesellschaft Kanadas gewonnen und das Verständnis für Familienformen und Lebensweisen anderer Kulturen gefördert werden.

1.2. Zielsetzung und Aufbau

Wie die einführenden Überlegungen gezeigt haben, gehört das Familiendrama zu den beliebtesten und einflussreichsten dramatischen Genres in Kanada. Männliche und weibliche Dramatiker unterschiedlicher sozialer und ethnischer Herkunft, sexueller Orientierung und von unterschiedlichem Bekanntheitsgrad setzen die Beziehungen zwischen (Ehe-)Männern, Frauen und Kindern ein, um kanadische Erfahrungen zu thematisieren.

Die vorliegende Arbeit wird sich mit dem zeitgenössischen Familiendrama in Kanada auseinandersetzen und anhand ausgewählter Beispiele die Struktur von Familie und Gesellschaft untersuchen. In dem bereits angeführten Zitat Wassermanns, das an dieser Stelle nochmals aufgegriffen werden soll, deutet sich die besondere Problemstellung dieser Arbeit an. Gemäß Wasserman ist die dramatische Familie "a crucible in which character and identity are forged, and through which society's values are perpetuated or challenged." Familiendramen vereinigen demnach mehrere Zielvorstellungen. Zum einen fokussieren sie das Individuum und stellen seine Entwicklung in den Vordergrund. Zum anderen spannen sie den Bogen zum Gegenpol des Individuums, zur Gesellschaft, und liefern tiefgehende sozialkritische Analysen. Gleichzeitig diskutieren

²³ Marc Maufort und Franca Bellarsi, eds., *Siting the Other. Re-visions of Marginality in Australian and English-Canadian Drama*, Brüssel u. a.: Peter Lang, 2001.

²⁴ Albert-Reiner Glaap und Marc Maufort, eds., *Keying in to Postcolonial Cultures. Contemporary Stage Plays in English*, Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2003.

sie jedoch auch die Form und Funktion der Familie, die als Scharnier zwischen den beiden Polen Individuum und Gesellschaft steht und diese verknüpft. Aufgabe der folgenden Arbeit wird demnach sein, diese unterschiedlichen Zielvorstellungen des Familiendramas bei der Interpretation der Einzelwerke gleichermaßen zu berücksichtigen, ohne dabei jedoch deren stilistische und thematische Besonderheiten aus dem Auge zu verlieren. Letztlich sollen die Ergebnisse aus den Einzelanalysen zu einem komplexen Gesamtbild zusammengetragen werden, das einen differenzierten und multiperspektivischen Einblick in das gesellschaftliche Mosaik Kanadas ermöglicht.

In einem einführenden Teil soll zunächst eine Definition des Genres "Familiendrama" oder "*Domestic Play*" erarbeitet werden. Voraussetzung hierfür bildet eine definitorische Annäherung an das Konzept der Familie. Ergänzt wird dies durch eine Analyse der Beziehung zwischen der Familie als Gegenstand wissenschaftlicher Disziplinen wie die der Psychologie und der Soziologie, als Themenbereich der Politik und nicht zuletzt als Phänomen alltäglicher Lebenswirklichkeit auf der einen und der Familie als Thema und Figurenpersonal im Drama auf der anderen Seite. Auf dieser Basis werden anschließend die Merkmale des Familiendramas bestimmt, seine Vorzüge erläutert, aber auch seine Grenzen benannt. Welche dramatischen Mittel dem *Domestic Play* zur Verfügung stehen, wird am Ende dieses Kapitel ebenfalls diskutiert werden.

Die Familie als Spiegelbild der Gesellschaft zu betrachten und an ihr Wertvorstellungen, Mängel oder Ausgrenzungsmechanismen zu untersuchen, ist kein neues Verfahren. In Kapitel 3, in dem die Entwicklung des Familiendramas präsentiert wird, soll gezeigt werden, wie bereits US-Dramatiker durch diese dramatische Form gesellschaftliche Strukturen anprangerten. Die Konzentration liegt hierbei auf den Meistern des Familiendramas Edward Albee, Tennessee Williams und Arthur Miller.²⁵

Mit der Tetralogie über die Mercer-Familie von David French setzte schließlich der Siegeszug des Familiendramas in der kanadischen Bühnenlandschaft ein. Welche formalen und thematischen Übereinstimmungen zwischen den Werken aus der Feder der amerikanischen und kanadischen Dramatiker noch auftreten, aber auch, welche distinktiv kanadischen Merkmale sich im Werk Frenchs bereits beobachten lassen, wird im Rahmen dieses Kapitels geklärt werden.

²⁵ Wie Thaddeus Wakefield betont, wurde (und wird) die Familie von zahlreichen weiteren US-amerikanischen DramatikerInnen mit dem Ziel einer gesellschaftskritischen Analyse eingesetzt: "From Royall Tyler's colonial comedy *The Contrast* (1787) to August Wilson's *King Hedley II* (2000), the relationships between husbands, wives, and their children have been used constantly by American playwrights to explore and illuminate the American experience." [Thaddeus Wakefield, *The Family in Twentieth-Century American Drama*, New York u. a.: Peter Lang, 2003, p.1.].

Die weitere Entwicklung des Familiendramas lässt sich in den drei Kapiteln verfolgen, die sich respektive mit der Familie im *mainstream* Frauendrama, Migrationsdrama und indigenen Drama beschäftigen. Auf den ersten Blick mag diese Einteilung nach der ethnischen Zugehörigkeit der AutorInnen gegliedert sein, sie erklärt sich jedoch anhand der unterschiedlichen Themen, die in den verschiedenen Strömungen dominieren. Während im *mainstream* Frauendrama die Probleme und Erfahrungen von (weißen) Frauen in Familie und Gesellschaft diskutiert werden, Aspekte wie Ethnie oder Klasse dagegen in der Regel nur eine untergeordnete Rolle spielen, sind gerade jene in familienorientierten Migrationsdramen von besonderer Bedeutung. Die Familiendramen von *Native playwrights* wiederum werden in Thematik und Stil von den geschichtlichen Ereignissen im Zusammenhang mit der Unterdrückung der indigenen Minderheit durch die kanadische Regierung und ihrer allmählichen Verarbeitung geprägt.

Die Arbeit widmet sich zunächst den Familiendramen von Dramatikerinnen, die der relativ homogenen Gruppe der weißen Mittelklasse oder dem *mainstream* zugerechnet werden können. Diese setzten sich chronologisch betrachtet als erste mit dem Familiendrama auseinander.²⁶

In Kapitel 4.1.1. soll zunächst die Einordnung der Dramatikerinnen innerhalb des zeitgenössischen Theaters erfolgen. Dabei richtet sich die Konzentration besonders auf jene Faktoren, die zum Entstehen des feministischen Theaters beitrugen. In Kapitel 4.1.2. wird anschließend auf stilistische und thematische Neuerungen eingegangen, mit welchen *mainstream* Schriftstellerinnen dem von Miller, Albee oder French etablierten Genre eine neue, feministische Note verliehen.

Was die nun folgenden Einzelanalysen betrifft, so wurde bewusst vermieden, die Dramen in ein vorgefasstes, starres Interpretationsmuster zu pressen, um die Eigenheiten des jeweiligen Werkes nicht untergehen zu lassen. Das Hauptinteresse gilt gerade den unterschiedlichen Annäherungen der Verfasserinnen an das Thema Familie und Gesellschaft und ihren Versuchen, innerhalb dieser Strukturen die weiblichen Erfahrungen herauszuheben und die (gesellschaftlichen und individuellen) Hintergründe für ihr Handeln sichtbar zu machen. Zum einen soll untersucht werden, welche

²⁶ Im Gegensatz zu den weiteren Kapiteln in dieser Studie richtet sich die Konzentration hier ganz auf die Theaterstücke von Autorinnen, da diese sich gezielt der dramatischen Form des Familiendramas bedienen, um weibliche Erfahrungen zu thematisieren, und auf diese Weise gesellschaftliche Veränderungen hin zu einer größeren Gleichberechtigung der Geschlechter einfordern. Im Schlussteil dieses Kapitels, in dem die Ergebnisse aus der Analyse der Dramen nochmals komprimiert dargestellt werden, werden zum Vergleich einige von männlichen Autoren verfasste Familiendramen vorgestellt, um auch die Weiterentwicklung auch *mainstream* Männerdrama aufzuzeigen.

Auswirkungen innerfamiliäre Konflikte und die Beziehung zwischen Eltern und Kindern auf das Leben der jeweiligen Protagonistinnen haben. Zum anderen soll auch das wechselseitige Verhältnis zwischen Individuum, Familie und Gesellschaft Beachtung finden. Es soll herausgehoben werden, durch welche gesellschaftlichen Mechanismen das Leben der weiblichen (und männlichen) Familienmitglieder determiniert wird und wie diese damit umgehen. Besonders wichtig erscheint außerdem der Zusammenhang zwischen den Erfahrungen der Frauen und ihrer dramentechnischen Umsetzung.

Gegenstand des Kapitels 5 ist die Familie im Migrationsdrama. In einem einführenden Kapitel wird zunächst auf den in dieser Arbeit verwendeten Begriff Migrationsdrama eingegangen und die Entstehung dieser neuen Richtung in der anglo-kanadischen Bühnenlandschaft am Beispiel des italienisch-, südasiatisch-, asiatisch- und afrokanadischen Theaters erläutert. Gleichzeitig erfolgt hier die Einordnung der anschließend analysierten Familiendramen in ihren jeweiligen historischen und sozialen Kontexten, und auch die Familienmodelle der unterschiedlichen ethnischen Gruppen, welche den einzelnen Werken zugrunde liegen, werden in diesem Zusammenhang dargestellt.

Im Interpretationsteil wird diese an der ethnischen und kulturellen Zugehörigkeit der Autoren orientierte Einteilung zugunsten einer thematischen aufgegeben. Anhand der drei zentralen Themen "Heimat", "die Situation der Migrantin in Familie und Gesellschaft" und "Generationenkonflikte" sollen kulturenübergreifend die Erfahrungen von Migranten und ihrer Familien im Kanada der Gegenwart herausgearbeitet werden. Um Gemeinsamkeiten bei der Beschreibung der Position von Migranten im gesellschaftlichen Mosaik aufzuzeigen, werden überdies in einer Synthese Stimmen aus allen der analysierten Dramen zusammengetragen.

Abgerundet wird das Kapitel durch eine Bestandsaufnahme der wichtigsten stilistischen Mittel, die zur Vermittlung von Kultur im Migrationsdrama eingesetzt werden. Das Interesse richtet sich hierbei auf die dramenübergreifend benutzten Kulturträger Essen, Sprache und Musik, sowie auf die innovative Verwendung des Detektivs, der nun weniger als Ermittler, denn als kultureller Vermittler fungiert.

Kapitel 6 untersucht schließlich die Familie im Theater der *First Nations*. Parallel zu den beiden vorhergehenden Kapiteln wird zunächst auf die Entstehung indigenen Theaters eingegangen, und die Merkmale dieser dramatischen Strömung werden herausgearbeitet. Eine wichtige Voraussetzung für die Interpretation der

Familiendramen stellt die Kenntnis des Konzeptes und der geschichtlichen Entwicklung der indigenen Familie dar. Auch diese wird ausführlich dokumentiert werden.

Da die historischen Ereignisse im *Native drama* eine wesentliche Rolle einnehmen, folgt die Gliederung einer chronologischen Ordnung. Zunächst bietet sich eine Besprechung zweier Familiendramen an, welche in die Vergangenheit zurückblicken und sich mit der Zerstörung der indigenen Familie beschäftigen. Welche Probleme sich in der Gegenwart für *Native families* stellen, verdeutlicht die Interpretation der anschließend vorgestellten Dramen. Anhand der Lebensräume Reservat und Stadt, zwischen denen die indigene Bevölkerung Kanadas sich aufteilt, wird die Situation der *Native families* pointiert dargestellt.

In der Schlussbetrachtung sollen die Ergebnisse der vorliegenden Arbeit nochmals zusammengefasst und zueinander in Bezug gesetzt werden.

1.3. Zur Textauswahl

Zur Analyse herangezogen wurde ein breites Spektrum von Dramen, welches sowohl die bekannteren Dramen weißer anglo-kanadischer AutorInnen, als auch die hierzulande weniger bekannten dramatischen Produktionen verschiedener ethnischer Gruppen und der *First Nations* einschließt. Um eine Balance zwischen männlicher und weiblicher Perspektive zu gewährleisten, wurde bei der Auswahl der Theaterstücke darauf geachtet, Werke von *playwrights* beiderlei Geschlechts aufzunehmen.²⁷

Darüber hinaus handelt es sich um Werke, die im Hinblick auf dramatische Vermittlungs- und Darstellungsverfahren und hinsichtlich des Umgangs mit der dramatischen Familie eine möglichst hohe Streubreite an Merkmalen aufweisen und somit exemplarisch das Innovations- und Wirkpotential dieses Genres darstellen. Insgesamt wurden 17 Dramen für eine detaillierte Interpretation ausgewählt, wobei dieser ausführlich diskutierte Textkorpus durch Querbezüge oder Verweise auf weitere Familiendramen noch ergänzt wird.

Da Kanada eine multikulturelle Gesellschaft ist, deren überwiegend weißer dramatischer Kanon durch die Produktionen von AutorInnen unterschiedlicher ethnischer Herkunft und Zugehörigkeit erheblich erweitert wurde und gleichzeitig eines der Ziele dieser

²⁷ Dies gilt - wie bereits erwähnt - auch für den Bereich des *mainstream* Dramas, selbst wenn hier die Konzentration in erster Linie auf den Werken kanadischer Autorinnen liegt. So werden in der Zusammenfassung die Ergebnisse aus der Untersuchung dieser Theaterstücke mit fünf Werken kanadischer Dramatiker kontrastiert und verglichen.

Arbeit darin besteht, einen möglichst multiperspektivischen Eindruck der kanadischen Gesellschaft zu vermitteln, wird Wert darauf gelegt, unterschiedliche Stimmen zu berücksichtigen. Herangezogen werden Dramen der weißen anglo-kanadischen Mehrheitskultur, aber auch verschiedener ethnischer Gruppen sowie der *First Nations*. Aus dieser Tatsache erklärt sich der überproportional große Anteil von *Domestic Plays* von DramatikerInnen nicht-kanadischer Herkunft. Es erscheint essentiell, verschiedene "Bindestrich-Identitäten" einzubeziehen, da trotz zahlreicher Übereinstimmungen hinter jeder der *cultural communities* eine eigene, divergierende Migrationsgeschichte steht, welche die Einschätzung der kanadischen Gesellschaft prägt und natürlich in die Gestaltung der Familiendramen einfließt.

Um den Differenzen innerhalb der Gruppe kanadischer Dramatiker und neueren Entwicklungen im Familiendrama gerecht zu werden, wird darüber hinaus auf eine Mischung von etablierten und noch relativ jungen KünstlerInnen geachtet. Letztere haben mit ihren ersten Werken bereits Erfolge verbucht, aber ihre Position innerhalb der kanadischen Theaterlandschaft ist noch nicht gefestigt.

Als weitere Auswahlkriterien werden Anzahl und Datum der Inszenierungen, dargestellter Zeitraum, Resonanz der Dramen und Publikation in Buchform angelegt. So sind alle der in dieser Arbeit interpretierten Dramen innerhalb der letzten 25 Jahre entstanden, reflektieren folglich relativ neue Tendenzen in der kanadischen Gesellschaft oder weisen zumindest auf Ereignisse hin, die sich zwar in der Vergangenheit ereignet haben, jedoch so stark im kanadischen Bewusstsein verankert sind, dass sie sich auf das gegenwärtige Leben auswirken. Ausgeschlossen werden dagegen historische Familiendramen ohne erkennbaren Gegenwartsbezug wie Sharon Pollocks *Blood Relations* (1980), Paul Ledoux' *Anne* (1998) oder Florence Gibsons *Belle* (2000), um nur einige wenige zu nennen.²⁸ Mit Ausnahme eines Familiendramas (*Rootless But Green Are the Boulevard Trees*), welches von vornherein als Lesedrama konzipiert und zur Veröffentlichung in Buchform gedacht war, haben alle der angeführten Dramen mehrere Inszenierungen erfahren. Einige von ihnen wurden über Kanada hinaus auch im europäischen, asiatischen oder australischen Ausland aufgeführt. Die breite Resonanz, auf die die Dramen dabei gestoßen sind, darf jedoch nicht als eine durchwegs positive Kritik verstanden werden. Gerade ihre Abkehr von traditionellen Formen und Themen

²⁸ Während *Blood Relations*, das die historisch belegten Ereignisse um Lizzie Borden aufgreift, und *Anne*, Ledoux' Bühnenfassung von Lucy Maud Montgomerys Romanen über die Erlebnisse der Weisen *Anne of Green Gables* und ihrer Adoptivfamilie, am Ende des 19. bzw. zu Beginn des 20. Jahrhunderts spielen, ist der zeitliche Bezugsrahmen von *Belle* noch früher anzusetzen. Gibsons preisgekröntes Drama um die ehemalige Sklavin Belle und ihre Familie ist in den 60er Jahren des 19. Jahrhunderts anzusiedeln.

wird von der Kritikerschar oftmals nicht differenziert betrachtet, und das Familiendrama entsprechend abgewertet.

Auf die Bedeutung der ausgewählten Dramen weist ferner ihre Veröffentlichung in Buchform hin. Für Dramen, die im Gegensatz zu Romanen nicht zum Lesen, sondern primär für die Bühne verfasst werden, stellt die Publikation keinesfalls eine Selbstverständlichkeit dar. Dies gilt insbesondere für noch unbekannte DramatikerInnen, deren Dramen in der Regel nur gedruckt erhältlich sind, sofern die Uraufführung ein kommerzieller Erfolg ist, und weitere Vorführungen folgen.

Die übliche lokale Abgrenzung wird schließlich insofern eingehalten, als der Begriff anglo-kanadisch als Maßstab angenommen wird. Dies bedeutet, dass die interpretierten Dramen entweder auf Englisch verfasst wurden oder eine allgemein akzeptierte englische Version der Originalfassung existiert, welche in dieser Form auch inszeniert wurde. Weniger Bedeutung wird dagegen dem Ort der Uraufführung zugerechnet. So werden auch Texte einbezogen, deren Erstaufführung nicht in den anglophonen Provinzen, sondern auch in Quebec stattfand und die sich thematisch mit den Problemen und Besonderheiten dieser Provinz auseinandersetzen. Daraus ergibt sich, dass nicht nur der englischsprachige Teil Kanadas, sondern die gesamtkanadische Gesellschaft Kanadas ins Blickfeld rückt.

2. Familie, Gesellschaft und Drama

Bei dem Versuch, sich einen Überblick über den gegenwärtigen Stand der Literatur zur Familie zu verschaffen, wird man rasch feststellen, dass über dieses Thema so viel geredet und geschrieben wurde, dass die Anzahl der Publikationen endlos erscheint. Eine ganze Reihe unterschiedlicher wissenschaftlicher Disziplinen wie die Soziologie, die Psychoanalyse, die Politologie oder die feministische Kritik beanspruchen diesen Gegenstandsbereich für sich und überbieten sich geradezu mit immer neuen Erkenntnissen über die mikrodynamischen Prozesse innerhalb der Familie, ihren Stellenwert in der Gesellschaft, ihre Bedeutung für das Individuum und vielem mehr. Neben diese wissenschaftlichen Abhandlungen treten überdies die nicht endenden Diskussionen in Politik, Gesellschaft und Alltag über Struktur und Funktion der Familie, die darauf hinweisen, dass "Familie in besonderem Maße *emotional* aufgeladen, wertbesetzt und daher *ideologisch* äußerst umstritten [ist]."¹ So haben konservative Ideologen bereits früh das Monopol auf die einzige und wahre Familiensicht für sich in Anspruch genommen und Kritik an ihren Überzeugungen seitens der feministischen Bewegung etwa als Vorstoß zur Zerstörung familiären Zusammenlebens gebrandmarkt, während letztere wiederum die Familie als den Ort weiblicher Unterdrückung schlechthin ausmachten und auf Veränderungen drängten. Auch die jüngsten Diskussionen um den Status gleichgeschlechtlicher Beziehungen, die die Gemüter zahlreicher Nationen bewegen, deuten an, dass das Thema Familie auch weiterhin ein umkämpftes Gebiet darstellt.

Angesichts der zahlreichen, sich teilweise widersprechenden Ansichten der verschiedenen akademischen Disziplinen und gesellschaftlichen Kräfte ist es schwierig, eine konkrete, allgemein gültige Definition von Familie zu postulieren. Statt dessen wird im Folgenden versucht, die unterschiedlichen Positionen zum Familienbegriff sowie ihre jeweiligen gesellschaftlichen Kontexte herauszuarbeiten. Auf dieser Basis wird abschließend eine begriffliche Annäherung an Familie unternommen, die den im Interpretationsteil diskutierten Dramen als Grundlage dienen kann. Da die Theaterstücke (neben ihrem universalen Anspruch) der Lebenswirklichkeit Kanadas entspringen und diese widerspiegeln, wird insbesondere auf die dort geführte Diskussion Bezug genommen, wobei diese bis zu einem gewissen Grad in Interaktion mit den

¹ Eva Kreisky, "'Paradise Lost': Das patriarchale Familienmodell in der Krise", http://evakreisky.at/onlinetexte/familie_kreisky.php (04.09.2004).

Auseinandersetzungen in anderen Gesellschaften und Kulturen steht und damit universale Züge erkennen lässt.

2.1. Definitiorische Bestimmung von Familie

Zunächst ist zu unterscheiden zwischen der Familie als Alltagserfahrung und als soziologischem Konzept. Gemäß Kurt Bierschock verfügt "jeder/jede [...] über ein gewisses *common sense-Verständnis* von Familien, familiären Tagesabläufen und familialen Strukturen,"² wobei dieses individuell sehr unterschiedlich ausfallen kann. Beeinflusst werden die persönlichen Erfahrungen durch eine Reihe von Faktoren. Neben vergangenen Ereignissen in der Herkunftsfamilie und der daraus resultierenden Entscheidung für eine ähnliche oder eine alternative Form des Zusammenlebens spielen kulturelle Normen oder religiöse Überzeugungen eine Rolle. Auf die Frage nach ihrer persönlichen Definition von Familie erhielt die Soziologin Emily Nett von kanadischen Studenten eine Palette von Familien- oder familienähnlichen Strukturen, die sich zwischen den Extremen der Kern- oder Großfamilie und alleinlebenden Familienmitgliedern bewegte:

Most of their responses fell into the first six categories in the dictionary definition. However, some students had additional conceptions of families. A few included pet dogs and cats [...] and others thought of non-resident, unrelated people such as close friends, fiancés, and sorority sisters as part of their families. From time to time students tell me that a person living alone constitutes a family!³

In der soziologischen Literatur wird man solche breit angelegte Definitionen vergeblich suchen, da sie sich als Grundlage zur Erforschung des "universalen sozialen Phänomens"⁴ der Familie als denkbar ungünstig erweisen. Aus diesem Grund bemühen sich Soziologen und Familienforscher um enger gesteckte Definitionsrahmen, die jedoch mit Vorsicht zu betrachten sind. Häufig dienen solche Definitionen nicht nur der objektiven und sachlichen Familienforschung, sondern reflektieren und sanktionieren bestimmte Denkweisen und Ideologien. So weist unter anderem Teresa Janz darauf hin, dass definitiorische Familienbegriffe auch Quellen der Macht sind, da sie als Basis

² Kurt P. Bierschock, *Familie, Ethnizität und Migration. Zum Stand der Forschung in Frankreich, Kanada und den USA*, Bamberg: Staatsinstitut für Familienforschung an der Universität Bamberg, 1995, p. 25.

³ Emily M. Nett, *Canadian Families. Past and Present*, Toronto: Harcourt Brace, 1993², p. 14.

⁴ Bierschock 1995: 25.

gesetzlicher Entscheidung, politischer Diskussion oder öffentlicher Meinungsbildung agieren: "'Naming' certain structures as families is a source of power. These structures become 'real' and they receive certain social benefit."⁵

Als Maßstab in der Diskussion galt lange Zeit die sogenannte traditionelle Kern- oder Kleinfamilie, bestehend aus einem heterosexuellen Ehepaar und den aus dieser ehelichen Gemeinschaft hervorgehenden Kindern. Damit verknüpft war eine strenge Aufteilung in einen öffentlichen Bereich, den der Vater als Alleinverdiener dominierte, und einen privaten Bereich, für den die Ehefrau und Mutter zuständig war. Wie Denise Bielby erläutert, existierte diese Familienstruktur bereits seit dem 17. Jahrhundert, ihre Verschiebung in den privaten Bereich mit der entsprechenden Rollenverteilung vollzog sich jedoch erst mit dem Beginn des industriellen Zeitalters. In den 50er Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts hatte sich die private Kernfamilie bereits zu einer gesellschaftlichen Norm und einer unerschütterlichen und idealisierten Institution entwickelt.

According to historians, the nuclear family has been around since the seventeenth century [...], but the existence of the *private* nuclear family, organized around the husband as breadwinner and wife as homemaker, was not ascendant until the 1920s. With industrialization, production moved out of the household, the family became the primary locus for emotional satisfaction, and the private nuclear form took on normative expectations that were institutionalized and idealized by the 1950s as the "traditional" family.⁶

Die allmähliche Schwächung der traditionellen Kleinfamilie mit ihrer patriarchalischen Struktur und ihren geschlechtsspezifischen Rollenverhalten, welche von konservativen Kräften mit Sorge gesehen, von FeministInnen dagegen begrüßt wird, erfolgte erst ab dem Ende der 1960er Jahre. Gesellschaftliche Veränderungen, insbesondere die Errungenschaften der feministischen Bewegung, wirkten sich auch auf das familiäre Mikrosystem aus. Durch die vermehrte Teilnahme von Frauen am (bezahlten) Arbeitsleben, die gesunkene Geburtenrate, die Möglichkeit zur Scheidung und auch die zunehmende Akzeptanz gleichgeschlechtlicher Ehepartner wurde das idealisierte Modell nachhaltig erschüttert und ihm seine Vormachtstellung entzogen. Demographische

⁵ Teresa Janz, "The Evolution and Diversity of Relationships in Canadian Families", <http://www.lcc.gc.ca/en/themes/pr/cpra/janz/janz/asp> (22.02.2004).

⁶ Denise D. Bielby, "Gender and Family Relations", in: *Handbook of the Sociology of Gender*, ed. Janet Saltzman Chafetz, New York u. a.: Kluwer Academic/Plenum Publishers, 1999, p. 391.

Studien belegen, dass diese theoretische Fassung der Familie ohnehin nur einen Bruchteil der in Kanada existierenden Lebensformen repräsentiert.⁷

Um die Diskrepanz zwischen Theorie und Realität zu verringern, schlugen Forscher eine Erweiterung des Definitionsrahmens oder eine zusätzliche Berücksichtigung alternativer Familienformen vor. Der Begriff "alternativ" erweist sich jedoch als problematisch, da er die traditionelle Familie als Norm bestätigt und Familienformen, die aus dieser Definition ausgeschlossen sind, als normabweichend stigmatisiert. Adäquater erscheint der Vorschlag einiger Soziologen, den Begriff "postmodern" zu verwenden.⁸ Als Beispiel einer erweiterten Definition, die bereits mehrere postmoderne Familienformen umfasst, kann die Fassung der *census family* von *Statistics Canada* herangezogen werden. Unter dem Begriff Familie gruppiert das statistische Amt neben Ehepaaren auch unverheiratet zusammenlebende Paare mit und ohne Kinder sowie alleinerziehende Eltern:

[...] a now-married couple (with or without sons and/or daughters of either or both spouses), a couple living common-law (again with or without never-married sons and/or daughters of either or both partners), or a lone parent of any marital status, with at least one never-married son or daughter living in the same dwelling.⁹

Andere Forscher argumentieren, dass weniger die Zusammensetzung als vielmehr die Funktion das ausschlaggebende Definitionskriterium für Familie darstellen sollte.¹⁰ Zum familiären Aufgabenbereich zählen Vertreter dieses funktionellen Ansatzes¹¹ unter anderem die Fortpflanzung, die Sozialisation der Kinder und die gegenseitige emotionale und finanzielle Unterstützung der Familienmitglieder. Eine derartige

⁷ Vergleiche Monica Boyd, "Changing Canadian Family Forms: Issues for Women", in: *Reconstructing the Canadian Family: Feminist Perspectives*, eds. Nancy Mandell und Ann D. Duffy, Toronto: Butterworths, 1988, pp. 85-109.

⁸ Siehe zum Beispiel Janz.

⁹ Zitiert in Nett 1993²: 23.

¹⁰ Vergleiche zum Beispiel Martha Bailey, "Marriage and Marriage-like Relationships", Ottawa: Law Commission of Canada, 1999, <http://www.lcc.gc.ca/en/papers/rappor/bailey.asp> (04.04.2004).

¹¹ Der funktionelle Ansatz zur Bestimmung von Familie darf nicht verwechselt werden mit der Theorie des funktionellen Strukturalismus, auf die in Kapitel 2.2.6. näher eingegangen wird. Im Gegensatz zum funktionellen Ansatz, der die Funktion der Familie ihrer Struktur überlegen sieht, kombiniert der funktionelle Strukturalismus diese beiden Konzepte in recht unglücklicher Weise und postuliert, dass allein die Struktur der Kernfamilie mit ihrer geschlechtsspezifischen Rollenverteilung die zahlreichen Aufgaben der Familie wie die Fortpflanzung oder die Sozialisation der Kinder erfüllen kann.

Definition von Familie findet sich in den Statuten des *Vanier Institute of the Family*,¹² einer der wichtigsten Einrichtungen zur Familienforschung in Kanada:

[...] any combination of two or more persons who are bound together over time by ties of mutual consent, birth and/or adoption or placement and who, together assume responsibilities for variant combinations of some of the following: physical maintenance and care of group members, addition of new members through procreation or adoption, socialization of children, social control of members, reproduction, consumption, distribution of goods and service and affective nurturance - love.¹³

Der funktionelle Ansatz ermöglicht eine spezifizierte Definition und schließt gleichzeitig Formen des Zusammenlebens ein, die aus konventionellen Definitionen ausgeklammert werden. Dazu gehören neben den sogenannten "economic families", also Mitgliedern, die durch "blood, marriage, common law or adoption"¹⁴ miteinander in Beziehung stehen, darunter Großeltern und Enkel oder eine Gruppe von Geschwistern, und gemeinsam einen Haushalt bilden, auch Wohngemeinschaften oder gleichgeschlechtliche Eltern. O'Brien und Goldbergs Analysen über homosexuelle und lesbische Elternpaare bekräftigen diese Zuordnung zum Definitionsbereich der Familie:

They fall under every conceivable sociological criterion for identifying families. They are groups of co-resident kin providing jointly through income-pooling for one another's survival needs of food and shelter. They socialize children, engage in emotional and physical support, and make up part of a larger kin network.¹⁵

Aus diesem Grund soll der funktionelle Ansatz der Familie auch bei der Einschätzung der Familien in den nachfolgenden Dramenanalysen eingesetzt werden. Anders ließe sich eine ganze Reihe fiktiver Familien in Roman und Drama kaum beschreiben. Zu diesen zählt nach Ansicht des *Vanier Institute of the Family* auch "one of English-Canada's most famous families:"¹⁶

¹² *The Vanier Institute of the Family* wurde 1965 unter der Schirmherrschaft des Governor General George P. Vanier und seiner Frau Pauline gegründet. Als gemeinnützige Organisation widmet sich das Institut der Förderung und dem Wohlergehen von Kanadas Familien durch Forschung, Veröffentlichungen und Öffentlichkeitsarbeit.

¹³ The Vanier Institute of the Family, *Profiling Canada's Families II*, Ottawa: Author, 2000, p. v.

¹⁴ Nancy Z. Ghalam, "Living with Relatives", *Canadian Social Trends* 42 (1996), p. 21.

¹⁵ C. O'Brien und A. Goldberg, "Lesbians and gay men inside and outside families", in: *Canadian Families: Diversity, Conflict, and Change*, Toronto: Harcourt Brace & Company, 2000², p. 133.

¹⁶ The Vanier Institute of the Family 2000: xi.

A fictional family, to be sure, but a very believable one: it consists of an elderly spinster, her brother, and a non-kin child named Anne of Green Gables.¹⁷ By Statistics Canada's definition of 'census family,' this small group is not a family. It is certainly not a traditional nuclear family. Yet we all know it to be a family, not by its form but by what these three people did with and for each other. There were many such families in our past and there are many today.¹⁸

2.2. Kriterien von Familie und ihre dramentheoretischen Konsequenzen

Wie aus den vorhergehenden Ausführungen deutlich wurde, gehört das Konzept oder die Institution der Familie in den Forschungsbereich wissenschaftlicher Disziplinen wie der Soziologie oder der Psychologie. Das Familiendrama oder *Domestic Play* ist wiederum ein künstlerisches Produkt und wird in der Regel den Fachbereichen der Literatur- oder Theaterwissenschaften zugewiesen. Berührungspunkte scheinen sich auf den ersten Blick kaum zu ergeben. Wie eng sich das Familiendrama jedoch an der Lebenswirklichkeit orientiert, aus den Ergebnissen akademischer Forschung schöpft und mit alltäglichen Vorstellungen über Familie spielt, wird in den folgenden Ausführungen dargelegt. Die Interaktion zwischen Realität, Theorie und Dramatik wird aufgezeigt. Gleichzeitig werden einige wesentliche Elemente des Familiendramas dargestellt

2.2.1. Familie - ein universales Phänomen

Familie präsentiert sich als "ein wichtiger Bestandteil sozialer Identität und [...] als universales soziales Phänomen,"¹⁹ das jedem Menschen in der einen oder anderen Form bekannt ist und das er mit individuell unterschiedlichen Assoziationen verknüpft. "Jenseits der Diversität konkreter soziokulturell geprägter Familienleitbilder," betont Bierschock, "weckt das Mikrosolidaritätssystem "Familie" auch *trans-* oder *pan-*

¹⁷ Die Romane von Lucy Maud Montgomery waren nicht nur die Grundlage des gleichnamigen, überaus erfolgreichen Musicals, sondern dienten auch als Quelle zahlreicher Theaterstücke wie "Anne of Green Gables" (1937) von Wilbur Braun (geschrieben unter dem Pseudonym Alice Chadwick), "Anne of Avonlea" (1940) von James Reach (verfasst unter dem Pseudonym Jeanette Carlisle), sowie "Anne" von Paul Ledoux, das 1998 erstmals aufgeführt wurde. Aufgrund der zeitlichen Ansiedlung der Handlung - sie spielt während der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert - konnte auch das zuletzt genannte Stück von Ledoux nicht in den Dramenkorpus dieser Arbeit aufgenommen werden.

¹⁸ The Vanier Institute of the Family 2000: xi.

¹⁹ Bierschock 1995: 25.

ethnische Vorstellungen, Verhaltensweisen und Ziele."²⁰ Bestätigt wird Bierschocks Einschätzung von Susan McDaniel und Wendy Mitchinson. Ihrer Einschätzung nach bietet die Familie, da sie zugleich universal und doch kulturell oder individuell unterschiedlich geprägt ist, eine ideale Ausgangsbasis, um eine Fülle von Aspekten zu erforschen:

The family is a topic which abounds with imaginative potential. What other subject provides scope for generational conflict, love, frustration, hate, sex, laughter, jealousy, and almost every other known emotion? It is universal, perhaps not in structure, but in providing a microcosm of people's realities and dreams.²¹

Von den Autoren wird dieser Umstand genutzt, um mittels der familiären Figurenkonstellation beim Zuschauer oder beim Leser ein Gefühl von Vertrautheit zu erzeugen und seine Identifikation mit dem dramatischen Geschehen zu erleichtern. Gerade im Theater, das im Gegensatz zum Roman auf eine detaillierte Beschreibung von Situation und Kontext verzichten muss, erweist sich die universale Natur der Familie als ein unverzichtbarer Vorzug. So meint Tompkins: "In theatre generally, the concept of the 'family' is well-known for the situation-recognition which it registers in the audiences."²²

Besondere Bedeutung erlangt der von Tompkins angesprochene Wiedererkennungseffekt der Familie im Migrationsdrama und im Theater der *First Nations*. Beide präsentieren Familien aus Kulturen auf der Bühne, die einem Publikum, das nicht derselben ethnischen Gruppierung entstammt, unbekannt oder nicht auf Anhieb zugänglich ist. Durch die Einbettung der dramatischen Handlung in die bekannte Familiensituation wird dieses Problem jedoch umgangen und dem Zuschauer durch die Präsentation einer vertrauten Ausgangsposition der Weg zu einer ihm fremden Kultur und Lebensweise erheblich erleichtert. Allerdings dürfen die Familiendramen trotz dieses Sendungsbewusstseins - oder ihrer Funktion als kulturelle Botschafter, wie diese Mission an anderer Stelle genannt wurde - nicht als Dokumentationen fremder Kulturen, Lehrwerke oder "mirrors of real lives, social behaviours, or historical

²⁰ *Ibid*, p. 25.

²¹ Susan McDaniel und Wendy Mitchinson, "Canadian Family Fictions and Realities: Past and Present", in: *Family Fictions in Canadian Literature*, eds. Susan McDaniel und Wendy Mitchinson, Waterloo: University of Waterloo Press, 1988, p. 24.

²² Joanne Tompkins, "'Fatherlands and Mother-Tongues': Family Histories and Futures in Recent Australian and Canadian Multicultural Theatre", in: *Siting the Other. Revisions of Marginality in Australian and English-Canadian Drama*, eds. Marc Maufort und Franca Bellarsi, Brüssel u. a.: Peter Lang, 2001, p. 349.

events"²³ missverstanden werden. Familiendramen sind trotz der in ihnen enthaltenen autobiographischen Elemente, ihres realistischen Grundtons und ihrer Aussagen über fremde Kulturen Kunstformen, die Wirklichkeit in kreativer und imaginativer Weise dramatisch verarbeiten. "This is crucial to the treatment of the 'family,'"²⁴ fasst DiCenzo diese bedeutungsvolle Tatsache in ihrer Abhandlung zum italo-kanadischen Familiendrama kurz und prägnant zusammen.

2.2.2. Kinder als Kernelement

Bei allen Divergenzen der unterschiedlichen Familienkonzepte und -kulturen kristallisiert sich stets eine Gemeinsamkeit heraus. Ausschlaggebend für fast alle begrifflichen Bestimmungen zum sozialen Arrangement der Familie ist Differenz - zwischen den Geschlechtern (obwohl auch dieses Kriterium inzwischen heftig diskutiert wird) und besonders zwischen den Generationen. In modernen Gesellschaften gelten Kinder als das natürliche Zentrum der Familie.²⁵ In ihrem - echten oder vermeintlichen - Interesse wird beispielsweise Familienpolitik praktiziert.²⁶

Diese Sichtweise legt die Grundlage für einen der wichtigsten Bausteine des Familiendramas: den Generationenkonflikt. Ausgetragen zwischen Vater und Sohn, Mutter und Tochter und in seltenen Fällen auch geschlechterüberkreuzend in der Kombination Vater und Tochter oder Mutter und Sohn dient der Generationenkonflikt der Thematisierung und Kontrastierung einer Bandbreite von *Sujets*, die weit über den innerfamiliären Rahmen hinausgehen. Neben den Spannungen, die sich aus der Suche des/r Jugendlichen nach der eigenen Identität jenseits elterlicher Vorstellungen

²³ Zitiert in Maria DiCenzo, "Performing Ethnicity: Italian Canadian Theatre", *CTR* 104 (2000), p. 3.

²⁴ *Ibid*, p. 3.

²⁵ In westlichen Gesellschaften, so belegen historische Forschungen, sind "Kinder" allerdings eine Erfindung der frühen Moderne. Kindheit als eine eigenständige, schützenswerte Lebensphase existiert erst seit dem 15. Jahrhundert. Im Mittelalter galten Kinder als kleine Erwachsene. Sie trugen die gleiche Kleidung wie ihre Eltern und führten einen ähnlichen Tagesablauf. In landwirtschaftlichen Betrieben waren Kinder bis ins 19. Jahrhundert in die Arbeit der Eltern eingeschlossen. Veränderungen dieser Lebensweise und eine Aufspaltung des bislang gemeinsamen Tages in einen kindlichen und einen elterlichen, erwachsenen Tagesverlauf traten erst mit der Einführung und Durchsetzung der allgemeinen Schulpflicht auf.

²⁶ Als Beispiele seien hier die ehemalige Familienpolitik des *Ministry of Indian Affairs* oder die gegenwärtigen Bestimmungen zur Einreise ausländischer Familien nach Kanada angeführt. Unter der Begründung, die besten Interessen der indigenen Kinder im Auge zu haben, wurden Internatsschulen eingeführt oder Zwangsadoptionen durchgeführt, die - wie in Kapitel 6.1.2. gezeigt wird - verheerende Auswirkungen auf Generationen von *Native Canadians* hatten. Die Zusammenführung von Eltern und Kinder ist wiederum Kernelement der kanadischen Einreisebestimmungen.

resultieren, sind dies vor allem gegensätzliche, sich einander widersprechende oder sich gegenseitig ausschließende Standpunkte zu einem bestimmten Thema, das auf diese Weise eine ausführliche, multiperspektivische Betrachtung erfährt. Eingebettet in den Generationenkonflikt lassen sich somit historische Ereignisse, gesellschaftliche Brennpunkte wie das Altern, die Marginalisierung einzelner Bevölkerungsgruppen oder auch die Kluft der Generationen in der Gesellschaft pointiert darstellen.²⁷

Entzünden können sich die Auseinandersetzungen der Generationen jedoch auch an einer Vielzahl weiterer Gegensätze: dem Widerstreit zwischen Gefühlsbetontheit und kühler Intellektualität, zwischen alter und neuer Heimat,²⁸ zwischen Tradition und Moderne oder einer Verschränkung der Themen miteinander. Gerade in Bezug auf das letzte Beispiel ist jedoch anzumerken, dass "jüngere" und "ältere" Meinung häufig, aber nicht notwendigerweise kongruent mit moderner, im Sinne von toleranter, aufgeschlossener und junger Lebenssicht oder konservativer, starrer und unflexibler Lebenseinstellung sind. Modernitätsdifferenzen verlaufen nicht unbedingt entlang von Altersgrenzen.

2.2.3. Familie und Identität

Alle Abhandlungen zum Thema Familie enthalten auch immer einen Hinweis auf die enge Verbindung zwischen dieser Institution und der Identitätsbildung. Schließlich gilt die Familie als erste Sozialisationsinstanz. Hier wird das Kind erzogen, mit sozialen Regeln vertraut gemacht und auf seine Mitgliedschaft in der Gesellschaft vorbereitet. Am Beispiel seiner Eltern (und weiterer) Bezugspersonen prägt es sich Rollenverhalten ein und bestimmt allmählich seine eigene Identität.

Bevor auf den Zusammenhang zwischen Familie und Identität eingegangen wird, soll an dieser Stelle eine Erläuterung des Begriffs Identität eingeschoben werden. Ohne die Bandbreite an Abhandlungen zu zitieren, die den Identitätsbegriff aus den verschiedensten Perspektiven beleuchten, ihn dabei jedoch "bis zur annähernden

²⁷ Laut Krüger spielen sich Generationenkonflikte überdies eher auf einer allgemein-gesellschaftlichen als auf einer individuell-persönlichen Ebene ab, da die Kritik der jüngeren Generation sich weniger gegen die eigenen Eltern als vielmehr gegen die Welt der Erwachsenen als solche richtet. [Heinz-Hermann Krüger, *Handbuch der Jugendforschung*, Opladen: Leske und Budrich, 1992, p. 336.].

²⁸ Bezüglich der kulturellen Komponente des Generationenkonflikts, die im Migrationsdrama hinzutritt, siehe Kapitel 5.4..

Bedeutungslosigkeit aufzublasen drohen,"²⁹ sollen hier nur diejenigen Aspekte des Begriffs zur Sprache kommen, die für die Drameninterpretation relevant sind.

In Anlehnung an Assmann und Friese soll in dieser Arbeit zwischen "biographisch personaler Identität"³⁰ und "unterschiedlichen Formen kollektiver Identität, die sich als Geschlechtsidentität, ethnische Identität und nationale Identität ausprägen,"³¹ unterschieden werden. Personale Identität bezieht sich dabei auf die individuellen Charakterzüge, die jede Person auszeichnen, und auf seine unverwechselbare Lebensgeschichte. Letztere wird in der Psychoanalyse häufig als eine Aneinanderreihung von Krisen gesehen, wobei eine solche Identitätskrise als "eine normale und für eine bestimmte Lebensphase charakteristische Verunsicherung"³² aufgefasst wird. Am bekanntesten und von zentraler Bedeutung für das Individuum ist sicherlich die Adoleszenzkrise, jenes "*Fragwürdigwerden von Handlungs- und Lebensorientierungen*, welche dem Dasein des heranwachsenden Jugendlichen bislang Halt und Richtung verliehen."³³ Auch im späteren Alter, insbesondere beim Übergang in eine neue Lebensphase können solche Krisen immer wieder auftreten. Daraus folgt auch, dass Identität nicht gegeben, starr oder unveränderlich ist, sondern durch neue Erfahrungen immer wieder umstrukturiert und transformiert wird. Identität ist daher auch immer ein Konstrukt.

Neben diesen persönlichen Erfahrungen wird die Identität des Individuums entscheidend durch seine Sozialisation, seine Zugehörigkeit zu bestimmten und durch die Vorstellungen der Gesellschaft geformt. Anders formuliert verfügt jeder Mensch demnach nicht nur über eine Identität, sondern über multiple Identitäten und Zugehörigkeiten, zum Beispiel in Bezug auf Geschlecht, Alter, Beruf, Sprache, ethnische Gruppe, Nation und Kultur.

²⁹ Stefan Glomb, *Erinnerungen und Identität im britischen Gegenwartsdrama*, Tübingen: Narr, 1997, p. 2.

³⁰ Aleida Assmann und Heidrun Friese, "Einleitung", in: *Identitäten. Erinnerung, Geschichte, Identität 3*, eds. Aleida Assmann und Heidrun Friese, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1999, p. 11.

³¹ *Ibid*, p. 11.

³² Jürgen Straub, "Personale und kollektive Identität. Zur Analyse eines theoretischen Begriffs", in: *Identitäten. Erinnerung, Geschichte, Identität 3*, eds. Aleida Assmann und Heidrun Friese, 1999, Frankfurt/Main: Suhrkamp, p. 83.

³³ *Ibid*, p. 83.

2.2.3.1. Ausbildung der Geschlechtsidentität

Mit dem Zusammenwirken zwischen der elterlichen Erziehung und der Ausbildung der Geschlechtsidentität bei den Kindern setzen sich Psychoanalyse, Psychologie und Soziologie gleichermaßen auseinander. Übereinstimmend wird dabei der Mutter eine besondere Bedeutung zugeschrieben, die Chodorow folgendermaßen definiert: "she is the primary caretaker which provides the continuity and core of self, and it is primarily the relation to her which must be worked out and transformed during the child's earliest years."³⁴

Psychologen und Soziologen gehen davon aus, dass das Kind nach der Geburt eine intensivere Bindung zur Mutter hat, da in vielen Gesellschaften die Pflege und die Fürsorge nach der Geburt fast ausschließlich durch die Mutter gewährleistet werden. Damit ein Kind ein Bewusstsein seiner selbst und seiner eigenen Identität entwickeln kann, muss die enge Beziehung gelöst werden. Laut Chodorow verläuft dieser notwendige Ablöseprozess bei Jungen und Mädchen unterschiedlich und hat bezüglich auf deren Wahrnehmung ihrer Geschlechtsidentität auch andersartige Konsequenzen.

Zwischen Mutter und Tochter besteht aufgrund der Gleichgeschlechtlichkeit von Anfang an eine große Nähe und Vertrautheit, die im Verlauf der Entwicklung auch nicht aufgegeben wird. Die Folgen dieser Nähe zeigen sich in einer sehr unproblematischen Ausbildung ihrer Geschlechtsidentität, denn die Mädchen identifizieren sich mit der Mutter und übernehmen auf diese Weise ihre Vorstellung von Weiblichkeit: "girls can begin to take on feminine identity through identification with their mothers."³⁵ Die Vorstellungen der Töchter über Weiblichkeit basieren somit auf realem Wissen und realen Vorbildern:

Feminine identification is based not on fantasised or externally defined characteristics and negative identification, but on the gradual learning of a way of being familiar in everyday life, and exemplified by the person (or kind of people - women) with whom she has been most involved.³⁶

³⁴ Nancy J. Chodorow, *Feminism and Psychoanalytic Theory*. Cambridge: Polity Press, 1978, p. 71. Im Vergleich zur Rolle der Mutter erhält die des Vaters kaum Konturen. Seine Anwesenheit ermöglicht dem Kind zwar, eine Welt jenseits der Mutter wahrzunehmen - d. h. er verkörpert Befreiung aus der als zu eng empfundenen Bindung mit der Mutter, Aktivität und Dynamik - ansonsten wird dem Vater eine deutlich geringere Bedeutung zuteil.

³⁵ *Ibid*, p. 32.

³⁶ *Ibid*, p. 52.

Wegen der Gleichgeschlechtlichkeit von Mutter und Tochter kommt es zu einer stabilen Ausbildung der weiblichen Identität, allerdings kann aus demselben Grund der Ablöseprozess der Tochter von ihrer Mutter zu einem lebenslangen Kampf werden. So meint Lucy Fischer: "Because mothers and daughters identify with each other, and because their individual boundaries are not always clear, daughters struggle all their lives to separate from their mothers."³⁷

Aus der Enge zwischen Mutter und Tochter ergeben sich für Chodorow noch weitere Konsequenzen. Es entstehen die für Frauen als typisch angesehenen Eigenschaften wie Fähigkeit zu Empathie, Verantwortung und Interdependenz: "The basic feminine self is connected to the world, the basic masculine sense of self is separate"³⁸ erläutert Chodorow. Als Konsequenz fühlen Frauen sich für ihre Mitmenschen verantwortlich und sogar persönlich schuldig, wenn Missstände auftreten, selbst wenn diese außerhalb ihres Einflussbereiches liegen. Dies gilt besonders für das Wohlergehen der Familie und der Kinder:

As if the woman does not differentiate herself clearly from the rest of the world, she feels a sense of guilt and responsibility for situations that did not come about through her actions and without relation to her actual ability to determine the course of events. This happens, in the most familiar instance, in a sense of diffuse responsibility for everything connected to the welfare of her family and the happiness and success of her children.³⁹

Neben der Ausbildung der Qualitäten "empathy, nurturance, and intimacy"⁴⁰ liegen hier auch der Wunsch von Frauen nach eigener Mutterschaft, sowie das Bedürfnis nach Beziehungen und Freundschaften begründet.

Während Mädchen ihrer Mutter näher bleiben, erlangen Jungen ein Gefühl persönlicher Identität durch eine radikale Ablösung von der Mutter. Zu einem Verständnis von Männlichkeit gelangen sie *ex negativo*, also durch eine Erkenntnis ihrer Andersartigkeit: "The boy's earliest experience of self is one in which he is forced, in the relationship to his mother, to realize himself as different, as a creature unlike the mother."⁴¹ An die

³⁷ Zitiert in Carol J. Boyd, "Mothers and Daughters: A Discussion of Theory and Research", *Journal of Marriage and the Family* (1989), p. 292.

³⁸ Chodorow 1989: 184.

³⁹ *Ibid*, p. 58.

⁴⁰ *Ibid*, p. 186.

⁴¹ *Ibid*, p. 32.

Stelle der Identifikation mit der Mutter tritt dann die Orientierung an den Vater, doch auch diese ist mit Problemen verhaftet. So bieten Väter, die aufgrund ihrer beruflichen Tätigkeit oft abwesend oder nur im geringen Maß an der Erziehungsarbeit beteiligt sind, für ihre Söhne nur unbefriedigende Modelle. Die Vorstellungen, die ein Junge über Männlichkeit entwickelt, basieren hier nicht auf realem Wissen, sondern auf Distanz, Trennung und seinen eigenen Phantasiebildern über männliches Verhalten.

Männlichkeit wird also durch einen Verlust der engen und kontinuierlichen Verbundenheit und durch Trennung gebildet. Daraus ergibt sich laut Chodorow eine Erklärung, warum manche Männer sich über ihren beruflichen und gesellschaftlichen Erfolg definieren oder sich in engen Beziehungen in ihrer Identität bedroht fühlen. Menschliche Nähe oder intime Verbindungen, so bestätigt Stephen Frosh, werden als weiblich bzw. als eine Bedrohung der eigenen Männlichkeit betrachtet und deswegen abgelehnt.

Traditional 'masculinity' focuses on dominance and independence, an orientation to the world which is active and assertive, which valorises competitiveness and turns its face from intimacy, achieving esteem in the glorification of force. The fear at the heart of this image is of emotion - that which makes us vulnerable and 'womanly'; emotion is dangerous not only because it implies dependence, but also because it is alien, a representative of all masculinity rejects.⁴²

Mit dieser Furcht wird wiederum die Grundlage für die Abwertung und Ablehnung alles Weiblichen in patriarchalischen Gesellschaftsstrukturen gelegt: "this fuels male dominance in culture and society and creates systematic tension and conflicts in heterosexual relationships."⁴³

Zusammenfassend lässt sich folglich festhalten, dass die Ausbildung der männlichen Geschlechtsidentität einem wesentlich schwierigeren Entwicklungsprozess unterworfen ist als die weibliche, die als sehr stabil angesehen wird. Allerdings birgt - so Chodorow - dies auch ein Problem für die Töchter. Sehr früh erkennen sie, dass Weiblichkeit in der Gesellschaft als der Männlichkeit unterlegen angesehen, sogar abgewertet wird und sie auf bestimmte Rollen festlegt. Als Folge davon stehen sie ihrer Weiblichkeit negativ gegenüber.

⁴² Stephen Frosh, *Sexual Difference. Masculinity and Psychoanalysis*, London und New York: Routledge, 1994, p. 2.

⁴³ Chodorow 1989: 184/185.

A girl's conflicts, rather, are about whether or not she wants this identity, an identity reliant on her ability to inhibit herself and to respond to the demands of others, leading eventually to an adult fate where her role and her dependence upon it doom her to bring up sons and daughters resentful of her and the femininity she represents.⁴⁴

Aufgelöst werden kann dieser sich endlos produzierende Kreislauf von männlicher Überlegenheit und weiblicher Unterlegenheit in den Worten Chodorows durch eine gleichmäßig verteilte Erziehungsarbeit auf beide Elternteile. Dies wird bestätigt von zahlreichen Psychologen und Soziologen, die lange vermuteten, dass die Familie nicht nur der Ort der biologischen, sondern vor allem der ideologischen Reproduktion sei. Bestimmte Verhaltensweisen, Klischees und Stereotype (d. h. kulturelle Vorstellungen über Weiblichkeit und Männlichkeit) würden durch Erziehung und Rollentraining von einer Generation an die nächste weitergegeben.⁴⁵

Wie tief die Vorstellungen von *gender* selbst in hoch entwickelten Gesellschaften noch im Denken der Menschen verankert sind, belegen Untersuchungen aus dem Bereich der Soziologie. Epstein bezeichnet *gender* zum Beispiel als ein uraltes symbolisches System oder als einen wesentlichen Baustein der gesellschaftlichen Ordnung, der dazu benutzt wird, menschliches Verhalten zu verstehen und einzuordnen:

Gender distinctions are basic to the social order in all societies. Like age, gender orders society and is ordered by it. Only by some social arrangement (ordering) between the sexes can societies reproduce, and certainly a concern for reproduction constrains the way in which social groups regard the sexes.⁴⁶

Die verschiedenen Vorstellungen, die eine Gesellschaft mit *gender* verbindet, werden zu Normen, die wiederum die Menschen innerhalb eines gesellschaftlichen Systems

⁴⁴ *Ibid*, p. 42.

⁴⁵ Unter den Begriffen Weiblichkeit (*female*) und Männlichkeit (*male*) versteht man das biologische Geschlecht eines Menschen (*sex*), das durch seine Anatomie, Geschlechtshormone, Chromosomen usw. festgelegt wird. Weiblich (*feminine*) und männlich (*masculine*) umfassen dagegen all jene Eigenschaften, die eine bestimmte Kultur oder Gesellschaft mit dem jeweiligen kulturellen Geschlecht (*gender*) verbindet: "the social and cultural ideals, displays, and practices of masculinity and femininity." Eine Frau oder ein Mädchen ist also von Geburt an zweifellos "female", muss aber noch keineswegs "feminine" sein, sondern kann auch Eigenschaften entwickeln, die einer Frau gesellschaftlich nicht zugestanden werden. [Siehe Morris 1993: 2 oder Moi 1989: 9.]. In der Vergangenheit setzte man häufig das biologische Geschlecht mit dem kulturellen gleich. Das führte zu der irrigen Annahme, dass das kulturelle Geschlecht wie das biologische unabänderlich, da naturgegeben sei. Dieses scheinbar unwiderlegbare Argument wurde dazu benutzt, über Jahrhunderte hinweg die Unterordnung der Frau in der Gesellschaft zu rechtfertigen.

⁴⁶ Marlene Mackie, *Gender Relations in Canada. Further Explorations*, Toronto/Vancouver: Butterworths, 1991, p. 4.

bewerten und kontrollieren. Normenbrecher werden mit Schimpfwörtern oder abwertenden Namen belegt und finden sich im schlimmsten Fall am Rande der Gesellschaft wieder.⁴⁷ Aus der unterschiedlichen, normierten Rollenzuweisung ergibt sich das bereits angedeutete Machtverhältnis zwischen Mann und Frau. Lipman-Blumens bezeichnet dieses Machtverhältnis sogar als "the infrastructure of the sex-gender system."⁴⁸

Die Rolle von Machtstrukturen und Kontrollsystemen für die Stabilität von Gesellschaftssystemen und sozialen Institutionen wurde von dem französischen Philosophen Michel Foucault eingehend erforscht. Seiner Ansicht nach durchdringen Machtpraktiken eine Gesellschaft kapillarisch, verlieren nach einiger Zeit ihre Sichtbarkeit und werden dann als selbstverständlich und unveränderlich wahrgenommen. Als Vermittlungsort für die Werte und Machtstrukturen der Gesellschaft, d. h. als Hilfsmittel, um diese unsichtbar zu machen, macht er unter anderem die Institution der Familie aus.⁴⁹

2.2.3.2. Ausbildung der ethnischen Identität

Die Entstehung und Ausbildung der Geschlechterdifferenz ist kein im Rahmen der Familie verlaufender, isolierter Prozess, sondern muss im Zusammenhang mit weiteren identitätsprägenden Faktoren wie Klasse oder Kultur gesehen werden. Bezogen auf die Situation in Kanada erläutert Maureen Baker:

Cultural variations in family structures tend to be influenced by traditional beliefs and practices, but they are also modified by two other factors. The first is the experience of colonial contact or immigration, which in most cases has substantially modified cultural practices. Second, socioeconomic status is a

⁴⁷ Siehe *Ibid*, p. 2.

⁴⁸ *Ibid*, p. 4.

⁴⁹ Auf welche Weise Macht verankert wird, und welche Rolle das Geschlecht in diesem Zusammenhang spielt, erläutert Foucault vor allem in dem Werk *Sexualität und Wahrheit I: Der Wille zum Wissen*. Er skizziert die Herausbildung einer Wissenschaft, die in einem komplexen Transformationsprozess das Diskursritual aus der christlichen Beichte herauslöste und für ihre eigenen Zwecke assimilierte. Die Institution der Ehe funktioniert zunehmend als gesellschaftliche Norm und wird mit Diskretion bedacht, während andere Bereiche der "Scientia Sexualis" ins Zentrum des Interesses rücken und offen diskutiert werden, nämlich die Hysterisierung und Pathologisierung des weiblichen Körpers, die Pädagogisierung des kindlichen Sexes, die klassifizierende Psychiatrisierung der "perversen" Lüste und die Sozialisierung des Fortpflanzungsverhaltens. [Siehe Michel Foucault, *Sexualität und Wahrheit I: Der Wille zum Wissen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989³.].

mediating factor, as the family practices and experiences of rich and poor always differ.⁵⁰

Im Zusammenhang mit Migration wird auch immer wieder auf die Bedeutung der ethnischen Identität hingewiesen. Als Grundpfeiler dieser Form der kollektiven Identität gelten dabei das Bewusstsein eines gemeinsamen Hintergrundes, einer gemeinsamen Sprache, die Identifikation mit einer bestimmten Religion und Tradition, aber auch Übereinstimmung in Wertorientierung und im Lebensstil. Für die ethnische Identität von Migranten stellt die sprachliche und kulturelle Eingliederung in eine neue Gesellschaft mit unterschiedlichen Regeln, Gewohnheiten und Lebensformen eine Transformation und nicht selten eine Belastungsprobe dar.

Prägnant umreißt der Soziologe Rimbaut das Problemfeld der Konstitution persönlicher oder kollektiver Identität in multikulturellen Gesellschaften. Rimbauts Forschungen zufolge treten vier Typen ethnischer Identität unter Migranten auf. Neben einer Definition der eigenen Identität gemäß der Kultur der Vorfahren oder des Ursprungslandes, als Sizilianer oder Südkoreanerin, sehen sich zahlreiche Migranten als "Bindestrich-Kanadier", also zwei Kulturen zugehörig. Weitere Typen umfassen die sogenannte assimilierte (kanadische) Identität sowie die panethnische Identität als Asiat oder Europäerin. Die persönliche Zuordnung zu einer der genannten Kategorien wird von einer Reihe von Faktoren und Erfahrungen beeinflusst. Rimbaut nennt neben der Verweildauer in der Aufnahmegesellschaft, den gesetzlichen Status des Migranten, dessen Geburtsort und Sprachkompetenz, aber auch dessen rassistische und diskriminierende Erfahrungen.⁵¹

Angesichts des engen Zusammenhangs zwischen Familie und Identität erscheint es wenig erstaunlich, dass Identität einen Schwerpunkt des *Domestic Play* bildet. SchriftstellerInnen sehen in dieser dramatischen Form das geeignete Medium, um komprimiert die Entwicklung von persönlicher und kollektiver Identität darzustellen, identitätsprägende Faktoren zu beleuchten und die sich immer wieder auftuenden Risse in der Identität zu erläutern.

Aus dem Konzept der Familie als identitätsstiftenden Ort oder als Raum, in dem der Mensch zu sich selbst findet, ergeben sich für das *Domestic Play* weitere Konsequenzen. Diese sollen im Folgenden besprochen werden.

⁵⁰ Maureen Baker, *Families, Labour and Love. Families in a Changing World*, Crows Nest: Allen & Unwin, 2001, p. 26.

⁵¹ Vergleiche Buriel/De Ment 1997: 191ff.

2.2.4. Familie als Rückzugsort des Menschen

Durch historische Forschung wurde belegt, dass der private, intime Charakter, welcher der Familie oft zugesprochen wird, sich erst allmählich durchgesetzt hat. Eingeleitet wurde dies im Zuge der Veränderungen urbanen Lebens, wodurch sich das gemeinschaftliche Leben radikal verengte. Laut Meyer begann sich diese Vorstellung auszubilden, als der Gesellschaft die Straße als "allgemeiner Raum der Sozialität"⁵² verloren ging. Die Straße, so Meyer weiter, galt bis zu diesem Zeitpunkt als sozialer Raum, in dem Geschäfte abgewickelt wurden, sich das Berufsleben abspielte, man Gespräche führen und Freunde treffen konnte. Erst die Regulierung der Städte reduzierte die Straßen auf bloße Verkehrs- und Durchgangsräume und verlagerte ihre sozialen Funktionen auf Wohnungen und auf die darin lebenden Familien.

In einer immer kälter werdenden Welt der Globalisierung erhält die Vorstellung von der Familie als einem Pol der Ruhe und menschlichen Wärme zusätzlich Gewicht. Eine Verschlechterung des gesellschaftlichen Klimas führt häufig zu steigendem Egoismus im öffentlichen Leben, aber auch zu einer Rückbesinnung auf die Familie, wobei ein Ansteigen des äußeren Drucks natürlich auch negative Konsequenzen haben und zu einer Explosion dieses letzten Refugiums des Menschen führen kann.

Im Drama wird die Vorstellung von der Familie als Rückzugsort des Menschen, als Schutzraum vor dem Staat oder vor der Härte des Berufslebens mit großem Nutzen eingesetzt. Wenn die Familie als letzte Bastion des Individuums gilt, in dem dieses seine intimsten Bedürfnisse befriedigt, aber auch seine innersten Ansichten äußert, von denen es sich in der Öffentlichkeit aus Angst, Scham oder wegen des Gebots zur politischen Korrektheit distanzieren würde, dann ist dies auch der überzeugende Ort, um die "wahre Natur" des Menschen zu offenbaren und einen Blick "unter die gesellschaftliche Oberfläche" zu ermöglichen. Gemäß der Dramatikerin Judith Thompson bietet die dramatische Familie daher den idealen Ausgangspunkt für tiefgehende gesellschaftliche Analysen. Anhand der Familie lassen sich menschliche Verhaltensweisen pointiert darstellen. Die Beobachtungen aus diesem eng begrenzten sozialen Feld erlauben wiederum Rückschlüsse auf menschliches Verhalten in der Gesellschaft:

I suppose family is obviously a microcosm of how you relate to the world.
People who have been able to manipulate their parents manipulate the world

⁵² Philipp Meyer, *Das Kind und die Staatsräson oder die Verstaatlichung der Familie. Ein historisch-soziologischer Essay*, Reinbek bei Hamburg, 1981, p. 12.

and people for whom their parents were the ultimate authority tend to bow to other kinds of authority.⁵³

Die Vorstellung der Familie als Schutzburg oder Bastion trifft in besonderem Maße auf Migrantenfamilien zu, die im Kreise der Familie ihre "mitgebrachten" Traditionen, Wertvorstellungen und Lebensweise zu wahren suchen. Integration erfolgt in der Regel zunächst im öffentlichen Bereich, auf dem Arbeitsmarkt etwa, während zu Hause versucht wird, ein Stück Heimat zu bewahren. Dies umschließt die Einrichtung der Wohnung ebenso wie die täglichen Mahlzeiten, die Freizeitgestaltung oder die Erziehung der Kinder nach den Maßstäben der alten Heimat, in denen sich die Vorstellungen der neuen Heimat nur langsam bemerkbar machen. Natürlich gilt dies nur mit Einschränkungen. Neben Eltern, die darauf bedacht sind, ihre Kinder nach den tradierten Grundsätzen zu erziehen und von den Einflüssen der neuen Gesellschaftsform so lange wie möglich fernzuhalten oder sie sogar vor ihnen zu schützen, findet sich auch eine große Anzahl von Eltern, welche die Integration der Kinder bewusst fördern und in ihren Bemühungen auch übertreiben. Beide konträren Einstellungen schlagen sich im Familiendrama nieder.

Gerade der Versuch von Migrantenfamilien, eine distinktive Familienkultur aufrecht zu halten, wird von einigen Sozialwissenschaftlern, vor allem aber von Einheimischen kritisch gesehen. Nach Einschätzung Bierschocks wird bei Anstrengungen von Immigranten zur Beibehaltung ethnisch definierter Familienkultur "zugleich angenommen [...], daß an ethnisch-traditionellen Werten orientierte Familienkulturen generell diejenigen sind, die die größte kulturelle Distanz zur (Post-)Moderne aufweisen."⁵⁴ Diese wahrgenommene kulturelle Distanz führt dann ein wertehierarchisches Denkschema in die Diskussion über Migrantenfamilien ein, in dem andersartige Familienkulturen als rückständig oder unangemessen eingestuft werden. Das sogenannte "Modernitätsgefälle"⁵⁵ existiert in allen Familienkulturen und ist eine in erster Linie von der Ethnizität unabhängige Variable. Modernitätsdifferenzen verlaufen, so Bierschock, nicht entlang ethnischer Grenzen, sondern innerhalb der Kulturen, unter anderem zwischen Generationen.⁵⁶

⁵³ Tomc 1989: 20.

⁵⁴ Bierschock 1995, p. 26.

⁵⁵ *Ibid*, p. 26.

⁵⁶ Gemäß Coll und Magnussen können Modernitätsgefälle und ethnische Differenzen auch innerhalb einer Generation auftreten. Beide Soziologen sehen Akkulturation in Abhängigkeit des Alters. Demnach haben das jüngste und das älteste Kind die massivsten Schwierigkeiten. Der Grad der Akkulturation des jüngsten Kindes, das sich noch weitgehend im Kreis der Familie aufhält und wenig

Aus dieser relativ groben Charakterisierung des Verhaltens von Migrantenfamilien lässt sich eine weitere wichtige Funktion des Familiendramas ableiten, die Tompkins als "cultural ambassador" beschrieben hat (und die sich neben Dramen über Migrantenfamilien auch auf *Native Domestic Plays* bezieht). Gemäß Tompkins übernimmt die dramatische Familie, indem sie in fiktiver Form Kultur personifiziert und Einblick in divergierende Familienformen und Lebenswelten - einschließlich der damit einhergehenden Probleme und Konfliktbereiche - ermöglicht, die Sendungsfunktion eines Botschafters und trägt auf ihre Weise zu mehr Toleranz und Verständnis unter den Kulturen bei: "the family in multicultural theater has tended to adopt the additional role of cultural ambassador or even cultural gatekeeper."⁵⁷ Gerade dieser Aufgabe kommt in multikulturellen Staaten wie Kanada, in denen das Neben- und Miteinander von Menschen aller *Couleur* eine alltägliche Realität darstellt, wachsende Bedeutung zu.

Eingebettet in diese eher pädagogische Aufgabe der Kulturenvermittlung ist gewöhnlich eine Reihe von politischen Ambitionen. Durch die Kunstform des Theaters, das eine relativ breite Öffentlichkeit erreichen kann,⁵⁸ wird den Erfahrungen und Weltanschauungen von oftmals "stillen" und marginalisierten Bevölkerungsgruppen Stimme und Raum verliehen, werden diese verständlich gemacht und damit im gesellschaftlichen Bewusstsein aufgewertet. Dieses Ziel impliziert auch die nachfolgend zitierte Erklärung der italo-kanadischen Dramatikerin Caterina Edwards. Konfrontiert mit der provokanten Frage nach der Rolle und Funktion ethnischer Schriftsteller, die sich doch im Schreiben für die eigene Ethnie begnügen und die nach dem Aufarbeiten einer begrenzten Anzahl von Themen erlöschen, betont Edwards: "Writing about the immigrant experience does not limit but liberates us. To be marginal is to be central."⁵⁹ Konfliktbereiche zwischen Minorität und Majorität auszuloten, ist und bleibt ein

Zugang zu außerfamiliären Institutionen der Aufnahmegesellschaft hat, entspricht dem Akkulturationsgrad der Familie. Das älteste Kind ist in seiner eigenkulturellen Sozialisation und Identitätsentwicklung am weitesten. Insgesamt ist die Altersspanne zwischen 7 und 16 Jahren die sensibelste Phase der Akkulturation. [Siehe Garcia Coll und K. Magnussen, "The psychological experience of immigration: A developmental perspective", in: *Immigration and the Family*, ed. A. Booth, A. C. Crouter und N. Landal, Mahwa, NJ: Erlbaum, 1997, pp. 91-132.].

⁵⁷ Tompkins 2001: 349.

⁵⁸ Auch dies gilt nur mit Einschränkung, denn der Einflussbereich des Theaters kann kaum mit dem anderer Medien wie dem des Kinos oder des Fernsehens verglichen werden. So schlug die Verfilmung von Steve Gallucios *Mambo Italiano* (2003), das die Erfahrungen einer italienischen Familie in Montreal thematisiert, größere Wellen als die Aufführung des gleichnamigen Theaterstücks im Jahr 2000. Gleiches gilt für *Hollywood, Bollywood* (2002), eine kanadische Persiflage auf die melodramatischen Filme der indischen Unterhaltungsindustrie, in dem die spezifischen Schwierigkeiten einer indischen Familie in Toronto aufgegriffen und in komödiantischer Form inszeniert werden.

⁵⁹ Edwards 1990: 110.

zentrales Anliegen und eine wichtige Aufgabe ethnischer Schriftsteller. Durch die Inszenierung marginaler Erfahrungen lenken sie die Aufmerksamkeit der Zuschauer auf Grenzbereiche der Gesellschaft und verschieben so das Kräfteverhältnis zwischen Majorität und Minorität zugunsten einer größeren Balance.

2.2.5. Familie - eine der bedeutendsten gesellschaftlichen Institutionen

Mit der Analyse gesellschaftlicher Aspekte oder der Abbildung eines Identitätsprozesses sind die vielfältigen Möglichkeiten des Familiendramas nicht erschöpft. Darüber hinaus wird die dramatische Familie auch als Medium herangezogen, um an ihr eine der bedeutendsten gesellschaftlichen Institutionen zu untersuchen, die immer wieder in Medien, Politik, Wissenschaft und Alltag diskutiert wird. Angesprochen ist die Familie selbst, oder wie Wasserman es formuliert: "the very nature of the family itself becomes an issue for negotiation."⁶⁰

Im Zentrum der dramatischen Analyse steht dabei das Modell der Kleinfamilie aus einem verheirateten heterosexuellem Paar und den aus dieser ehelichen Gemeinschaft resultierenden Kindern, dessen Entstehung, Standardisierung als Norm und allmähliche Dekomposition, auf das bereits eingegangen wurde und das hier nur kurz in Erinnerung gerufen werden soll.

Im Zuge der gesellschaftlichen Modernisierung hat sich seit dem 18. Jahrhundert das Modell der Kleinfamilie als eine eigenständige Sozialform ausdifferenziert, welche schließlich familiäre Lebensstile aller gesellschaftlichen Klassen und Schichten bestimmen sollte. Mit der Kolonialisierung setzte es seinen Siegeszug auch außerhalb Europas fort und verdrängte mit teilweise radikalen Methoden dort gängige Familienmodelle oder Formen des Zusammenlebens.⁶¹

Erst ab den 1960er Jahren setzte als Effekt sozialer und wirtschaftlicher Veränderungen eine schleichende Dekomposition des relativ homogenen Familienmodells ein. Eine wichtige Rolle spielte hierbei die feministische Bewegung, deren Vertreterinnen wiederholt auf die Funktion dieser gesellschaftlichen Institution hinsichtlich der Unterdrückung der Frau hinwiesen. Konservativen Argumenten widersprechend, nach denen die Familie einen privaten, schützenswerten Raum präsentiert, betont die

⁶⁰ Wasserman 1994³: 187.

⁶¹ Über die Dekomposition indigener Familienformen in Kanada durch aufoktrozierte Maßnahmen seitens der britischen Regierung und ab 1867 seitens der kanadischen Behörden wird in Kapitel 6.1.2. gesondert berichtet.

Feministin Shulamith Firestone: "the family is neither private nor a refuge, but is directly connected to - is even the cause of - the ills of the larger society which the individual is no longer able to confront."⁶²

Wie die meisten Institutionen war auch die Familie so tief in den Strukturen der Gesellschaft verwurzelt, dass die Forderung nach Veränderung oder Abschaffung, wie sie von den Feministinnen geäußert wurde, auf entschiedenen Widerstand stieß.⁶³ "Institutionen", so erläutert Christina Strobel, "erhalten ihre Stabilität dadurch, daß gesellschaftliche Klassifikationen zum Naturgesetz erklärt werden."⁶⁴ Eine weitere Komponente von Institutionen besteht darin, dass sie "von den Mitgliedern der Gemeinschaft, die sie schaffen und dann aufrecht erhalten, nicht mehr als solche wahrgenommen"⁶⁵ und somit unsichtbar werden. Selbst durch ihre Offenlegung hören sie nicht auf zu existieren; dies ist nur ein erster Schritt, um ihnen die gesellschaftliche Grundlage zu entziehen.

Im Laufe der gesellschaftlichen, politischen und wirtschaftlichen Entwicklungen - als Stichworte sollen hier Individualisierung, Migration und Globalisierung genügen - expandierte die Palette familiärer Lebensformen. Neben die Familie treten weitere Formen familiären Zusammenlebens, die am Monopol der Kleinfamilie nagen und ihr nur noch einen Platz unter vielen gleichberechtigten Familienkonstellationen zuweisen. Gemäß Elisabeth Beck-Gernsheim entstehen die ersten Formen der "postfamilialen Familie."⁶⁶

[N]eue Lebensformen kommen auf und breiten sich aus, die nicht oder jedenfalls zumeist nicht auf Alleinleben abzielen, eher auf Verbindungen anderer Art: z. B. ohne Trauschein oder ohne Kinder, Alleinerziehende, Fortsetzungsfamilien oder Partner desselben Geschlechts; Wochenend-

⁶² Zitiert in Roberta Hamilton, *Gendering the Vertical Mosaic. Feminist Perspectives on Canadian Society*, Toronto: Copp Clark Ltd, 1996, p. 63.

⁶³ *Ibid*, p. 63/64.

⁶⁴ Christina Strobel, "Homosexualität und ihre Darstellung in kanadischer Literatur", *Zeitschrift für Kanada-Studien* 27,1 (1995), p. 82.

⁶⁵ *Ibid*, p. 82. Übereinstimmend äußert sich die amerikanische Soziologin Denise Bielby, die sich eingehend mit der Bildung von Institutionen auseinandergesetzt hat: "Institutionalization itself is seen as a process by which certain social relationships and actions gradually come to be taken for granted. In addition, institutions such as the family are built upon shared cognitions that define 'what has meaning and what actions are possible'." [Bielby 1999: 392.].

⁶⁶ Elisabeth Beck-Gernsheim, *Was kommt nach der Familie? Einblicke in neue Lebensformen*, München: H. C. Beck, 2000, p. 17.

Beziehungen oder Lebensabschnittsgefährten; Leben mit mehreren Haushalten oder zwischen verschiedenen Städten.⁶⁷

In dem Maße, wie sich die Familie verändert, erweitern sich die Familiengefüge im Drama und intensiviert sich auch die Diskussion über Vorzüge, Nachteile oder gar Gefahren. Die seit Jahrhunderten anhaltende Kontroverse erhält folglich neue Nahrung. Dass die Analyse der gesellschaftlichen Institution der Familie sowie der um sie kreisenden Debatten wichtige Rückschlüsse über die Gesellschaft zulässt und somit das Bild, das die Autoren von Kanada zeichnen, um wichtige Facetten ergänzt, versteht sich von selbst.

2.2.6. Familie als Spiegel der Gesellschaft

Auf den inneren Zusammenhang von Familie und Gesellschaft hat nicht erst Michel Foucault hingewiesen. Bereits Augustinus (426) erkannte die Wechselwirkung beider staatlicher Institutionen, als er darlegte, "daß der Hausvater aus dem Gesetz des Staates die Vorschriften entnehmen muß, nach denen er sein Hauswesen so leitet, daß es dem Frieden des Staates sich anpaßt."⁶⁸

Im Zuge solcher und ähnlicher Strukturanalogien wurde die Familie als erforderlich für das Funktionieren von Staat und Gesellschaft ausgemacht. Entsprechende theoretische Modelle aus der Soziologie untermauerten diese Wechselwirkung noch. Zu nennen wäre hier der strukturelle Funktionalismus,⁶⁹ der die Familienforschung bis in die 1960er Jahre dominierte. Vertreter dieser Theorie gingen von einer staatstragenden Bedeutung der Familie aus, die am besten durch die traditionelle Kleinfamilie mit ihrer geschlechtsspezifischen Rollenverteilung gewährleistet werde. Veränderungen an dieser Konstellation oder Abweichungen vom zugeordneten Verhalten würden dagegen Störungen in der Familie zur Folge haben und sich in der Verlängerung auch negativ auf

⁶⁷ *Ibid*, p. 20.

⁶⁸ Aurelius Augustinus, *Vom Gottesstaat*, übers. v. W. Thimme, 2 Bde., München: München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1977, p. 560.

⁶⁹ Wie der Name andeutet, kombiniert diese Theorie die Konzepte von Struktur und Funktion, wobei der Begriff der Struktur sich auf den Aufbau einer organisatorischen Einheit - zum Beispiel der Familie - bezieht, während die Funktion die Wirkungsweise dieser Einheit in Bezug zu anderen gesellschaftlichen Einheiten sowie ihren Beitrag zum Überleben der Gesellschaft beschreibt. Damit eine Gesellschaft funktionieren kann, müssen von ihren Untereinheiten nun mehrere klar umrissene Aufgaben erfüllt werden. Für die organisatorische Einheit der Familie bestehen diese in der Fortpflanzung, Sozialisation und Erziehung der Nachkommen. [Vergleiche Bernhard Paul Hill und Johannes Kopp, *Familiensoziologie. Grundlagen und theoretische Perspektiven*, 2004³, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.].

das Staatsgebilde auswirken. Auf diese Weise wurde die Kleinfamilie sanktioniert und normiert, während andere familiäre Formen des Zusammenlebens als dysfunktional, unvollständig, defizitär oder abweichend abgetan und diskriminiert wurden.

Obwohl die Theorie des strukturellen Funktionalismus heftiger Kritik ausgesetzt war und heute offiziell als veraltet gilt,⁷⁰ lassen sich Spuren dieser Denkweise auch heute noch beobachten. Sie sind erkennbar in den nostalgischen Rufen nach früheren, besseren Zeiten oder im Fortleben geschlechtsspezifischer Rollenverteilung in familiären Gemeinschaften.

Aus der hier vorgeführten Wechselwirkung zwischen Familie und Gesellschaft ergibt sich eine besondere Konstellation, die im Familiendrama sehr bewusst eingesetzt wird. Familie und Gesellschaft stehen zueinander als Mikrokosmos und Makrokosmos, d. h. kommt es zu Veränderungen in einem der beiden Systeme, zeigt auch das andere Spuren dieser Transformationen auf. Dies bedeutet, dass die Familie wie ein Spiegel der gesellschaftlichen Verhältnisse wirkt und sich an ihr soziale Aspekte ganz unterschiedlicher Natur in idealer Weise analysieren lassen. Hier wird folglich die Grundlage für das gesellschaftskritische Potential des Familiendramas gelegt. Indem es ein gesellschaftliches Portrait zeichnet, reflektiert und auch entwirft, übermittelt das Familiendrama Bilder von der kanadischen Gesellschaft und beeinflusst die Wahrnehmung und Denkweise seiner RezipientInnen.⁷¹

2.3. Definition des Familiendramas

Unter Berücksichtigung der vorangegangenen Überlegungen kann das Familiendrama oder das *Domestic Play* definiert werden als ein Theaterstück, dessen Basis die Figurenkonstellation der Familie ist, wobei zur Bestimmung von Familie der in Kapitel 2.1. ausgeführte funktionelle Ansatz zugrunde gelegt wird. Entscheidendes Kriterium ist damit weniger die familiäre Struktur aus Vater, Mutter und Kind(ern), sondern die

⁷⁰ Kritik richtete sich insbesondere gegen den Versuch der Funktionalisten, ein bestimmtes Modell zu einer maßgeblichen Norm zu erhöhen und seine Konstellation überdies als ein universales Phänomen präsentieren zu wollen. Dies, so die feministische Soziologin Margrit Eichler sei eine "monolithic bias", die auf der unlogischen Schlussfolgerung basiere: "if a particular form had existed for any length of time, it must be functional" [Luxton 1994: 44.].

⁷¹ An dieser Stelle soll auch auf die Schnittstellen zwischen literatur- und kulturwissenschaftlicher Analyse und der Imagologie hingewiesen werden. Imagologie, die gemäß Edgerly Firschow definiert werden kann als "the study of national/ethnic/cultural images or stereotypes as they appear in literary contexts" [Peter Edgerly Firschow, "The Nature and Uses of Imagology", in: *Toward a Theory of Comparative Literature*, ed. Mario J. Valdés, New York: Peter Lang, 1990, p. 135.] befasst sich gezielt mit der Erforschung solcher Bilder in der Literatur.

subjektive Selbstdefinition der jeweiligen familiären Lebensform, sowie die Erfüllung bestimmter familiärer Aufgaben wie die gegenseitige Fürsorge, Unterstützung oder Prokreation.

In manchen Stücken ist die Familie sogar nur noch in sehr rudimentärer Form vorhanden, als Geschwisterpaar oder alleinstehendes Familienmitglied, das über den Verlust seiner Angehörigen reflektiert. Hier mag die Aufnahme des jeweiligen Dramas in eine Studie zum Familiendrama zunächst merkwürdig anmuten, doch wie die mehrfach geäußerte Aussage einer Umfrage - "a person living alone constitutes a family!"⁷² - belegt, wird Familie individuell sehr unterschiedlich definiert. Allerdings sind in dieser Studie lediglich solche *Domestic Plays* aufgenommen und als solche eingestuft, wenn das beherrschende Thema der verkleinerten Familienkonfiguration die Familie bzw. der Verlust der Familie bildet.

Aus der Bezeichnung *Domestic Play* bzw. Familiendrama geht bereits hervor, dass sich dieses Genre auf die häusliche, private Welt konzentriert, auf die Familie und die Beziehungsgeflechte, die sich aus dem täglichen Leben ergeben. Normale Menschen werden gezeigt mit ihren alltäglichen Sorgen und Freuden, in ihrer Interaktion mit ihrer unmittelbaren Umgebung und in ihrem Umgang mit den alltäglichen Herausforderungen.

Wie Jerry Wasserman anmerkt, spielen Familiendramen auf mehreren Ebenen gleichzeitig. Neben dem Erzählen individueller Geschichte greifen sie auch stets gesellschaftliche Zusammenhänge auf, wobei die seit Jahrhunderten konstatierte Interaktion zwischen Familie und Staat eine wesentliche Rolle spielt. Bei beiden handelt es sich um Konstrukte, um Institutionen, die voneinander abhängig sind, sich gegenseitig bedingen und sich auch gegenseitig widerspiegeln. Anders formuliert handelt es sich - wie eingangs erläutert - bei der dramatischen Familie um einen Mikrokosmos, um einen Ort, an dem Charakter und Identität einer Person geformt werden, und an dem sich gleichzeitig der Makrokosmos Gesellschaft in idealer Weise beleuchten lässt: "a crucible in which character and identity are forged, and through which society's values are perpetuated or challenged."⁷³

Das *Domestic Play* steht trotz seiner privat anmutenden Oberfläche folglich dem politischen Theater, das engagiert, aufgeschlossen und gesellschaftsbezogen ist, sehr

⁷² Emily M. Nett, *Canadian Families. Past and Present*, Toronto: Harcourt Brace, 1993², p. 14.

⁷³ Wasserman 1994³: 187.

nahe. Dies findet sich bestätigt bei Glaap, der darauf hinweist, dass Familiendramen "sowohl auf der Ebene der persönlichen Beziehungen wie auch auf der politischer und gesellschaftskritischer Aussagen zu verstehen sind."⁷⁴ Während die persönliche Ebene sich von selbst erklärt, bedarf der Begriff politische Ebene einiger Erläuterungen, zumal der Grad des politischen Engagements sehr unterschiedlich sein kann. Die Skala reicht von der Thematisierung politischer Ideen und Vorgänge mit dem Ziel einer direkten politischen oder ideologischen Beeinflussung, einer Zustimmung zu bzw. Ablehnung von bestehenden Verhältnissen und Systemen bis hin zur Information, Aufklärung, Analyse von Zuständen, Bloßstellung oder Entlarvung. Politisches Theater manifestiert sich in vielseitiger Gestalt, es kann die Form eines Lehr- oder Thesenstücks, einer Dokumentation, eines Agitprop- oder Straßentheaters oder eines Kabarett annehmen. Im weitesten Sinne impliziert der Begriff, wie Margaret Atwood erläutert, die Auseinandersetzung mit Macht: "By 'political' I mean having to do with power: who's got it, who wants it, how it operates, in a word, who gets what from whom, who gets away with it and how."⁷⁵

Um dieses zweifache Anliegen erfolgreich umzusetzen, werden im *Domestic Play* - wie vorangehend erläutert - gängige Vorstellungen über Familie benutzt. Dazu gehören die große "familiarity" oder der Wiedererkennungseffekt der Familie, welcher gerade im Theater nicht zu unterschätzen ist, das Konzept von der Familie als Rückzugsort des Menschen oder auch die Geschlechter- und Generationendifferenzen zur multiperspektivischen Betrachtung von Themen. Seine Stärke liegt demnach unbestreitbar in der Verbindung von persönlicher mit allgemeiner Geschichte. Auf diese Weise kann den RezipientInnen das Ausmaß gesellschaftlicher Aspekte oder historischer Ereignisse nachdrücklicher und eindrucksvoller verdeutlicht werden als durch jede noch so detaillierte dokumentarische Darstellung.

Mit einem Hinweis auf die nachhaltige Wirkung persönlicher Geschichten erklärt die anglo-kanadische Dramatikerin Joan MacLeod den Erfolg ihrer Familiendramen. MacLeod meint: "I write about issues I care about. I think part of the reason for the success of my plays is that they are a way of examining social issues - through the family."⁷⁶ Mit MacLeods Schlussfolgerung übereinstimmend äußert sich auch der indo-kanadische Autor Rahul Varma. Mit den Worten "A documentary exploration would not

⁷⁴ Glaap 1992: 229.

⁷⁵ Zitiert in Roberta Robinstein, *Boundaries of the Self. Gender, Culture, Fiction*, Urbana und Chicago: University of Illinois Press, 1987, p. 66.

⁷⁶ Ohne Autor, www.gibsonlibrary.bc.ca/joan/sister/sistrset.htm [14.01.2003].

have been as compelling as making the story live in characters,"⁷⁷ fasst Varma das große Potential des Familiendramas prägnant zusammen.

Bei aller Vielfältigkeit und allen Vorzügen birgt das Familiendrama auch einige Schwierigkeiten, auf die an dieser Stelle ebenfalls eingegangen werden soll. In welcher Form diese Probleme auftreten, zeigt am deutlichsten die Diskussion um *Domestic Plays* über Migrantenfamilien, die im Folgenden nachvollzogen wird.

Wie Uma Parameswaran in ihren Ausführungen über das indo-kanadische Theater deutlich macht, hat die Familie in verschiedenen (z. B. südasiatischen oder orientalischen) Kulturen als eine private, nicht einsehbare und vor allem unantastbare Institution einen hohen gesellschaftlichen Stellenwert inne. Familiäre Themen wie häusliche Gewalt, romantische Beziehungen oder arrangierte Ehen direkt anzusprechen oder gar auf der Bühne öffentlich zu diskutieren, gilt als verpönt, denn dies verstößt gegen die Familienehre. Parameswaran zufolge erklärt diese Definition von Ehre die Ablehnung mancher Südasiaten gegenüber einem solchen Unterfangen: "the predictable objection to airing family (ethnic) problems outside the family."⁷⁸ Wie Parameswaran weiter ausführt, wird dieses kultur- und werteszufisiche Argument allerdings oft als Grund vorgeschoben, gar missbraucht oder eine völlig unverständliche Auffassung von Familienehre geltend gemacht: "this is inspired by a false sense of "izzat" (family honour) and there is an element of hypocrisy in the objection."⁷⁹

Schwer wiegt auch die Gefahr, durch die Präsentation von ethnischen (oder sozialen) Minderheiten nicht zum Verständnis der Lebensweise anderer Kulturen beizutragen, sondern eher das Bedürfnis des Publikums nach Exotik zu befriedigen und auf diese Weise einer Art sozialem Voyeurismus Vorschub zu leisten. Mit diesem Problem setzt sich Parameswaran in ihrer Abhandlung zum indo-kanadischen *Theatre of Protest*, dessen erklärtes Ziel die Offenlegung inter- und innerethnischer Konflikte ist, ebenfalls intensiv auseinander. Die im Protesttheater dramatisierten Themen wie arrangierte Ehen, Missbrauch der Eltern und *family sponsorship* zitierend weist sie auf die möglichen negativen Folgen für das Ansehen der ethnischen Minderheit hin:

⁷⁷ Alex Bozikovic, "Political Poison. Bhopal", 27. Januar 2004, http://www.eye.net/eye/issue/issue_10.23.03/arts/bhopal.html [26.05.2004].

⁷⁸ Uma Parameswaran, "Introduction", in: *SACLIT Drama. Plays by South Asian Canadians*, ed. Uma Parameswaran, Bangalore: IBH Prakashan, 1996, p. xxii.

⁷⁹ *Ibid.*, p. xxii.

There are already numerous pejorative stereotypes of Indo-Canadians, some of which are based on cultural prejudices that are held without question. [...] [T]he preconceived stereotyping by the reader and/or the audience do damage to the "image" of the community.⁸⁰

Auch wenn Parameswaran sich letztlich gegen durchwegs positive Darstellungen oder eine selbst auferlegte Zensur für ethnische Autoren ausspricht, bleibt die Entscheidung zwischen politischer Korrektheit und größtmöglicher Authentizität letztlich ungelöst. Die Bürde der Repräsentation lastet folglich schwer auf den DramatikerInnen und dem dramatischen Genre des *Domestic Play*.

2.4. Gestaltungsmittel des Familiendramas

Trotz der dargestellten inneren Zusammenhänge zwischen Realität und Theater, das bis zu einem gewissen Grad die Lebenswirklichkeit abbildet, analysiert und durch die Analyse zu verändern sucht, handelt es sich bei Familiendramen um Kunstformen und nicht um soziologische oder psychologische Fallstudien. Um das dramatische Genre in seiner Gesamtheit zu erfassen, ist es daher nötig, neben inhaltlichen Aspekten oder politischen Ambitionen der Verfasser auch formale Gesichtspunkte zu berücksichtigen. Besondere Aufmerksamkeit kommt hierbei den drei Bausteinen des Theaters Figur, Raum und Zeit bzw. Wirklichkeit zu, bei deren Verwendung sich dramenübergreifende Gemeinsamkeiten zeigen, so dass diese als genretypisch bzw. als formale Merkmale des Familiendramas gewertet werden können. Dass sich das Repertoire des Familiendramas nicht mit den im Folgenden dargestellten Strategien erschöpft, ergibt sich von selbst. Jedes der im Interpretationsteil diskutierten Werke verfügt über seine eigenen dramentechnischen Besonderheiten, die jedoch erst bei der Analyse der Einzelwerke angesprochen werden.

2.4.1. Figurenkonzeption

Einer der wichtigsten Bausteine des Dramas ist das Figurenarsenal. Dies gilt umso mehr für das dramatische Genre des Familiendramas, das durch eine bestimmte Konstellation von Figuren seinen (deutschen) Namen erhalten hat. Schließlich umfasst das Familiendrama oder *Domestic Play* all diejenigen Dramen, deren *dramatis personae* sich aus den Mitgliedern einer Familie zusammensetzen, wobei diese im jeweiligen Theaterstück sehr unterschiedliche Ausprägungen annehmen kann. Wie aus den

⁸⁰ *Ibid.*, p. xxii.

Überlegungen zum Familienbegriff und aus den Ausführungen zu den sich verändernden familiären Lebensformen hervorgeht, lässt sich "Familie" nicht länger auf das Modell der Kern- oder Kleinfamilie reduzieren. Gleiches gilt für die familiäre Figurenkonstellation im Drama. Besteht die Familie in den klassischen *Domestic Plays* eines Arthur Miller, Eugene O'Neill oder David French aus der von patriarchalischen Kräften favorisierten traditionellen Form, so lässt sich im zeitgenössischen Familiendrama analog zur Lebenswirklichkeit eine deutliche Diversifizierung beobachten. Neben dem heterosexuellen Ehepaar und den aus dieser ehelichen Verbindung hervorgegangenen Kindern bevölkern nun auch Patchwork-Familien, verwitwete oder geschiedene Alleinerziehende mit Kindern, gleichgeschlechtliche Paare mit Nachwuchs oder andere bisher als ungewöhnlich angesehene Familienkonstellationen die Theaterbühnen.

Obwohl die Autoren mit der Bandbreite der Familienkonstellationen auf Veränderungen in der Lebenswirklichkeit reagieren, entwerfen sie - wie bereits erwähnt - keineswegs real existierende Familien. Ebenso wie die Charaktere trotz ihrer Ausstattung mit Biographien und eigenen Identitäten, die sie im Verlauf der Handlung artikulieren, entwickeln, bekräftigen oder revidieren, keine wirklichen Personen, sondern fiktive Figuren oder "representatives of social types"⁸¹ verkörpern,⁸² dürfen auch die auf der Bühne porträtierten familiären Gefüge nicht als wirkliche Familien missverstanden werden.⁸³ Mit Hilfe der Familienmitglieder gestalten die AutorInnen vielmehr einen Austragungsort für ihre Ideen, Analysen oder politischen Ambitionen, der sich – wie ebenfalls erläutert wurde - aus mehreren Gründen als ideal erweist. Als Erinnerung sollen hier die Stichworte Rückzugsort und universales Phänomen genügen.

⁸¹ Michael Patterson, *Strategies of Political Theatre. Post-War British Playwrights*, Cambridge: Cambridge University Press, 2003, p. 15.

⁸² Auf die Gefahr, die modernen Helden aufgrund ihrer Durchschnittlichkeit mit real existierenden Menschen zu verwechseln, weist auch Glaap in seinen Ausführungen zu den Familiendramen von David French hin. Keinesfalls, so betont Glaap, dürfen die dramatischen Charaktere als "Abbildung eines in der Realität existierenden Einzelmenschen" verstanden werden. Trotz ihrer Gewöhnlichkeit handelt es sich nach wie vor um konstruierte Figuren, die "oftmals Eigenschaften und Einstellungen verschiedener Menschen in sich wie in einem Brennspiegel vereinig[en]." [Albert-Reiner Glaap, "Familiendrama, Romanze und Komödie: Zu den Dramen von David French", in: *Das englisch-kanadische Drama*, ed. Albert-Reiner Glaap, Düsseldorf: Schwann, 1992, p. 231.].

⁸³ Dies gilt auch für autobiographische Dramen oder Theaterstücke mit autobiographischen Einflüssen, die gemäß Paul im multikulturellen Theater häufig zu beobachten sind: "[I]t has to be noted that - almost as a rule - the immigrant texts are influenced by a more or less pronounced (auto)biographical impetus." [Heike Paul, *Mapping Migration: Women's Writing and the American Experience from the 1950s to the 1990s*, Heidelberg: Winter, 1999, p. 4.].

Von Bedeutung ist im *Domestic Play* jedoch nicht nur die Konstellation der Familie, sondern auch die Gewichtung der einzelnen Figuren innerhalb des familiären Figurenpersonals. Hervorhebung, sowie stärkere oder schwächere Ausgestaltung einer oder mehrerer Figuren geben Aufschluss darüber, wessen Perspektive(n) und in welchem Umfang in der fiktiven Welt vom Zuschauer besonders wahrgenommen und beachtet werden soll. Insbesondere bei der Diskussion konträrer Themen entsteht so auf subtile Weise eine vom Autor gelenkte Meinungsbildung oder eine Aufforderung an den Zuschauer, sich aus einer Menge unterschiedlicher Standpunkte seinen eigenen zu formulieren. Dies bestätigt auch Carola Surkamp, die auf die Wirkung simultan präsentierter, unterschiedlicher Perspektiven verweist: "Durch die Darstellungen verschiedener Wahrnehmungen, Interpretationen und Wertvorstellungen, die sich nicht synthetisieren lassen, entstehen Inkonsistenzen, die dem Leser signalisieren, dass keine der Versionen allerdings alleinige Gültigkeit beanspruchen kann."⁸⁴

Aufmerksamkeit verdient umgekehrt die Übereinstimmung von Figurenstandpunkten, die über das Einzeldrama hinausgehen kann. So signalisiert Kongruenz von Ansichten in Theaterstücken unterschiedlicher Autoren, dass eine kollektive Erfahrung vorliegt, die weitreichenden gesellschaftlichen Stellenwert haben kann.

2.4.2. Dramatische Zeit und Wirklichkeit

Den Blick in die Innenwelten ihrer Protagonisten verbinden die kanadischen DramatikerInnen oft mit Experimenten in der Darstellungsweise. Stellvertretend sei hier Margaret Hollingsworth zitiert, deren dramatisches Werk oft dem Surrealismus nahe gesehen wird: "I can compare it [my work] to Magic Realism in that it's got that something extra. That's the way I see life. I see it in a very surreal way but rooted in practical realism."⁸⁵

Das Konzept des *Magic Realism* wird in der Tat regelmäßig mit kanadischer Literatur in Verbindung gebracht und eignet sich überdies vortrefflich, um den innovativen Umgang mit Realität im *Domestic Play* zu beschreiben. "[M]agic realism has recently become a

⁸⁴ Carola Surkamp, "Die Auflösung historischen Geschehens in eine Vielfalt heterogener Versionen: Perspektivenstruktur und *unreliable narration* in Paul Scotts multiperspektivischer Tetralogie *Raj Quartet*", in: *Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur*, ed. Ansgar Nünning, Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1998, p. 165.

⁸⁵ Wallace/Zimmerman 1982: 92.

popular phrase to describe some Canadian writing,"⁸⁶ bemerkt Peter Hinchcliffe anlässlich einer Konferenz über *Magic Realist Writing in Canada*, die sich mit diesem komplexen Begriff auseinandersetzt: "it ranks as one of those problematic terms which attempts to describe the revolts which have occurred from time to time in the course of Western art and literature."⁸⁷ Diese Einschätzungen finden sich bestätigt bei Maufort, der darin eine Ausweitung des Modells des psychologischen Realismus sieht, mit dem der US-amerikanische Autor O'Neill in seinen Familiendramen die Realität durch Hereinnahme der Innenperspektive bereits gedehnt hatte.⁸⁸ Im Einklang mit Hinchcliffe zieht auch Maufort zur Beschreibung dieses Spiels mit der Realität, "these sporadic disruptions of traditional realism in postcolonial drama,"⁸⁹ das Konzept des *Magic Realism* heran.

Es stellt sich nun die Frage, wann ein Theaterstück als magisch eingestuft werden oder welche Kennzeichen es aufweisen muss, um als solches identifiziert zu werden. Stephen Guppy zitierend, postuliert der kanadische Kritiker Geoff Hancock, dass *Magic Realism* für eine Literatur kennzeichnend ist, die an der Schnittstelle von Kulturen und Wirklichkeitsvorstellungen entsteht. Dort mischt sich Ratio mit Spiritualität zu einer magischen Form von Wirklichkeit: "[T]he juxtaposition of realism and fantasy, or mythos and logos [...] characterizes magic realist fiction."⁹⁰ Als Merkmale magischer Literatur nennt Hancock:

exaggerated comic effects; hyperbole treated as fact; a labyrinthine awareness of other books; the use of fantasy to cast doubt on the nature of reality; an absurd re-creation of 'history'; a meta-fictional awareness of the process of fiction making; a reminder of the mysteriousness of the literary imagination at work; a collective sense of a folkloric past.⁹¹

⁸⁶ Peter Hinchcliffe, "Introduction", in: *Magic Realism and Canadian Literature: Essays and Stories*, eds. Peter Hinchcliffe und Ed Jewinski, Waterloo: University of Waterloo Press, 1986, p. 1.

⁸⁷ *Ibid*, p. 1.

⁸⁸ Vergleiche dazu die Einschätzung Mauforts: "In a move reminiscent of Bhabha's theories of hybridity, postcolonial dramatists resort to subversive mimicry in order to redraw the boundaries of the classical O'Neillian model of psychological realism." [Maufort 2003: 22.].

⁸⁹ *Ibid*, p. 22.

⁹⁰ Zitiert in Geoff Hancock, "Magic or Realism: The Marvellous in Canadian Fiction", in: *Magic Realism and Canadian Literature: Essays and Stories*, eds. Peter Hinchcliffe und Ed Jewinski, Waterloo: University of Waterloo Press, 1986, p. 34.

⁹¹ *Ibid*, p. 34.

Auch auf sprachlicher und struktureller Ebene lassen sich Hancock zufolge weitere Elemente des *Magic Realism* ausmachen:

Magic realist fictions always incorporate technical innovations. Levels of language, layers of formal and informal dictions, doubles, transformations, stories-within-stories, a blurring of that border between fiction and reality, are all contained within a formally presented and shaped book.⁹²

Eine noch systematischere Aufgliederung des Begriffs als Hancock nimmt Jeanne Delbaere-Garant vor. Delbaere-Garant unterteilt *Magic Realism* in die drei Varianten *psychic realism*, *mythic realism* und *grotesque realism*, wobei sie die Grenzen zwischen den einzelnen Kategorien als fließend einstuft. Unter *psychic realism* versteht Delbaere-Garant die Vergegenständlichung der Innenwelt einer Figur, "a physical manifestation of what takes place inside the psyche."⁹³ Die Vorgänge in ihrem Bewusstsein und Unterbewusstsein, "the hero's inner conflicts,"⁹⁴ und ihre Wahrnehmung der Wirklichkeit werden auf die Bühne projiziert und für das Publikum sichtbar gemacht. Oftmals handelt es sich dabei um Charaktere, welche aufgrund von übernatürlichen Fähigkeiten, unter dem Einfluss stimulierender Substanzen oder durch ihre Sensibilität und Nachdenklichkeit in höhere Bewusstseins Ebenen vordringen können.

Bei der zweiten Variationsmöglichkeit, dem *mythic realism*, beruht die Magie weniger auf der Wiedergabe der inneren Wirklichkeit eines Charakters als auf der übernatürlichen Qualität der Umgebung: "'magic' images are borrowed from the physical environment itself, instead of being projected from the character's psyche."⁹⁵ In Bezug auf das Theater bedeutet dies, dass das auf der Bühne präsentierte *setting* aktive Züge annimmt und somit selbst zum Handlungsträger wird. Besonders geeignet hierfür erweisen sich Landschaften, Länder oder Kulturen, die als spirituell gelten wie die der indigenen Völker Kanadas, Afrikas oder Australiens, um nur einige wenige zu nennen. Übertragen auf die Gestaltungsmöglichkeiten des Theaters kann übernatürliche

⁹² *Ibid*, p. 41/42.

⁹³ Jeanne Delbaere-Garant, "Psychic Realism, Mythic Realism, Grotesque Realism: Variations on Magic Realism in Contemporary Literature in English", in: *Magical Realism. Theory, History, Community*, eds. Lois Parkinson Zamora und Wendy B. Faris, Durham und London: Duke University Press, 1995, p. 255.

⁹⁴ *Ibid*, p. 251.

⁹⁵ *Ibid*, p. 253.

Umgebung durch eine entsprechende Geräuschkulisse, übernatürliche Charaktere wie Nanabush, Traumszenen oder Geschichtenerzählen realisiert werden.⁹⁶

Die letzte Kategorie, *grotesque realism*, umfasst schließlich die Verzerrung der dramatischen Realität durch die Vermischung von Bereichen, welche gewöhnlich getrennt bleiben: "[it is] a hyperbolic distortion that creates a sense of strangeness through the confusion or interpretation of different realms like animate/inanimate or human/animal."⁹⁷ Hier kreuzen sich lebende und tote Welt, treffen tierische und menschliche Welt aufeinander oder werden Hunde zu Ratgebern der Protagonisten.

Experimente mit der dramatischen Wirklichkeit werden im *Domestic Play* häufig gekoppelt mit einem kreativen Umgang mit der Zeit. So wird die chronologisch-lineare Darstellung der Handlung oft abgelöst von einer anachronischen oder gar assoziativen Zeitstruktur und die dramatische Gegenwart durch das Eindringen weiterer Zeitebenen - welche überwiegend der Vergangenheit zuzurechnen sind, Projektionen in die Zukunft sind dagegen eher selten - durchbrochen. Wie die britische Dramatikerin Charlotte Keatley betont, entspricht eine solche Vorgehensweise auch eher dem Wesen der Familie. Der Lernprozess eines Kindes innerhalb der Familie, so führt die Autorin weiter aus, folgt schließlich keiner zeitlichen Logik. Gleiches gilt für die Erinnerung an familiäre Ereignisse, die nicht in einer bestimmten Reihenfolge, sondern vielmehr durch Assoziationen ausgelöst wird und sich somit - statt einer zeitlichen Abfolge - lediglich dem Prinzip der subjektiven Wichtigkeit unterwirft. Dieses Prinzip bezeichnet Keatley auch als "emotional chronology":

As we grow up, we are fed bits of emotional or factual information, in the order our families think it's most important for us to learn them. In family life we don't learn about the past in a chronological order, although at school we are told history in this order. And we don't store memory in chronological

⁹⁶ Zur Beschreibung der dramatischen Wirklichkeit im *Native theatre* wird in der Literatur auch der Begriff *Aboriginal realism* verwendet, der von dem australischen Schriftsteller Mudrooroo geprägt wurde, der mit dem Konzept des *Magic Realism* jedoch weitgehend übereinstimmt. Mit dieser Bezeichnung plädiert Mudrooroo für eine alternative Darstellung der Wirklichkeit in indigener Literatur, die nicht die vernunftbetonte europäische Weltsicht kopiert, sondern sich stärker an der traditionellen Vorstellung von Wirklichkeit der *First Nations* orientiert. *Aboriginal realism*, so Mudrooroo, betont die enge Verbindung zur spirituellen Welt, ist bevölkert von Geistern, Mythen und übernatürlichen Phänomenen und dehnt sich folglich weit über den *European realism* aus: "Aboriginal realism expands European realism by taking in certain supernatural aspects, characters and situations found in Aboriginal storytelling." [Maufort 2003: 25.].

⁹⁷ Delbaere-Garant 1995: 256.

order either but in an order I call *emotional chronology*; the most important events in our pasts are usually the ones we remember first.⁹⁸

Im Theater wird das Hineingleiten in eine andere Zeit oder die Vermischung mehrerer Zeitebenen durch eine Reihe von Strategien inszeniert. Zunächst sind hier Monologe und Rückblenden zu nennen, d. h. erzählende und die handelnd nachvollzogene Darstellung der Erinnerung. Während Monologe die Möglichkeit bieten, "in der »objektiven« Gattung des Dramas Subjektives darzustellen"⁹⁹ und folglich die Gedanken einer Figur in den Vordergrund rücken, vermögen Rückblenden die Vergangenheit sowohl im subjektiven als auch im objektiven Licht darzustellen.¹⁰⁰

Anachronische Zeitstrukturen erweisen sich als wirkungsvolles dramatisches Mittel, um eine Entwicklung über einen längeren Zeitraum zu verfolgen oder um weit in der Vergangenheit zurückliegende Ursachen einer gegenwärtigen Situation aufzudecken. Insbesondere im Migrationsdrama, das sich durch die Gegenüberstellung der Zeit vor und nach der Migration auszeichnet, erweist sich das Verfahren als wirkungsvoll. Auf diese Weise lässt sich das Ausmaß eines solchen Einschnitts auf das Leben der betroffenen Familie pointiert darstellen.

Ergänzend soll an dieser Stelle auf den Zusammenhang zwischen dramatischem Modus und Wirkkraft hingewiesen werden. Gemäß Patterson und Lee hat die Wahl des Realismus als bevorzugtem Modus im *Domestic Play* Auswirkungen auf das politische Potential des Genres. So konstatiert Patterson, dass realistisches Theater eine möglichst detailgetreue Abbildung der Wirklichkeit anstrebt, wobei diese Realität einer kritischen Analyse unterworfen wird, indem Zusammenhänge erläutert, Hintergründe aufgedeckt oder Schlussfolgerungen in Frage gestellt werden. Im Gegensatz zum intervenierenden Theater, das eine konkrete Utopie zu den bestehenden gesellschaftlichen Verhältnissen anbietet und dessen Wirkkraft von Patterson deswegen als ungleich höher eingestuft wird, erscheint das realistische Theater als gemäßigt. Es begnügt sich mit einem Aufruf zu Veränderungen durch eine Reflexion und Analyse der existierenden Welt: "The reflectionist tradition asserts that the main function of art is to hold up a mirror to nature

⁹⁸ Charlotte Keatley, *My Mother Said I Never Should*, London: Methuen, 1994, p. xlii.

⁹⁹ Gerda Poschmann, *Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*, Tübingen: Niemeyer, 1997, p. 229.

¹⁰⁰ Wachgerufen wird Erinnerung dabei auf sehr unterschiedliche Weise. Als Auslöser eignen sich zum Beispiel das Betrachten eines Gegenstandes, der mit einem Ereignis aus der Vergangenheit verknüpft ist, oder markante Worte in den Dialogen der Gesprächspartner, die assoziative wirken können.

and to reflect reality as accurately as possible, what Aristotle called 'the imitation (*mimesis*) of an action.'¹⁰¹

Dass der realistische Modus den politischen Ambitionen der Autoren gerecht werden kann, bestreitet Josephine Lee, die dieses Problem in Bezug auf das asiatisch-amerikanische Familiendrama diskutiert. Lees Ausführungen zufolge ist der Realismus nicht nur denkbar ungeeignet, sondern sogar als kontraproduktiv zu bewerten:

[I]nstances of modern dramatic realism, plays that pass for a reflection of preexisting reality, are increasingly regarded with suspicion or dismissed entirely as species of political theater.¹⁰²

Als einen Grund für diese Ablehnung nennt Lee die Beziehung zwischen Zuschauer und Bühnengeschehen. Realistisches Theater fördert eine bestimmte Art von Publikum, das passiv die Handlung verfolgt und sich seiner Rolle als kritischer Beobachter kaum bewusst ist: "The audience of realism remains unacknowledged, hidden in the darkness of the theater, but its very invisibility affords it a privileged authoritative position."¹⁰³ Ob politische Aussage und politische Wirkung eines Dramas stets deckungsgleich sind, bezweifelt auch die kanadische Dramatikerin Sharon Pollock, die ihre Tätigkeit als Schriftstellerin in enger Verbindung mit politischer Verantwortung sieht. Während Lee die Diskrepanz zwischen angestrebtem und erreichtem Ziel als Grund für eine generelle Ablehnung des Genres ausreichend hält, zieht Pollock eine etwas andere Schlussfolgerung: "I believe that every play has a politic", erklärt Sharon Pollock in einem Interview und fügt hinzu, "(t)he fact that most people don't recognize it makes it a far more dangerous politic than any politic I could put on the stage."¹⁰⁴

2.4.3. Raumdramaturgie und Szenographie

"Die Funktion des Raumes in dramatischen und auch in narrativen Texten erschöpft sich nicht in der Notwendigkeit eines Schauplatzes für eine Geschichte,"¹⁰⁵ schreibt Pfister.

¹⁰¹ Patterson 2003: 15.

¹⁰² Josephine Lee, *Performing Asian America. Race and Ethnicity on the Contemporary Stage*, Philadelphia: Temple University Press, 1998, p. 35.

¹⁰³ *Ibid*, p. 38.

¹⁰⁴ Salter, Denis. "(Im)possible Worlds: The Plays of Sharon Pollock", in: *The Sharon Pollock Papers: First Accession*, eds. Apollonia Steele und Jean F. Tender, Calgary: University of Calgary Press, 1989, p. xi.

¹⁰⁵ Manfred Pfister, *Das Drama*, München: Wilhelm Fink, 1994⁸, p. 338.

Dramatische Räume, die neben dem Bühnenbild auch Raumfaktoren wie Licht, Geräuschkulisse und Requisiten umfassen,¹⁰⁶ bilden nicht nur den Aktionsraum für die Figuren, sondern bestimmen die Atmosphäre des Theaterstücks, tragen zur Charakterisierung von Personen und Situationen bei und emanzipieren sich im Extremfall zu Akteuren im Geschehen. Die Gestaltung des jeweiligen dramatischen Raumes wird im wesentlichen von dem zugrunde liegenden dramatischen Genre beeinflusst, wie im Folgenden gezeigt wird.

Wie im vorhergehenden Kapitel deutlich wurde, benutzt das *Domestic Play* überwiegend einen (magischen) realistischen Modus, was gemäß Goetsch Konsequenzen für den Umgang mit dem dramatischen Raum nach sich zieht. Die Bühnengestaltung im realistischen Theater sieht Goetsch in Übereinstimmung mit dem Ziel des dramatischen Genres, dem Zuschauer eine Abbildung tatsächlich vorhandener Wirklichkeit zu suggerieren. Folglich erhalten realistische Stücke eine "dem Leben abgeschaut Dekoration, die ihrerseits die Illusion hervorruft, ein Ausschnitt aus der Realität werde gestaltet [...] und auf diese Weise den Zuschauer einlädt, sich mit dem Bühnengeschehen emotional zu identifizieren."¹⁰⁷ Allerdings kann, wie Goetsch ergänzend hinzufügt, nur ein Teil des Wirklichkeitszusammenhangs, in den die Figuren hineingestellt sind, tatsächlich auf der Bühne repräsentiert werden.¹⁰⁸

Im zeitgenössischen kanadischen Familiendrama zeichnet sich eine Tendenz ab, solche Wirklichkeitsausschnitte in Form von Innenräumen, vor allem als Wohnraum und/oder Küche, zu präsentieren. Dieses Ergebnis ist aus mehreren Gründen nicht überraschend. Zum einen lassen sich Realisten, wie Goetsch erläutert, von dem Gedanken leiten, dass jeder einzelne Schauplatz "zur Charakterisierung der Gestalten und des ihr Leben beeinflussenden oder bedingenden Milieus"¹⁰⁹ beitragen soll. Wohnzimmer und Küche, die den sozialen oder finanziellen Status der Protagonisten andeuten, ihre Herkunft anhand weniger Gegenstände veranschaulichen, oder ihre Einstellungen, Interessen oder charakterlichen Merkmale erkennen lassen, erfüllen diese Kriterien in subtiler und unaufdringlicher Weise.

¹⁰⁶ Vergleiche Paul Goetsch, *Bauformen des modernen englischen und amerikanischen Dramas*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1977, p. 124.

¹⁰⁷ *Ibid*, p. 127.

¹⁰⁸ *Ibid*, 127.

¹⁰⁹ Siehe *Ibid*, p. 128

Zum anderen gelten Wohnraum und Küche in den westlichen Kulturen¹¹⁰ als Begegnungsstätten der Familienmitglieder, wobei gerade die Küche nach wie vor als Wirkungs- und Machtbereich von Frauen interpretiert wird. Dort üben sie ihre geschlechtsspezifische Rolle als Ehefrau und Mutter aus, kümmern sich um das seelische und leibliche Wohl der Familie und geben durch die Erziehung der Kinder ihre Werte und Vorstellungen an die nächste Generation weiter. In "Kinder und Küche" bestand knapp zusammengefasst die weibliche Lebensaufgabe, die von der feministischen Bewegung heftig attackiert wurde.

Neben die dominanten Aktionsräume Wohnbereich und Küche treten eine Reihe weiterer, eher marginaler Schauplätze. Selten wird die Handlung vor das Haus oder an einen für Familien untypischen Ort verlagert oder sogar eine leere Bühne gewählt, welche je nach Kontext immer wieder neue Kodierungen erhält. Das Fehlen des Wohnraums in den letzten beiden genannten Beispielen ist von einiger Bedeutung, da es die Heimatlosigkeit oder die Dysfunktionalität der Familie andeuten kann.

Um den dramatischen Raum des kanadischen Familiendramas adäquat zu beschreiben, sollen zusätzlich zu den Ausführungen von Goetsch die Analysen von Michael Issacharoff herangezogen werden. Issacharoff¹¹¹ unterteilt den dramatischen Raum in einen mimetischen und einen diegetischen Raum. Unter mimetisch versteht er - ebenso wie Goetsch - den auf der Theaterbühne gestalteten, für den Zuschauer sichtbaren Raum, aber auch Außen- und Nebenräume, die lediglich durch Geräusche evoziert werden. Dazu gehören neben dem *setting*, an dem sich die Handlung der Gegenwart abspielt, ebenso Schauplätze in einer anderen Zeit und/oder an einem anderen Ort aus den Rückblicken der Charaktere, die ersteren vorübergehend überlagern. Anders formuliert bezieht sich diese Kategorie auf sämtliche visuelle und auditive Gestaltungsmöglichkeiten, die Autor oder Regisseur zur Verfügung stehen.

Im Gegensatz zu mimetischen Räumen werden diegetische auf der Bühne nicht dargestellt. Sie werden jedoch von den Charakteren beschrieben oder im Dialog erwähnt, so dass sie trotz ihrer Unsichtbarkeit präsent sind und vor dem geistigen Auge

¹¹⁰ Dass dies nicht kulturenübergreifend gilt, verdeutlichen die Ausführungen des indischen Dramatiker und Regisseurs Girish Karnad. In Indien wird der Wohnraum weder als typische Begegnungsstätte der Familie noch als geeigneter Handlungsort eines familienorientierten Dramas erachtet: "[N]othing of consequence ever happens or is supposed to happen in an Indian living room! It is the no-mans-land, the empty, almost defensive front the family presents to the world outside." [Girish Karnad, "In Search of a New Theatre", in: *Contemporary Indian Tradition*, ed. Carla M. Borden, Washington: Smithsonian Institution Press, 1989, p. 100.].

¹¹¹ Michael Issacharoff, "Space and Reference in Drama", *Poetics Today* 2 (1981), p. 215 ff.

der Zuschauer entstehen können. Solche diegetischen Räume spielen im zeitgenössischen kanadischen Drama eine wichtige Rolle, denn sie betten die oben porträtierten Schauplätze der Theaterstücke in ihren größeren Kontext ein und lassen auf diese Weise den Makrokosmos Kanada im mikroskopischen Raum des Familiendramas durchscheinen.

In vielen Dramen bilden diegetische Räume die einzigen Elemente, die als "kanadisch" identifizierbar sind und streng genommen für eine Einordnung in den dramatischen Kanon Kanadas sprechen. Allerdings beschränkt sich "Canadianness"¹¹² nicht auf Stücke, die explizit auf kanadischem Boden angesiedelt sind und zusätzlich entscheidende Aspekte des Landes diskutieren. Mit der Frage "Can only those plays be considered *Canadian* Plays which make specifically *Canadian* statements and are, as it were, dramatized chunks of Canadiana?"¹¹³ weist Albert-Reiner Glaap darauf hin, dass typisch kanadische Dramen überhaupt nicht existieren. Wie englische, deutsche oder amerikanische Dramatiker erheben auch die Dramatiker aus Kanada Anspruch auf Universalität und wehren sich geradezu dagegen, wenn ihre Werke nur unter dem Schwerpunkt typisch kanadischer Äußerungen betrachtet werden sollen. Auf die Frage, ob es so etwas wie spezifisch Kanadisches in ihren Stücken überhaupt gebe, meinte die Dramatikerin Judith Thompson:

Meine *plays* stammen aus meiner Umgebung in Toronto. Aber sie sind auch *un-Canadian*. Denn sie sind keineswegs verbindlich und zurückhaltend; sie lassen sich nichts gefallen und offenbaren so das Alter Ego Kanadas.¹¹⁴

Thompsons Antwort verdeutlicht, dass kanadische Dramen zwar in einen kanadischen Kontext eingebettet werden, ihre Themen und ihre Aussagen jedoch universaler Natur sind. "The universal comes through the particular"¹¹⁵ kommentiert Glaap das Spezifische am kanadischen Drama und auch Drew Hayden Taylor bestätigt diese Vorgehensweise in seinen Werken *Someday* und *Only Drunks and Children Tell the Truth*:

¹¹² Franz K. Stanzel, "The Canadianness of Canadian Literature. Summary of a Discussion and a Postscript", in: *Encounters and Explorations. Canadian Writers and European Critics*, eds. Franz K. Stanzel und Waldemar Zacharasiewicz, Würzburg: Königshausen und Neumann, 1986, p. 139.

¹¹³ Albert-Reiner Glaap, "Back to the Future. Al Pittman, A Rope Against the Sun - a slice of Canadiana", in: *Anglistik und Englischunterricht*, Bd. 33. Themenheft: Literature in English: New Territories, ed. Hans-Jürgen Diller, Heidelberg: Carl Winter, 1987, p. 55.

¹¹⁴ Albert-Reiner Glaap, ed., *Stimmen aus Kanada. 25 Bühnenstücke für deutsche Bühnen*, Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1997, p. 156.

¹¹⁵ Glaap 1987: 55.

As I've always said about *Someday* and *Only Drunks and Children Tell the Truth*, which are about Native adoption, the specifics are very Native: Native characters in a Native community, dealing with something that happened specifically to the Native community; however, there's no uniquely Native way for a mother to love her child or to mourn her child being taken away by the state: That is a universality.¹¹⁶

Neben der Einbettung universaler Themen in einen kanadischen Kontext besitzen diegetische Räume noch eine weitere wichtige Funktion. Sie dienen als Ergänzung der mimetischen Räume, in denen sich ein Großteil der Handlung abspielt und die allmähliche Entwicklung der Charaktere verfolgt wird, und rechtfertigen somit den Anspruch des Familiendramas, gesellschaftskritische Analysen anhand der familiären Konstellation der Familie durchzuführen.

¹¹⁶ Birgit Däwes, "An Interview with Drew Hayden Taylor", *Contemporary Literature* XLIV, 1 (2003), p. 16.

3. Die Genese des Familiendramas

3.1. Anfänge des Familiendramas in den USA

Die Vorstellung von einer harmonischen Familie als einem Ort der Sicherheit und Geborgenheit ist, laut Scanlan, tief im amerikanischen Denken verhaftet und wurde folglich in seiner Literatur immer wieder thematisiert. Die Familie gilt als ein Bestandteil des *American Dream*, denn sie liefert die notwendige Energie und emotionale Stabilität auf dem Weg zum Erfolg.

In the American imagination the dream of domestic harmony is fundamental to our self-definition. Images of this dream appear over and over. They pervade our dramatic literature, high and low. Our drama is singularly about family life, and through attention to family images we can better understand it and ourselves.¹

Weniger positiv wurde die Institution der Familie von den zahlreichen amerikanischen Autoren gesehen, die sich seit den 1920er Jahren intensiv mit dieser idealisierten Wunschvorstellung auseinandersetzten. Eugene O'Neill, Arthur Miller oder Edward Albee empfanden die Familie nicht als eine harmonische Einheit, sondern als ein sehr komplexes Gebilde, sogar als Albtraum, aus dem die Familienmitglieder sich befreien sollten: "we demand much of the family, making it the focus of our dreams of harmony and the chief obstacle to their realization, the nightmare to be escaped."²

Entsprechend tragisch fiel die Zeichnung der Familie in den Theaterstücken der bekanntesten (Familien-)Dramatiker aus. So entwickelte Eugene O'Neill (1888-1953), der als Begründer des *Domestic Play* gilt, in der Familientragödie *Beyond the Horizon* (1920), in seinem autobiographisch gefärbten Werk *Long Day's Journey Into Night* (1956) oder in den beiden Stücken seines unvollendeten Dramenzyklus über die Geschichte einer amerikanischen Familie *A Touch of the Poet* (1958) und *More Stately Mansions* (1957) ein düsteres Bild von der Familie. Innovativ war O'Neill jedoch nicht nur in der Wahl dieses Genres, sondern auch in der Verwendung dramatischer Techniken, wie des "Beiseitesprechens" und langer Monologe, in denen die Gedanken

¹ Thomas Scanlan, *Family, Drama, and American Dreams*, Westport, Conn.: Greenwood Press, 1978, p. 49.

² *Ibid*, p. 4.

und Gefühlswelt einer Person entfaltet wurden. Beides wird auch im zeitgenössischen Familiendrama mit großer Wirkung angewandt.

Als "Meister der Sozialtragödie"³ gilt der jüngst verstorbene Arthur Miller (1915-2005). Miller verfasste nicht nur zahlreiche erfolgreiche Familiendramen, er setzte sich auch auf theoretischer Ebene mit dieser neuen Form des Dramas auseinander. In seinem Aufsatz *The Family in Modern Drama* bezeichnete Miller die familiären Beziehungen sogar als die zentrale Kraft für das amerikanische Drama. Alle bedeutenden Theaterstücke setzen sich seiner Ansicht nach mit der schwierigen Suche des Menschen nach Sicherheit, Liebe, Seelenfrieden oder Ehre, die eng mit dem Begriff Familie verknüpft sind, auseinander. Letztendlich suchen alle Autoren die Antwort auf folgende zentrale Fragen:

How may a man make of the outside world a home? How and in what ways must he struggle, what must he strive to change and overcome within himself and outside himself if he is to find the safety, the surroundings of love, the ease of soul, the sense of identity and honor which, evidently, all men have connected in their memories with the idea of family?⁴

Der Begriff der modernen Tragödie im Gegensatz zur antiken Tragödie sowie das Konzept des modernen Helden, der sich in vielen Bereichen vom klassischen Helden abhebt, wurde von Arthur Miller in seinem Aufsatz *Tragedy and the Common Man* geprägt. Im Unterschied zu seinem klassischen Pendant, einem Mann aus der gesellschaftlichen Oberschicht, der durch die unabwendbaren Folgen eines fatalen Makels sein tragisches Ende findet, steht der moderne tragische Held nicht über den Menschen seiner Umgebung und wird auch nicht durch eine einzige Charakterschwäche zu Fall gebracht. Er ist vielmehr ein Durchschnittsmensch, der jedoch versucht, sich über andere zu erheben und sich auszuzeichnen, sein Ziel aber - aufgrund mehrerer Charakterschwächen - nicht erreicht. Notfalls ist er bereit, sein Leben hinzugeben, um eines zu bewahren, nämlich das Bewusstsein seiner persönlichen Würde.⁵

³ Süddeutsche Zeitung 11. Februar 2005.

⁴ Arthur Miller, "The Family in Modern Drama", in: *The Theatre Essays of Arthur Miller*, ed. Robert Martin, New York: The Viking Press, 1978, p. 73.

⁵ Vergleiche dazu auch folgende Definition der *Modern Domestic Tragedy*, in der die Schichtzugehörigkeit des tragischen Helden als wesentliches Kriterium genannt wird: "a play about middle or lower class life which concentrates on the more personal and domestic element of tragedy, ... , as opposed to tragedy in the grand manner which involves kings, princes and enterprises of 'great pitch and moment'." [J. A. Cuddon, ed., *Dictionary of Literary Terms and Theory*, London: Penguin, 1991³, p. 257.].

Durch den letztlich unausweichlichen Untergang des Helden werden jedoch nicht nur seine Charakterschwächen offengelegt und angeprangert, sondern auch die gesellschaftlichen Verhältnisse, die zu seinem tragischen Ende beitragen, einer Analyse unterzogen. Die moderne Tragödie oder die *Modern Domestic Tragedy* verfolgt demnach zwei Ziele. So wird sie nicht nur eingesetzt, um die persönlichen Probleme des tragischen Helden, seine Sorgen, Ängste oder Wertvorstellungen genauer zu beleuchten. Laut Kallenberg-Schröder bietet sich die *Modern Domestic Tragedy* auch als die geeignete Form an, um "durch die Darstellung der seelischen Verfassung ihrer Protagonisten im Kampf mit dem Leben, auf der Bühne ein kritisches Bild der modernen Gesellschaft [zu] zeichnen."⁶ Anders formuliert wird anhand des Mikrokosmos Familie eine kritische Untersuchung des Makrokosmos der Gesellschaft vorgenommen.

In Arthur Millers *Modern Domestic Tragedies* geht es immer um Beziehungen bzw. Differenzen zwischen Familienangehörigen, sowie um das Auseinanderbrechen von ererbten oder unreflektiert übernommenen Strukturen. Im Mittelpunkt steht der Konflikt zwischen Vätern und Söhnen, Müttern und Töchtern werden dagegen nur untergeordnete Rollen zugeteilt. Seine bekanntesten Werke *Death of a Salesman* (1949) und *All My Sons* (1947) schildern die Spannungen zwischen Willy und Biff Loman bzw. zwischen Joe und Chris Keller. Gleichzeitig stellt Miller den Bezug zwischen dem Mikrokosmos Familie und dem Makrokosmos (amerikanische) Gesellschaft her und macht seine Unzufriedenheit mit der kapitalistischen Gesellschaft und der amerikanischen Ideologie deutlich.⁷ Millers Ansicht nach ist das Amerika der 1920er Jahre gekennzeichnet durch finanzielle Schwierigkeiten, vor allem für die Mittelklasse, und durch enormen Erfolgsdruck, dem seine Helden nicht standhalten können. Die Regeln des *American Dream*, durch harte Arbeit reich und erfolgreich zu werden, sind nur noch eingeschränkt gültig.

Wie O'Neill und Miller verfassten auch die sozialkritischen Dramatiker Tennessee Williams (1911-1983) und Edward Albee (1928-) eine Reihe von Familiendramen, in denen sie die gesellschaftlichen Mechanismen ihrer Zeit und ihrer Kultur beleuchteten und gleichzeitig mit Experimenten in der Darstellungsweise arbeiteten. So erläutert Williams in *Glass Menagerie* (1944) unter Einbeziehung expressionistischer Stilmittel (zwei unterschiedliche Zeitebenen, Kommentierung durch einen Erzähler) die einzelnen

⁶ Andrea Kallenberg-Schröder, *Die Darstellung der Familie im modernen amerikanischen Drama*, Frankfurt am Main: Peter Lang, 1990, p. 9.

⁷ Siehe *Ibid*, p. 13ff.

Schritte bis zum Zerfall der Familie, während Albee in seinem Familiendrama *American Dream* (1960), das sich durch eine deutliche Nähe zum absurden Theater auszeichnet, anhand stark typisierter (Jedermann-)Figuren die Ideologie des amerikanischen Traums offen legt.⁸

3.2. Weiterentwicklung in Kanada

In ihrem literaturtheoretischen Werk *Survival. A Thematic Guide to Canadian Literature* beschreibt Margaret Atwood die Merkmale der kanadischen Familie und grenzt sie von der amerikanischen ab. Auch die kanadische Familie stellt Atwood zufolge ein alpträumhaftes Gebilde dar, aus dem der Protagonist sich befreien will. Im Unterschied zum Amerikaner gelingt dem Kanadier dieses Unterfangen nicht und er gibt es nach einigen Versuchen auf. An die Stelle der Verwirklichung persönlicher Ziele tritt schließlich die Sorge um das Überleben der Familie.

In Canadian literature the family is handled quite differently. If in England the family is a mansion you live in, and if in America it's a skin you shed, then in Canada it's a trap in which you're caught. The Canadian protagonist often feels just as trapped inside his family as his American counterpart; he feels the need to escape, but somehow he is unable to break away.⁹

Atwoods Definition der kanadischen Familie trifft auf eine Vielzahl kanadischer Familiendramen zu, insbesondere auf die Werke von David French, dem "master of the family drama genre,"¹⁰ der eine Art Bindeglied zwischen dem amerikanischen und kanadischen Familiendrama bildet. Ein Vergleich von Frenchs bekanntesten Familiendramen, den *Mercer-Plays*, mit Theaterstücken der zuvor dargestellten Autoren Arthur Miller und Eugene O'Neill verdeutlicht, wie sehr Frenchs Werk noch in der Tradition des US-amerikanischen Familiendramas verwurzelt ist. Gleichzeitig löst French sich jedoch von diesem Modell und leitet mit seinen Stücken die kanadische Tradition dieses literarischen Genres ein.

⁸ Siehe Berthold Schick, "The American Dream. Traum und Alptraum im modernen amerikanischen Drama", in: *Das moderne Drama im Englischunterricht der Sekundarstufe II. Grundlagen, Interpretationen, Kursprojekte*, eds. Horst Groene und Berthold Schick, Königstein/Ts.: Scriptor, 1980, p. 40 ff.

⁹ Margaret Atwood, *Survival. A Thematic Guide to Canadian Literature*, Toronto: House of Anansi Press, 1972, p. 131.

¹⁰ Marc Maufort, "David French and the North American Tradition of Family Drama", in: *A French Window onto the Old World*, ed. Albert-Reiner Glaap, Ratingen: Selbstverlag Albert-Reiner Glaap, 1999, p. 46.

In der vierbändigen Reihe der *Mercer-Plays*¹¹ beschreibt French das Schicksal und die Erlebnisse der neufundländischen Arbeiterfamilie Mercer in Neufundland und nach ihrem Umzug in der Großstadt Toronto. Wie Miller und O'Neills Dramen trägt auch Frenchs Tetralogie autobiographische Züge, kreist um familiäre Konflikte und spielt auf mehreren Ebenen. Im Vordergrund steht die Ebene der Emotionen oder der persönlichen Beziehungen. Diese wird ergänzt durch eine historische Ebene, in der ein objektiver Einblick in geschichtliche Begebenheiten vermittelt wird, und eine politische Ebene, welche die geschichtlichen Ereignisse kommentiert. In *1949*, dem letzten Drama der vierbändigen Reihe, wird beispielsweise der Anschluss Neufundlands an Kanada in den familiären Konflikten der Mercers reflektiert und personifiziert.¹²

Übereinstimmungen zeigen sich ferner bei der Wahl der Protagonisten. Auch Frenchs Handlungsträger stammen aus den unteren sozialen Schichten, es sind kleine Leute, die sich als Spielball von Geschichte und Gesellschaft sehen,¹³ und mit denen sich das Publikum identifizieren kann. Schauplatz der Handlungen und Kämpfe der modernen Helden ist daher auch nicht die große Weltordnung, sondern die kleinere Ordnungseinheit der Familie.

Wie bei Miller und O'Neill stehen auch in Frenchs Tetralogie die männlichen Mitglieder der Familie im Mittelpunkt. Nach der Familie Loman (*Death of a Salesman*) und Tyrone (*Long Day's Journey into Night*) tragen nun der Vater Jakob und seine Söhne Billy und Ben den uralten ödipalen Konflikt aus.¹⁴ Frauenfiguren wie die Mutter Mary spielen dagegen nur eine marginale Rolle. Die Familie, so konstatiert Wasserman, bleibt weiterhin ein Austragungsort männlicher Auseinandersetzungen: "a battleground

¹¹ Die Mercer-Plays umfassen vier einzelne, in sich geschlossene Dramen: *Leaving Home* (1972), *Of the Fields, Lately* (1973), *Salt Water Moon* (1984) und *1949* (1988).

¹² Für nähere Ausführungen zu diesem Punkt siehe Yvonne Optekamp, *Englisch-kanadische Bühnenstücke als Einblicke in die Geschichte Kanadas. Thematische Aspekte und Konzepte*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag. 1995, p. 89 ff.

¹³ Ähnlich wie Willy Loman fühlt sich auch Jakob Mercer seinem Schicksal ausgeliefert: "I will give you a revelation! I'm just a piece of shit around here!" [David French, *Leaving Home*, in: *Modern Canadian Plays I*, ed. Jerry Wasserman, Vancouver: Talonbooks, 1993³, p. 170.].

¹⁴ Der Vater-Sohn-Konflikt wird in *Leaving Home* erstmals thematisiert und anschließend in *Of the Fields, Lately* erneut aufgegriffen und vertieft. Bens einleitender Monolog im zweiten Band der Tetralogie erläutert die allmähliche Verhärtung der Fronten zwischen dem gebildeten jungen Mann und seinem aus einfachen Verhältnissen stammenden Vater: "It takes many incidents to build a wall between two men, brick by brick. Sometimes you're not aware of the building of the wall, and sometimes you are, though not always strong enough or willing enough to kick it down. It starts very early, as it did with my father and me, very early. And it becomes a pattern that is hard to break until the wall is made of sound brick and mortar, as strong as any my father ever built. Time would not level it. Only death." [David French, *Of the Fields, Lately*, Toronto: New Press, 1975, p. 2.].

on which men act out their life-and-death struggles for primacy and independence, while women [...] watch from the sidelines."¹⁵

Ähnlichkeiten mit O'Neill weist French ebenfalls durch seinen Umgang mit der dramatischen Wirklichkeit und seiner Vorliebe für Dramenzyklen auf. Wie O'Neill benutzt auch French eine Strategie, die Kritiker mit dem Begriff "poetischer Realismus" bezeichnen und die sich durch "a blend of surface verisimilitude and lyrical or symbolic subtext"¹⁶ charakterisiert. Gleich O'Neill zeigt auch der kanadische Dramatiker die Tendenz, sich über einen längeren Zeitraum mit einer dramatischen Familie beschäftigen zu wollen: "[E]ach chapter of the Mercer Saga focuses on various races of family life through a number of decades."¹⁷

Neben diesen auffälligen Parallelen zwischen Millers, O'Neills und Frenchs Familiendramen in der formalen Gestaltung und der Figurenkonzeption treten jedoch auch einige Abweichungen auf, die sich vor allem auf den inhaltlichen oder thematischen Bereich beziehen. Frenchs Material ist eindeutig kanadisch: Seine Figuren entstammen der kanadischen Realität, sprechen regionale kanadische Dialekte und diskutieren über die Politik und Gesellschaft Kanadas. Maufort behauptet somit zurecht, dass French das klassische Modell des US-amerikanischen Dramas im kanadischen Kontext neu erfunden und somit den Weg für seine Nachfolger und Nachfolgerinnen geebnet hat:

If French's plays are firmly rooted in the tradition of North American family drama, they also depart from this model and reinvent it through the very nature of their Canadian material. [...] [W]ithout his achievements, the work of more recent playwrights such as Judith Thompson, Tomson Highway or Guillermo Verdecchia would not have been possible.¹⁸

¹⁵ Wassermann 1994: 187.

¹⁶ Maufort 1999: 47.

¹⁷ *Ibid*, p. 48.

¹⁸ *Ibid*, p. 46.

4. Am Rande der Gesellschaft - Familie im *Mainstream*¹ Frauendrama

4.1. Einführung

4.1.1. Zur Entstehung des feministischen Theaters² in Kanada

Ende der 1960er Jahre erlebte nicht nur das moderne kanadische Theater, sondern auch die feministische Bewegung einen neuen Aufschwung.³ Nur wenige Dramatikerinnen benutzten in dieser Periode jedoch die Bühne, um auf die Belange der Frauen aufmerksam zu machen. Die bekanntesten Geschichten über Frauen wurden wieder von Männern erzählt, beispielsweise von Michel Tremblay in *Les Belles Sœurs* (1968) oder von George Ryga in *The Ecstasy of Rita Joe* (1967).⁴ Rygas aufrüttelndes Drama über das Schicksal der Indianerin Rita Joe wurde von dem damaligen kanadischen

¹ *Mainstream* ist hier in der Bedeutung "Anglo-Celtic [...] Canadian playwrights" [Maufort 2003: 3.] zu verstehen.

² In der Diskussion um das dramatische Werk von *female playwrights* werden sowohl die Begriffe feministisches Theater bzw. feministisches Drama als auch Frauentheater oder -drama nebeneinander benutzt, ohne dass sie bislang präzise definiert wurden. Versuche einzelner Kritikerinnen wie Janet Brown, Helen Keyssar, Michelene Wandor oder Elaine Showalter, diese dramatische Form von anderen Theatergattungen abzugrenzen und sie in eine klare Definition zu fassen, führen oft zu einer Auflistung von Kriterien, die ein Drama beinhalten muss, um zum feministischen Theater gezählt zu werden. Während Brown eine Definition entwickelt, die auf inhaltliche Aspekte abzielt und dem "women's struggle for autonomy" [Janet Brown, *Feminist Drama - Definitions and Critical Analysis*, Metuchen: Scarecrow Press, 1979, p. 1.] oberste Priorität einräumt, verwendet Keyssar [Keyssar Helene, "Introduction", in: *Feminist Theatre and Theory*, ed. Helene Keyssar, New York: St. Martin's Press, 1996, p. 1 ff.] eine Analysemethode, die auf formal-ästhetischen Kriterien basiert und die besondere weibliche Ästhetik in den Vordergrund rückt. Wandor wiederum betont die politische Zielsetzung des Frauentheaters als das entscheidende Kriterium des feministischen Theaters. [Siehe Michelene Wandor "The Personal is Political. Feminism and Theatre", in: *Dramas and Deconstructions: Alternative Theatre in Britain*, ed. Sandy Craig, Ambergate: Amberlane Press, 1980, p. 49 ff.].

³ Nach der Durchsetzung des Wahlrechts für Frauen im Jahr 1920 hatte die feministische Bewegung in Kanada an Kraft und Bedeutung verloren. Feministische Schriften wie *The Feminine Mystique* (1963) von Betty Friedman, *The Dialectic of Sex* (1970) von Shulamith Firestone oder *Sexual Politics* (1969) von Kate Millet lösten jedoch weltweit Diskussionen aus und gaben auch der feministischen Bewegung in Kanada neue Stimulanz. Während bis zu diesem Zeitpunkt die Verbesserung der rechtlichen Situation der Frauen im Vordergrund gestanden hatte, richtete sich nun die Aufmerksamkeit darauf, Quellen der Unterdrückung ausfindig zu machen, sowohl im öffentlichen Bereich der Gesellschaft, als auch im privaten Bereich der Familie.

⁴ Siehe Jerry Wassermann, "Daddy's Girl: Father-Daughter Incest and Canadian Plays by Women", in: *Etudes Théâtrales/Essays in Theatre* 14, 1 (1995), p. 25.

Premierminister Pierre Trudeau sogar als "the greatest accomplishment in a century of Canadian theatre"⁵ gefeiert.

In den 1970er Jahren konnten sich einige wenige Dramatikerinnen in der kanadischen Theaterwelt etablieren. Getragen von der Welle des neuen kanadischen Selbstbewusstseins und dem Bedürfnis nach kanadischen Dramen gelang es ihnen sogar relativ leicht, Zugang zu dieser männlich dominierten Domäne zu finden. Carol Bolt, die wie Sharon Pollock und Margaret Hollingsworth zu dieser "ersten" Generation⁶ gehört, schildert ihre Erfahrungen folgendermaßen:

Sharon Pollock once said in an interview we were doing together that in a way, we were both lucky because when we started writing, theatres could produce our plays and get both a Canadian and woman in their season in one shot! So we were a minority, but it didn't necessarily work against us. That was part of our "charm."⁷

Im Vergleich zu der Anzahl der Männer stellten Dramatikerinnen allerdings eine Minderheit dar. Ähnlich wie ihre männlichen Kollegen griffen sie zunächst auf einheimische Stoffe, vor allem historischer Art, zurück, die dem kanadischen Publikum gewisse Identifikationsmöglichkeiten boten. Identitätssuche und Identitätsfindung waren in Kanada mit einer Rückbesinnung auf die Vergangenheit verbunden.

Erst in den späten 1970er, frühen 1980er Jahren wurde der Einfluss der feministischen Bewegung im kanadischen Theater tatsächlich spürbar. Feministische

⁵ Albert-Reiner Glaap, "The Evolution of English-Canadian Drama in the 20th Century", in: *Twentieth-Century Theatre and Drama in English. Festschrift für Heinz Kosok on the Occasion of his 65th Birthday*, ed. Jürgen Kamm, Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1999, p. 800.

⁶ Im Einleitungskapitel ihres Werkes "Restaging the Past" stellt Yvonne Hodgkinson eine Reihe von bekannten und in Vergessenheit geratenen Dramatikerinnen vor, die lange vor dem "Goldenen Zeitalter" über ihre Erfahrungen in Kanada schrieben und somit wahre Pionierarbeit auf diesem Gebiet leisteten. Darunter finden sich Dramatikerinnen des 19. Jahrhunderts und des frühen 20. Jahrhunderts, wie z. B. Sarah Anne Curzon (*Laura Secord the Heroine of 1812*, 1876, und *The Sweet Girl Graduate*, 1882) oder Gwen Pharis Ringwood (*Still Stands the House*, 1938). Wie ihre Nachfolgerinnen im späten 20. Jahrhundert benutzten auch sie (mit Erfolg) die Theaterbühne als Forum für ihre Anliegen und Forderungen. In *The Sweet Girl Graduate* prangerte Curzon auf satirische Weise den Ausschluss von Frauen aus Universitäten an. Zwei Jahre nach dem Erscheinen des Dramas wurden Frauen erstmals an kanadischen Universitäten zugelassen. [Siehe Hodgkinson 1991: 5-15].

⁷ Zitiert in Cynthia Zimmerman, *Playwrighting Women. Female Voices in English Canada*, Toronto: Simon and Pierre, 1994, p. 18.

Theaterorganisationen⁸ wurden gegründet; die Zahl der Dramen, die sich mit Frauen auseinandersetzten, stieg sprunghaft an. Trotz der wachsenden Zahl der Dramenautorinnen in den 1980er Jahren gelten Frauen noch immer als stark unterrepräsentiert in der von Männern dominierten Theaterwelt Kanadas. In ihrem Artikel *Why We Don't Write* listet Margaret Hollingsworth verschiedene Gründe für dieses Ungleichgewicht von Dramatikern und Dramatikerinnen auf. Hollingsworth empfindet das anglo-kanadische Theater als eine der konservativsten Institutionen Kanadas überhaupt, in der sich Frauen nur schwer etablieren können. Ein unterstützendes Netzwerk für Frauen, wie es sich in der Geschäftswelt allmählich entwickelt, existiert nicht. Die wichtigen Direktor- und Regisseurposten seien von Männern besetzt, die um ihr Publikum, ihre Budgets und ihren beruflichen Erfolg besorgt seien und daher lieber die erfolgversprechenden sozialkritischen Dramen von Männern in den Spielplan aufnehmen.⁹

Laut Hollingsworth hätten die männlichen Theaterdirektoren, Regisseure und Literaturkritiker Schwierigkeiten, Zugang zu Dramen aus weiblicher Perspektive zu finden, in denen Probleme von Frauen, weibliche Ansichten und vor allem die weibliche Psyche diskutiert würden. Ihre Behauptung, die Dramen von Frauen seien in Stil, Struktur oder Themenwahl unterschiedlich, wurde von zahlreichen Dramatikerinnen bestätigt. Die Dramatikerin Banuta Rubess wies ebenfalls auf die besondere weibliche Ästhetik hin, die nicht dem aristotelischen Muster von "Exposition, Konflikt, Krise, Peripetie-Anagnorisis-Katastrophe" folgt. Von Frauen verfasste Dramen enthalten keine zentrale Erkenntnisszene, die als Wendepunkt im Leben der dargestellten Personen interpretiert werden kann, sondern reihen mehrere solcher Szenen aneinander, um den Zuschauern den Erkenntnisprozess und die allmähliche Wandlung der Charaktere plausibel zu machen.

⁸ Zu diesen gehören *Nightwood Theatre* (Toronto) oder *Women in View* (Vancouver). Beide Theaterhäuser finanzieren jährlich stattfindende Festivals, auf denen neue Theaterstücke von Dramatikerinnen aufgeführt werden.

⁹ Zu den wenigen Ausnahmen zählt Sharon Pollock, die vor einiger Zeit ihre zweijährige Tätigkeit als künstlerische Direktorin eines ostkanadischen Regionaltheaters, des *Theatre New Brunswick*, beendete. In ihrem Aufsatz "Reflections of a Female Director" schildert sie ihre Erfahrungen und gibt eine Analyse der kanadischen Theaterlandschaft: Frauen als künstlerische Direktoren seien eher in kleinen Regional- oder alternativen Theatern zu finden, während die entsprechenden Posten der großen, finanziell erfolgreicheren Theater fest in der Hand von Männern seien. Pollock bedauert diese Situation, da Frauen ihrer Ansicht nach das Theater als Ort der Entwicklung oder des geistigen Wachstums empfinden, während Männer den Erfolg eines Theaters nur in der Anzahl der verkauften Abonnements messen würden. [Siehe Sharon Pollock, "Reflections of a Female Artistic Director", in: *Stage. The Legacy of Hrotsvit*, ed. Rita Much, Winnipeg: Blizzard Publishing, 1992, p. 109 ff.].

a feminist dramaturgic aesthetic ... spurns the structure based on conflict and resolution. The one where everything gets built up to some screaming point and everything is suddenly released. Women often write in waves, repeated climaxes, collages.¹⁰

Zum Unbehagen vieler Männer würden männliche Charaktere in Dramen von Frauen nicht immer als tragische oder tapfere Helden dargestellt werden, da Frauen sich Hollingsworths Ansicht nach von solchen Vorstellungen distanzieren. Moderne Heldinnen beeindrucken - in den Augen der Frauen - weniger durch edelmütige und großartige Taten als durch ihre Fähigkeit, in der patriarchalischen Gesellschaft ohne Unterstützung zu überleben.

Maybe women feel that the real heroines are women like the ones across the street, whose old man has skipped town and is living in another province to avoid paying child support, leaving her to raise three kids on welfare. Maybe that's what women want to write about; maybe they want to explore the inner states and tensions which this situation engenders. The trouble is, it doesn't fit neatly into an accepted dramatic form, and they're told that it's the stuff of fiction, not of drama.¹¹

Außerdem würden Frauen aus mangelndem Selbstbewusstsein noch immer davor zurückscheuen, ihre Ideen in aller Öffentlichkeit zu präsentieren und sie gegenüber Kritikern zu begründen oder (gegebenenfalls) zu verteidigen. Bei einem Drama, das die öffentlichste Form des Schreibens darstellt, sei dies jedoch unumgänglich:

Drama is the most social form of writing and this is perhaps the key reason why there are still so few women willing to get their feet wet. Unlike the novel, the play is public; the playwright is required to fight for her ideas, and defend them in the forum of workshops, rehearsals, and, after the production, in the media.¹²

Eine ähnliche Ansicht vertritt Judith Thompson. Sie weist ebenfalls auf die öffentliche Natur des Dramas hin, um die auffällig geringe Zahl erfolgreicher Dramatikerinnen - im Vergleich zu der etablierter Romanschriftstellerinnen¹³ - zu erklären. Während ein Roman in Abgeschlossenheit geschrieben und gelesen wird, muss ein Drama vor einem breiten Publikum bestehen, um mehr als eine Inszenierung oder einige Rezensionen zu

¹⁰ Zitiert in Zimmerman 1994: 24.

¹¹ Margaret Hollingsworth, "Why We Don't Write", *CTR* 43 (1985), p. 21.

¹² *Ibid*, p. 25.

¹³ Man denke nur an die kanadischen Romanautorinnen Margaret Atwood, Alice Munroe oder Margaret Laurence, die wesentlich leichter internationale Berühmtheit erlangten.

erhalten: "[A] novel is more of a private thing and when you read it it's a private experience. But there's something about a play that's being "showy" which is thought of as a masculine thing - penetrating the audience."¹⁴

Eine nicht unwesentliche Rolle spielt auch die potentielle Gefahr, die von feministischen Dramen oder ihren Autorinnen ausgeht. Schließlich dringt die Stimme der Dramatikerinnen durch ihre Stücke zu den Zuschauern und könnte so Veränderungen hervorrufen, die einem Teil der Gesellschaft nicht willkommen wären. Dramatikerinnen, die sich im Theater etablieren wollen, wird häufig nahegelegt, einen männlichen Stil anzunehmen. Eine derartige Aufforderung bekam auch Sharon Pollock zu hören, als sie als künstlerische Direktorin tätig war: "Women! This is men's realm," someone has said. "If you insist on invading it, unsex yourself, and expect the road to be made difficult."¹⁵

Auffällig viele der Dramatikerinnen, die sich trotz aller Schwierigkeiten in der kanadischen Theaterwelt etablieren konnten, wandten sich zunächst der Vergangenheit zu und brachten die Schicksale von Frauen auf die Bühne, die in den Geschichtswerken nur ungenügend dargestellt oder von den überwiegend männlichen Historikern ganz übergangen worden waren. Ihre Absicht bestand jedoch nicht nur darin, diesen in Vergessenheit geratenen Heldinnen endlich den ihnen gebührenden Platz in der Geschichtsschreibung zuzuteilen oder sie der Gegenwart zugänglich zu machen. Vielmehr versuchten die Dramatikerinnen, ihre eigene Position in einer langen Tradition von Frauenschicksalen zu bestimmen, um ihre gegenwärtige Situation besser verstehen zu können. Sie mussten sich folglich aus einer (Vorstellungs-)Welt lösen, in der sie - nach Gerda Lerner's Worten - bedeutungslos geworden waren:

[a world in which] one was born to marginality, to a past without meaning, and a future determined by others - into a world in which one acts and chooses, aware of a meaningful past and free to shape one's future.¹⁶

Zu den Dramen, in denen eine Umschreibung der Geschichte angestrebt wurde, gehörten unter anderem *What Glorious Times They Had* (1974) von Diane Grant, das die feministischen "Kreuzzüge" der Nellie McClung schilderte, oder Carol Bolts Drama *Red Emma* (1974), welches das Leben und Wirken der amerikanischen Frauenrechtlerin

¹⁴ Sandra Tomc, "Revisions of Probability. An Interview with Judith Thompson", *CTR* 59 (1989), p. 18.

¹⁵ Pollock 1992: 109.

¹⁶ Zitiert in Hodkinson 1991: 14.

Emma Goldman zum Thema hat. In *Blood Relations* (1980) griff Sharon Pollock die Legende um Lizzie Borden, die der Ermordung ihres Vaters und ihrer Stiefmutter angeklagt wurde, auf und interpretierte sie aus weiblicher Perspektive. Mit Frauen aus Literatur und Kunst setzten sich Beth Hersts Drama *A Woman's Comedy* (1990), das sich der Schriftstellerin Aphra Behn widmet, oder Sally Clarks Stück *Life Without Instruction* (1994) über die Malerin Artemesia Gentileschi auseinander. Ebenfalls zu dieser Reihe zu rechnen sind auch Ann-Marie MacDonalds Komödie *Goodnight Desdemona (Good Morning Juliet)* (1998), einer spielerischen, ironischen Auseinandersetzung mit dem Werk Shakespeares sowie Monique Mojicas Portrait einer indianischen Prinzessin, *Princess Pocahontas and the Blue Spots* (1991).¹⁷

Auf die Rückbesinnung auf die Vergangenheit folgte die Auseinandersetzung mit der Gegenwart. Sensibilisiert durch die Forderungen und Anliegen des politischen Feminismus begannen die Dramatikerinnen, sich mit der Situation der Frau im Kanada der Gegenwart zu befassen und ihrer Stimme Gehör zu verleihen. Zahlreiche Gebiete wurden in den Dramen aufgearbeitet, darunter auch die Stellung der Frau in der Familie. Die kanadischen Dramatikerinnen setzten damit eine Tradition fort, die amerikanische Dramatiker in den zwanziger Jahren begründet hatten.

4.1.2. Feminisierung des Familiendramas

Wie ihre amerikanischen und kanadischen (männlichen) Vorgänger analysieren auch die kanadischen Dramatikerinnen in ihren *Domestic Plays* die Auswirkungen der Familie auf das Individuum oder erläutern mit Hilfe dieses Mikrokosmos Aspekte des Makrokosmos der Gesellschaft. Allerdings setzen sie andere inhaltliche Schwerpunkte und führen auch im formalen Bereich Neuerungen ein, so dass man von einer deutlichen Feminisierung des Familiendramas sprechen kann. Die "Suche nach der Bestimmung weiblicher Identität,"¹⁸ so konstatiert Jale Abdollahzadeh, liegt allen feministischen Theaterstücken zugrunde und prägt ihre Struktur, ihren Inhalt und ihre politischen Ambitionen.

Die auffälligsten Veränderungen beziehen sich auf die formal-ästhetische Struktur in den von Frauen geschriebenen *Domestic Plays*, welche sich (wie im vorhergehenden

¹⁷ Siehe Wasserman 1994: 9.

¹⁸ Jale Abdollahzadeh, *Das zeitgenössische englische Frauendrama zwischen politischem Engagement und ästhetischer Reflexion: eine Studie ausgewählter Dramentexte*, Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1997, p. 10.

Kapitel ausgeführt) erheblich von dem im Männerdrama favorisierten aristotelischen Handlungsaufbau abhebt, oder auf die Tendenz, weibliche Erfahrungen, d. h. die Rollen von Mutter, Schwester oder Tochter, in den Mittelpunkt der dramatischen Handlung zu rücken.¹⁹

Söhne und Brüder rücken fast völlig in den Hintergrund, werden vielleicht noch namentlich erwähnt, spielen für den Verlauf der dramatischen Handlung jedoch keine Rolle. An ihre Stelle tritt ein anderes Familienmitglied in den Mittelpunkt des Dramas, das bisher durch Abwesenheit gekennzeichnet war: die Tochter. Der Generationenkonflikt, der bisher zwischen Vater und Sohn stattfand, wird nun zwischen Mutter und Tochter oder Vater und Tochter ausgetragen. Damit werden zum ersten Mal die beiden Familienmitglieder in Beziehung zueinander gesetzt, die bisher als am stärksten bzw. als am wenigsten beachtet galten:

In the four-cornered nuclear enclosure that is at one the source for and product of Western ideologies about the family, the father weighs most and the daughter least. To consider the daughter and father in relationships means juxtaposing the two figures most asymmetrically proportioned in terms of gender, authority, and cultural privilege.²⁰

Auch die Darstellung der Mutterfigur ändert sich. Sie ist nicht mehr nur "the necessary mediator between the synonymous masculine pair, the empty vessel through who, in psychoanalytic terms, the father's phallus and sign of the father's authority is passed to the son,"²¹ ihrer Erfahrung als Ehefrau und Mutter, welche vorher als nicht erheblich erachtet wurde, wird nun Stimme und Gehör verliehen. So lässt sie sich in den von Frauen verfassten Familiendramen auch nicht auf eine der drei Varianten des mütterlichen Typs einengen, welche die Dramen amerikanischer und kanadischer Autoren bevölkert hatten. Die sogenannten *Moms*, die aufgrund bestimmter psychischer Mechanismen ihre Söhne nicht loslassen und sie durch ihr Verhalten zerstören, tauchen in Frauendramen sehr selten auf.²² Auch die zweite Variante, die aufopfernde und fürsorgliche Mutter, welche die häusliche Sphäre nicht verlässt und dem Ehemann Kraft

¹⁹ Siehe Jerry Wasserman, "Einleitung", in: *Stimmen aus Kanada. 25 kanadische Dramen für deutsche Bühnen*, ed. Albert-Reiner Glaap, Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1997, p.12.

²⁰ Lynda E Boose, "The Father's House and the Daughter in It: The Structures of Western-Culture's Daughter-Father Relationship", in: *Daughters and Fathers*, eds. Lynda E. Boose und Betty S. Flowers, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1989, p. 20.

²¹ *Ibid*, p. 21.

²² Lediglich die Figur der Pegs aus Judith Thompsons *I Am Yours* ist eindeutig diesem Typ zuzuordnen. Vergleiche dazu auch Kapitel 4.6.

für seinen Kampf in der Welt gibt, ist in dieser Reinform ebenfalls nicht mehr erhalten. Gleiches gilt für die kämpferische Mutter, die ihre Bedürfnisse ähnlich wie der zweite Typ des *Angel in the House* zurückstellt und ihre Energie für ihre Kinder einsetzt. An die Stelle dieser Funktionsträger treten nun individualisierte Charaktere.²³

Erhalten geblieben ist dagegen die Durchschnittlichkeit oder Gewöhnlichkeit der porträtierten Familienmitglieder, die bereits Millers Werke auszeichnete. Wie Millers Helden stammen auch die Heldinnen der kanadischen Dramatikerinnen aus den mittleren oder unteren gesellschaftlichen Schichten. Sie heben sich nicht von den Frauen ihrer Umgebung ab und sind wider Erwarten auch nicht durchwegs positiv gezeichnet. Die Autorinnen weigern sich geradezu, den Forderungen einiger Feministinnen zu entsprechen, und nur starke Frauencharaktere zu entwerfen, deren Vorbild die Zuschauerinnen oder Leserinnen folgen könnten. Nur so erreicht man ein glaubwürdiges Abbild der Wirklichkeit, das nach Ansicht von Judith Thompson zum Nachdenken anregt: "But I never think, oh I mustn't portray this woman as a weak woman, although some feminists believe that you should only have strong women."²⁴

Ebenfalls bestehen blieb die Favorisierung des Hauses als Schauplatz der dramatischen Handlung, wobei dieses im Frauentheater eine gänzlich neue Bedeutung erhält. Traditionell ist dies der Ort, der mit der Familie assoziiert wird, der als Funktions- und Aktionsraum der weiblichen Familienmitglieder gilt und an dem somit die Unterdrückung der Frauen Realität wurde. Wiederholt wiesen daher auch die Anhänger der Emanzipationsbewegung auf die Ausbeutung und Unterdrückung der Ehefrauen und Mütter innerhalb der eigenen vier Wände hin und summierten ihre Bedenken in der Forderung nach der Befreiung der Frau von Heim und Herd. Vor diesem gleichzeitig gewöhnlich-banal und doch brisanten Hintergrund werden nun die alltäglichen Handlungen von Frauen, ihr tägliches Leben innerhalb der Familie und ihre Probleme dargestellt und von den Dramatikerinnen Bedeutung verliehen. Getreu dem Motto der Emanzipationsbewegung "The personal is the political"²⁵ gehen die Dramatikerinnen von der Überzeugung aus, dass das persönliche, alltägliche Leben von Frauen, dramatisch an einigen beispielhaften Charakteren in Szene gesetzt, wichtige Erkenntnisse über die Situation von Frauen im allgemeinen zulässt und somit eine

²³ Siehe Abdollahzadeh 1997: 105-106.

²⁴ Tomc 1989: 19.

²⁵ Nancy Chodorow, *Feminism and Psychoanalytic Theory*, Cambridge: Polity Press, 1989, p. 1.

Beschreibung der kanadischen Gesellschaft, "Gendering the Vertical Mosaic"²⁶ in den Worten Hamiltons, zulässt.

Zu dieser neuen Generation von Schriftstellerinnen gehören Sharon Pollock, Judith Thompson, Margaret Hollingsworth, Betty Lambert und Joan MacLeod, deren Werke aus einer wachsenden Anzahl von weiblich orientierten Familiendramen ausgewählt wurden.

²⁶ Hamilton 1996: 2.

4.2. Gesellschaftliche Außenseiter in Joan MacLeods *Toronto, Mississippi*

"It just feels natural to write about the family,"²⁷ erklärt Joan MacLeod ihre Vorliebe für die Familie als Thema, Schauplatz der Handlung und Austragungsort von Ideen in ihrem dramatischen Werk. Dies gilt für ihre Werke *Amigo's Blue Guitar* (1990) oder *Little Sister* (1994) ebenso sehr wie für *Toronto, Mississippi*,²⁸ das im Mittelpunkt der folgenden Diskussion steht.

In *Toronto, Mississippi* setzt MacLeod sich mit einer Reihe von gesellschaftlichen Außenseitern auseinander. Thematisiert werden die Position behinderter Menschen in der Gesellschaft, die Stellung alleinerziehender Mütter im staatlichen Sozialgeflecht sowie die gesellschaftliche Akzeptanz alternativer Formen des Zusammenlebens, die nicht mit dem Modell der Kleinfamilie übereinstimmen. Die findet sich bestätigt bei Wasserman, der betont: "In *Toronto, Mississippi* the nature of the family itself becomes an issue of negotiation."²⁹ Darin eingebettet finden sich eine Reihe von Nebenthemen nämlich die Animosität zwischen den zwei unterschiedlichen Männertypen und Vaterfiguren und deren Wirkung auf das weibliche Geschlecht.³⁰

Das Familiendrama gibt Einblick in die unkonventionelle Lebensgemeinschaft zwischen Maddie, ihrer Tochter Jhana und ihrem Untermieter Bill, die zunächst aus finanziellen Gründen entstanden ist. Seit der Trennung von ihrem Ehemann King liegen die finanzielle Versorgung, die Erziehung und die Verantwortung für die geistig zurückgebliebene Tochter bei Maddie. King sieht seine Ex-Frau und seine Tochter nur während seiner seltenen Besuche und nimmt ansonsten keinen Anteil am Leben seiner Familie. Es wird nicht explizit erwähnt, ob er Maddie finanzielle Unterstützung zukommen lässt. Angesichts der Tatsache, dass Maddie ihren kräftezehrenden Beruf als Englischlehrerin ausübt und einen Teil ihrer Wohnung untervermietet hat, erscheint dies jedoch unwahrscheinlich.

Moralische Unterstützung erhält Maddie von ihrem Untermieter Bill, der sich als loyaler Freund und als eine väterliche Bezugsperson für Jhana erweist und somit einen Teil von Kings ehemaliger Rolle als Ehemann und Vater übernimmt. Eine feste Beziehung, an

²⁷ Much/Rudakoff 1990: 204.

²⁸ *Toronto, Mississippi* wurde 1987 im Tarragon Theater, Toronto zum ersten Mal aufgeführt.

²⁹ Wasserman 1994³: 187.

³⁰ Siehe Albert-Reiner Glaap, ed., *Stimmen aus Kanada. 25 kanadische Dramen für deutsche Bühnen*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1997, p. 109.

der Bill großes Interesse zeigt, lehnt Maddie allerdings ab. Durch Kings Besuch wird das Leben von Maddie, ihrer Tochter Jhana und ihrem Untermieter Bill durcheinandergebracht, alte Gefühle kommen an die Oberfläche und die Regeln, die zur Wahrung der familiären Ordnung und Harmonie notwendig sind, werden empfindlich gestört.

Zur Inszenierung dieser teils tragischen Themen verwendet MacLeod jedoch nicht die sich anbietende Form der Tragödie, sondern setzt mit der Wahl der Komödie bewusst einen Kontrapunkt.³¹ In einem Interview begründet die Autorin diese Entscheidung folgendermaßen: "I felt an obligation to be hopeful."³² Wie zahlreiche andere Dramatikerinnen, z. B. Sally Clark,³³ hat Joan MacLeod die Absicht, ihre weiblichen Charaktere in einem positiven Licht erscheinen zu lassen.³⁴ Die Heldinnen ihres Dramas *Toronto, Mississippi* sehen sich nicht als Opfer unabänderlicher Umstände, sondern versuchen, mit viel Humor ihre Situation zu meistern. Sie entsprechen folglich überhaupt nicht dem Bild von der verzweifelten Frau, das nach Ansicht des Charakters Bill in der kanadischen Literatur vorherrschend ist. Der Dozent für kanadische Studien und erfolgreiche Herausgeber des Gedichtbandes *Path of Despair* beschreibt sein Fachgebiet in *Toronto, Mississippi* folgendermaßen:

Animal as victim, environment as victim, women as victim. That sort of thing.
Despair's more of a sideline. Not that they don't overlap. I love women's

³¹ Unterstützt wird die heitere, komödiantische Note von *Toronto, Mississippi* durch die Vermischung mehrerer Realitätsebenen, denn die Handlung wird eingebettet in eine Vorstellung des Elvis Presley-Imitators King. So begrüßt King im Prolog "sein" Publikum, insbesondere seine im Zuschauerraum sitzende Tochter Lisa-Marie Presley. In Szene I/3 soll eines der frühen Lieder des Stars vorgetragen werden, in Szene II/3 wendet sich der King persönlich an sein Publikum und sinniert über seine Rolle als Entertainer. Im Epilog verabschiedet er sich mit einer Anekdote über seine Tochter, die als Ausdruck ihrer Liebe und Verehrung seinen Gang und seine Hüftbewegungen imitiert: "I mean someone pretending to be me but not to make fun and that. [...] What I'm trying to say is she might love me." (p. 222). Nach dem Abtreten des King wird diese Wirklichkeitsebene erneut durchbrochen, denn Kings "wirkliche" Tochter Jhana schleicht, als Elvis verkleidet, auf die verlassene Bühne und ersetzt den Elvis-Imitator. Im Rahmen der dramatischen Wirklichkeit kann ihr Wunsch, der ihr in der Wirklichkeit versagt bleibt, in Erfüllung gehen und sie dem Publikum ihre Liebe mitteilen: "No one will know and don't tell. Right? But I am (*arms out to the audience*) kissing you. Now." (p. 222). [Joan MacLeod, *Toronto, Mississippi*, in: *Modern Canadian Plays II*, ed. Jerry Wasserman, Vancouver: Talonbooks, 1994³, pp. 191-222. Alle weiteren Angaben bei Primärzitate beziehen sich auf diese Ausgabe.]

³² Rudakoff/ Much 1990: 202.

³³ Auch Sally Clark behandelt in ihrem Drama *Moo* (1994) ein an sich tragisches Thema - die obsessive und selbstzerstörerische Liebe einer Frau zu einem Mann - mit schwarzem Humor und Ironie. Ähnlich wie Jhana in *Toronto, Mississippi* weigert sich die Protagonistin Moo, als Opfer gesehen zu werden.

³⁴ Siehe Jerry Wasserman, "Survial Stories", *Canadian Literature* 130 (1991), p.168.

literature. And it's very despairing, for the most part. This is a very exciting time for female writers in this country. (p 201).

Bills unfreiwillig komische Interpretation von Margaret Atwoods Thesen³⁵ verleitet ihn zu der Annahme, dass Frauen in der kanadischen Literatur stets als Opfer dargestellt werden und Literatur über Frauen von Natur aus sehr tragisch sei. Doch Joan MacLeod nimmt ihr Material, das sich hervorragend für eine Tragödie eignen würde, und gestaltet daraus mit Humor und mit der der kanadischen Literatur eigenen Ironie³⁶ eine Komödie. "I feel my work portrays women in a strong and human light,"³⁷ meint MacLeod zutreffend über die beiden weiblichen Charaktere, die sich geradezu weigern, den *Path of Despair* einzuschlagen.

Jhana

Jhana³⁸ ist leicht autistisch, sie leidet an Legasthenie und Überaktivität, welche dem heranwachsenden Mädchen erhebliche Probleme bereiten. Sie arbeitet in einer Behindertenwerkstatt, wo sie Schrauben in eine Tüte zählen muss. Jhana verabscheut ihre Tätigkeit, findet sie äußerst anstrengend und vermässelt sie schließlich. Wie aus den einführenden Anmerkungen der Autorin über behinderte Menschen hervorgeht, ist Jhanas sozialer Radius stark eingeschränkt. Der kleine Kreis an Personen, mit denen sie

³⁵ In ihrem (als umstritten geltenden) literaturtheoretischen Werk *Survival. A Thematic Guide to Canadian Literature* (1972) erklärt Margaret Atwood, dass Kanada durch eine ausgeprägte Opfermentalität gekennzeichnet sei, die sich überall in seiner Literatur wiederfinden lasse. Atwood unterscheidet folgende vier Stufen; Stufe 1: Verleugnung, Opfer zu sein; Stufe 2: Erkenntnis, Opfer zu sein, dies jedoch als unabänderliches Schicksal, höhere Gewalt oder biologische Notwendigkeit hinzunehmen; Stufe 3: Erkenntnis, Opfer zu sein und die Weigerung, dies als unabänderliches Schicksal hinzunehmen; Stufe 4: Befreiung aus der Opferrolle. [Siehe Atwood 1972: 35-37.]. Jhana kann keiner dieser Stufen zugeordnet werden. Sie sieht sich nicht als Opfer und erklärt Atwoods Thesen somit als hinfällig.

³⁶ Die Fähigkeit, über sich selbst zu lachen, bzw. Humor als Überlebensstrategie ist ein Merkmal in zahlreichen kanadischen Werken. Nach Ansicht des Literaturtheoretikers Northop Frye besitzen Kanadier "a highly developed sense of irony", Eleonor Cook bezeichnet den Humor und die Fähigkeit der Kanadier, über sich selbst zu lachen, als "strategies for survival, and even for a kind of celebration" und Gaile McGregor behauptet sogar "the single adjective most often applied to Canadian literature by critics is probably 'ironic'". [Zitiert in Linda Hutcheon, *Splitting Images. Contemporary Canadian Ironies*, Toronto: Oxford University Press, 1991, p. 4.].

³⁷ Much/Rudakoff 1990: 196.

³⁸ Inspiriert zu der Figur der Jhana wurde die Autorin durch ihre Arbeit mit geistig behinderten Menschen Ende der 1970er, Anfang der 1980er Jahre in Vancouver. Vor allem zwei Personen prägten die heranwachsende Protagonistin: ein überaus attraktiver Teenager, dessen Entwicklung zwischen dem 10. und 21. Lebensjahr die Autorin begleitete und aus nächster Nähe beobachtete, sowie eine etwas ältere Frau, die eine große Leidenschaft für Elvis Presley zeigte: "I once worked with a handicapped woman who loved Elvis. She was very lonely and had wall-papered her room with pictures of him. [...] Listening to Elvis, or better yet singing along with him, or best of all *being* Elvis was a lot more fun than anything else in her life." [*Ibid*, p. 198.].

aufwächst, stellt ihre Mitschüler, Arbeitskollegen und Freunde, mit denen sie ihre Freizeit verbringt. Aufgrund der geringeren Lebenserwartung findet die Auseinandersetzung mit Tod und Sterben sehr früh statt. Manche von Jhanas Freunden aus ihrem ohnehin kleinen sozialem Umfeld sterben bereits in jungen Jahren.

Gewöhnungsbedürftig ist lediglich Jhanas Sprechweise. Ein Kritiker beschrieb Jhanas eigentümliche Art, sich ihrer Umgebung mitzuteilen, als "the engaging, uninhibited babble of a child parroting the conversation around her,"³⁹ denn Jhana bemüht sich kaum, deutlich zu sprechen. Zum einen empfindet sie diese Aufgabe als uninteressant und schwer zu bewältigen,⁴⁰ zum anderen kann Jhanas Mutter sie auch dann noch verstehen, wenn sie Satzteile durcheinander bringt.⁴¹

JHANA: (*off*) Mum? The socks are dead. Prinnie took a new house. Where's the drawer?

MADDIE: In my room. I just folded everything. Wear socks the same colour as your t-shirt. (p. 195).

Aufgrund ihrer eingeschränkten Sprachfertigkeiten tendiert Jhana dazu, sich ihrer Umgebung durch Körpersprache oder andere nonverbale Kommunikationsmittel mitzuteilen. Sie zeigt damit ein Verhalten, dass bei geistig behinderten Menschen häufig zu beobachten ist, da es ihnen als sehr erfolgreich erscheint.⁴² So berührt und streichelt Jhana ihre Mitmenschen, um ihre Zuneigung auszudrücken, oder möchte wie in kleines Mädchen auf dem Schoß ihres Vaters sitzen.⁴³

³⁹ L. W. Conolly, ed., *Canadian Drama and the Critics*, Vancouver: Talonbooks, 1995. p. 334.

⁴⁰ Wenn Jhana daran interessiert ist, von ihrer Umwelt verstanden zu werden, kann sie jedoch perfekte Sätze bilden. "Bill. Up Bill! Get up!" (p. 191) bittet sie Bill, als dieser regungslos am Boden liegt. Vor allem in einer der letzten Szenen, als alle Erwachsenen wie gelähmt und auf Jhanas Hilfe angewiesen sind, gelingt es ihr, sich verständlich zu machen. Korrekt wendet sie die Sätze an, die sie sich durch Rollenspiele mühevoll angeeignet hat: "My name is Jhana Gladys Kelly. I am mentally handicapped. I live at three TWO nine Chisholm Avenue. I live in Toronto. Help me please nine one one. They are hurt." (p. 221/222).

⁴¹ Im Gegensatz zu Maddie und Bill, die durch den täglichen Umgang mit Jhanas eigentümlicher Sprache vertraut sind und problemlos mit ihr kommunizieren, kann Jhanas leiblicher Vater King, der Jhanas nur zu seltenen Gelegenheiten sieht, sich kaum noch mit ihr verständigen. Dies als ein deutliches Anzeichen für Auffälligkeiten in der Vater-Tochter-Beziehung zu werten.

⁴² Siehe Silvia Görres, "Sexualität und Partnerschaft geistigbehinderter Menschen aus der Sicht der Eltern", in: *Sexualität und geistige Behinderung*, ed. Joachim Walter, Heidelberg: G. Schindele, 1983, p. 230 ff.

⁴³ Während Familienmitglieder oder enge Vertraute diese körperliche Nähe problemlos zulassen, leiden Fremde schon eher unter Berührungsängsten und können mit diesem unvertrauten Verhalten schlecht umgehen. So erzählt Jhana, wie sie auf einer Busfahrt einen Mann erspähte, der große Ähnlichkeit mit Elvis Presley aufwies. Um ihm ihre Sympathie zu zeigen, strich sie ihm über sein Haar. Wie der fremde Mann diese unerwartete Geste aufgenommen hat, bleibt allerdings fraglich.

Abgesehen davon unterscheidet Jhana sich jedoch nicht von anderen Teenagern. Wie viele Jugendliche ihres Alters schwärmt auch sie für ein Popidol aus der Musikszene, kreierte sich eine Traumwelt und wünscht sich nichts sehnlicher, als einen festen Freund zu haben. Zugang zu ihr zu finden ist folglich nicht allzu schwierig, wie die Autorin selbst betont: "The best way is to find the Jhana within - she's just like any eighteen-year old but not as slick, and once that discovery's happened there are some mentally handicapped traits that can be added." (p. 191).

Toronto, Mississippi zeigt die geistig behinderte Jhana folglich einer äußerst sensiblen Phase ihres Lebens, nämlich während ihrer Adoleszenz. Obwohl sie sich mental auf der Ebene eines Kleinkindes befindet, ist ihre Sexualität voll entwickelt. Ihre Sehnsucht nach einem Freund erscheint daher sehr verständlich.

Sexualität unter geistig Behinderten ist allerdings noch immer ein Thema, das von der Gesellschaft tabuisiert und totgeschwiegen ist. Stillschweigend wird davon ausgegangen, dass geistig behinderte Menschen überhaupt keine sexuellen Bedürfnisse empfinden oder diese unterdrücken sollen. Der Wunsch nach einer festen Beziehung trifft in der Regel auf Entmutigung seitens des ablehnenden sozialen Umfelds, der verunsicherten Eltern und der sich gegenseitig widerlegenden Experten.⁴⁴

Jhanas Traumwelt

In der Theorie der feministischen Psychoanalyse stellt der Vater für das heranwachsende Kind eine Art Retter aus der psychischen Symbiose mit der Mutter dar. Die Bedeutung des Vaters und seine Verehrung basieren somit nicht auf seinen tatsächlichen Leistungen. Die Gefühle für ihn sind nicht durch die Konflikte des Alltags geprägt - wie die Beziehung zur Mutter - sondern sie beruhen auf Phantasievorstellungen. Tatsächlich projiziert Jhana alle Merkmale eines romantischen Helden und Königs (oder moderner ausgedrückt eines Popidols) auf ihren Vater.

Durch Kings Beruf als Elvis-Imitator bedingt gewinnt die Beziehung zwischen Vater und Tochter noch eine zusätzliche Komponente: sie ähnelt der eines Popstars und einem Fan. In ihrer leidenschaftlichen Verehrung eines Stars gleicht sie zahlreichen Teenagern, die einen Star aus der Musikszene zu ihrem persönlichen Idol, ihrem Helden, erheben und eine Traumwelt um ihn und seine Musik erschaffen. Platten von Elvis anzuhören, seine Lieder mitzusummen bereitet Jhana größtes Vergnügen und lässt sie ihre mühselige

⁴⁴ Siehe Otto Speck, "Die Eltern haben Angst", in: *Sexualität und geistige Behinderung*, ed. Joachim Walter, Heidelberg: G. Schindele, 1983, p. 240 ff.

Arbeit in der Behindertenwerkstatt und die anstrengenden, sich endlos wiederholenden Rollenspiele vergessen. Es dient ihr als Katalysator, um in ihre Traumwelt einzutauchen.

Bereits der Titel des Dramas, eine Zusammensetzung aus Jhanas Wohnort Toronto (Ontario) und Elvis' Geburtsort Tupelo (Mississippi) deutet auf diese Traumwelt hin, in der die Gesetze der Realität außer Kraft gesetzt sind. An diesem magischen Ort der unbegrenzten Möglichkeiten könnte Jhana vor einem begeisterten Publikum fehlerfrei Lieder von Elvis vortragen, ihre gleichfalls behinderte Freundin Steffi würde von Barry Manilow um eine Verabredung gebeten werden, und man wäre sogar in der Lage, den eigenen Ellbogen zu küssen.

JHANA: Hello. HELLO MAPLE LEAF GARDENS ! IT'S ME! JHANA!
DO YOU LIKE ME? Bill says you can't. C'mon. Try. Elvis is on the mouths
of women all the time. She likes it. He sings "Loves ME, loves ME." He is
happy and I love him back. You know on the bus? The Woodbine Bus? The
black hair is in front of you. Don't touch it. You're not allowed. Prinnie's
back is sunny and I'm laying my head there but not now. (*She tries kissing
her elbow.*) See? She's this far away. (*shows the distance with her fingers*)
Trying and trying. Bill says you can't. He kisses there for me. Steffie tries this
too.
No one will know and don't tell. Right? But I am (arms out the audience)
kissing you. Now. (p. 222).

In ihrer Vorstellung sind die Identitäten des toten Rockstars und ihres Vaters längst miteinander verschmolzen. Elvis ist ihr Vater und ihr Vater ist Elvis, der King ihrer Traumwelt. Sobald Jhana die Stereoanlage anschaltet, und die Stimme von Elvis erklingt, ist ihr Vater trotz seiner körperlichen Abwesenheit anwesend. "Mum? He isn't here. He's on the stereo (*puts on Elvis record*)" (p. 199) bemerkt Jhana gegenüber ihrer Mutter, als sie auf die Ankunft von King warten.

Kings Geschenk, "*a short white cape in sequins*" (p. 199) aus einem Kostümfundus, misst Jhana so viel Bedeutung bei, dass sie es während des Abendessens nicht mehr ablegt und sogar darin schläft. Es überstrahlt all das, was die omnipräsente Mutter täglich für sie tut. Es erscheint fast wie ein Zaubermantel, der Jhana noch leichter in ihre Traumwelt bringt. Von King erfährt Jhana zudem die größte Ermutigung. "Sky's the limit for you. Don't forget that" (p. 208) sagt King wiederholt zu seiner Tochter und Fan Jhana und liefert ihrer Phantasie neue Nahrung. Bill und Maddie erinnern sie allerdings daran, dass vieles außerhalb ihrer Möglichkeiten liegt und wecken sie damit unsanft aus ihren Phantasien auf.

Maddie - Modell einer alleinerziehenden Mutter

Maddies Situation als alleinstehende Frau reflektiert die Lage vieler Frauen im modernen Kanada: "Women are on their own a lot more than our mothers were, I think. Most of the women around me are on their own."⁴⁵ Durch die Figur der Maddie veranschaulicht die Autorin, welche Probleme eine alleinerziehende Mutter bewältigen muss und welchen erheblichen ökonomischen Schwierigkeiten sie ausgesetzt ist.⁴⁶

Seitdem ihr Mann sich von ihr getrennt hat und sich somit seiner Aufgabe als Vater und Ernährer der Familie entzogen hat, trägt Maddie allein die Verantwortung für die gemeinsame Tochter Jhana. Um das finanzielle Überleben ihrer kleinen Familie zu sichern, unterrichtet Maddie Englisch an einer High School und hat zudem einen Teil ihrer Wohnung an Bill untervermietet. Durch das jahrelange Alleinsein hat sie sich daran gewöhnt, mit ihren Ängsten und Sorgen als alleinerziehende Mutter selber fertig zu werden und ihre (Gefühls-) Welt ohne die Unterstützung eines Mannes unter Kontrolle zu halten. Auch wenn sie gelegentlich darunter leidet, dass ihre persönlichen Bedürfnisse stets hinter denen ihrer Tochter zurückstecken müssen und sie manchmal unter der Last der Verantwortung zusammenzubrechen droht, weigert sie sich, sich als Opfer ihrer Umstände zu sehen. Maddie ist "Solid as a rock. Always." (p. 211), wie sie sich selbst kurz und treffend beschreibt.

Die Beziehung zwischen Mutter und Tochter ist als ausgesprochen intensiv, liebevoll und zärtlich einzustufen. Manchmal fühlt Maddie sich allerdings unglaublich müde und erschöpft. Seit Jhanas Geburt organisiert sie das Leben ihrer Tochter, wohl wissend, dass dies eine lebenslange Aufgabe ist, "eine Gleichung mit vielen Unbekannten,"⁴⁷ da Jhanas geistiges Niveau nie über das eines Kleinkindes hinausgehen wird. Trotzdem fühlt sie sich durch die immense Verantwortung, die sie als alleinerziehende Mutter einer geistig behinderten Tochter hat, nicht überfordert. Durch Selbstdisziplin und Humor gelingt es ihr, die Situation zu meistern. Sie entspricht damit völlig dem Bild einer modernen Heldin, das Margaret Hollingsworth gezeichnet hat.⁴⁸

Mehrmals bemerkt Maddie, wie schwer es ihr fällt, Jhanas Behinderung zu akzeptieren. "Those days I put all my energy into convincing everyone she was normal. A little

⁴⁵ Rudakoff/ Much 1990: 204.

⁴⁶ Der Slogan "Feminisierung der Armut" macht deutlich, dass in den meisten Industrienationen alleinerziehende Mütter die Hauptbezieher von Sozialhilfe sind.

⁴⁷ Görres 1983: 231.

⁴⁸ Siehe dazu auch Hollingsworths Definition einer modernen Heldin in Kapitel 4.1.1.

slow." (p. 215) erinnert sie sich. Obwohl sie genau weiß, dass Jhanas Behinderung auf einen Sauerstoffmangel während der Geburt zurückzuführen ist und somit außerhalb ihrer Einflussmöglichkeiten lag, kämpft sie mit nagenden Schuldgefühlen: "If I could've held her inside longer, maybe she'd have been stronger" (p. 219). Ein solches Verhalten ist Chodorow zufolge typisch für Frauen. Sie fühlen sich für das Wohlergehen und die Probleme ihrer Kinder persönlich verantwortlich: "she feels a sense of guilt and responsibility for situations that did not come about through her actions and without relation to her actual ability to determine the course of events."⁴⁹

Ständig sorgt Maddie sich um ihre Tochter und möchte sie am liebsten vor jeglicher Verletzung und Enttäuschung bewahren. In ihrer Angst um Jhanas Wohl neigt sie jedoch dazu, zu hohe Erwartungen an sich und an Jhana zu stellen. Angesichts von Rückschlägen oder nicht erreichten Zielen verliert sie schnell die Fassung. Jhanas Scheitern in der Behindertenwerkstatt frustriert sie so sehr, dass ihre Nerven blank liegen und sie ihre Gefühle nicht mehr unterdrücken kann. "What are you going to do if you don't make it at the workshop, Jhana? Have you thought about that?" (p. 217) fragt sie ihre Tochter verzweifelt. Jhanas Antwort, sie möchte mit ihrem Vater auf der Bühne auftreten und Lieder von Elvis vortragen, lässt Maddie endgültig die Nerven verlieren.

MADDIE: ME tender. ME! You don't know the right words. And you have to sing the whole song right through. Those things you can't do. Those things aren't possible for you. (p. 217).

Wieder erinnert sie Jhana daran, dass ihr nicht alles möglich ist. Nach diesem Vorfall gewinnt Maddie ihre Haltung zurück und bedauert ihr Verhalten. Sie weiß, dass sie nicht überreagieren sollte, aber manchmal gelingt es ihr nicht, ihre Gefühle zu unterdrücken. Das wiederum veranlasst sie dazu zuzugeben, dass Bill viel besser mit Jhana umgehen kann: "Bill's great with her. Better than I am, to be perfectly honest." (p. 204), sagt sie zu King.

Der Wunsch ihrer Tochter nach einer sexuellen Beziehung versetzt Maddie in Angst und Schrecken. Sie sieht die tägliche Routine, die sie und Jhana im Laufe der Jahre mühevoll aufgebaut haben, bedroht und ist sich außerdem selbst nicht sicher, welche Position sie angesichts der erwachenden Sexualität ihrer Tochter einnehmen soll. Während des Stückes ändert sich ihre Meinung mehrmals. An einer Stelle gibt sie zu, dass Jhana vielleicht mehr Freiheit haben und in eine Wohngruppe für Behinderte

⁴⁹ Chodorow 1989: 58.

ziehen sollte, im nächsten Moment jedoch will sie Jhana jeglichen Kontakt mit Männern verbieten.

MADDIE: So Jhana wants to sleep with someone at work?

BILL: What happened to her right to privacy?

MADDIE: I changed my mind. (p. 215).

Sie reagiert ausgesprochen empfindlich, wenn ihre Erziehungsmethoden und Ansichten von King oder Bill kritisiert werden. "And now she's eighteen and I want to hold on more than ever, protect her from all of them. You bet." (p. 218), erwidert sie auf eine missbilligende Bemerkung ihres Ex-Mannes.

Auch am Ende des Stückes kann nicht mit Eindeutigkeit gesagt werden, ob Maddie sich zu einer Entscheidung hinsichtlich einer möglichen sexuellen Beziehung ihrer Tochter durchringen konnte. Allerdings ist es auch nicht die Absicht der Autorin, eine Lösung für dieses Problem anzubieten, da sie sich sehr wohl bewusst ist, dass eine allgemein anwendbare Lösung nicht existiert.

Bill - der väterliche Freund

Die von King verlassene Rolle als Vater wird ausgefüllt von dem Untermieter Bill, der sich nicht nur als loyaler und zuverlässiger Freund für Maddie, sondern auch als liebevoller Vater für die heranwachsende Jhana erweist. In beruflicher Hinsicht ist der dreißig Jahre alte Dichter nicht sehr erfolgreich. Ein von ihm verfasster Gedichtband mit dem aufschlussreichen Titel *The Path of Despair*, in dem er seine frustrierenden Erfahrungen mit seiner ersten großen Liebe verarbeitete, fand zwar bei einem Kritiker Anerkennung, entwickelte sich entgegen seiner Hoffnungen jedoch nicht zum Bestseller. Seitdem hat Bill keine weiteren literarischen Arbeiten veröffentlicht, sondern arbeitet als Assistent für kanadische Studien an der örtlichen Universität.

Wenig erfolgreich gestaltet sich Bills Liebesleben. Seine erste Beziehung ging nicht über harmloses Küssen hinaus und auch von seiner großen Liebe Maddie wird er zurückgewiesen und - noch schlimmer - als verantwortungsvoller und "echter" Mann nicht ernst genommen. Seine zaghaften Andeutungen und Fragen nach einer richtigen Familie mit Maddie und Jhana werden von Maddie freundlich aber bestimmt abgewiesen:

BILL: Thank you. It's natural. Living here and all the stuff with Jhana that you'd think about it sometimes, about really getting together.

MADDIE: I don't think about it, Bill. I don't think of you that way. (p. 210).

Bill ist eine ausgesprochen komplexe Figur, die vor allem beim weiblichen Publikum intensive Emotionen auslöst. Zwei Zuschauerrinnen bezeichneten diesen Vertreter des neuen, sanften Männertyps beispielsweise als "the sexiest character they've ever heard,"⁵⁰ denn Bill verfügt über einen entwaffnenden Charme, einen ausgeprägten Sinn für Humor und eine gehörige Portion Selbstironie, die ihn komisch und verzweifelt zugleich wirken lässt. Seine Fähigkeit, sich über sich selbst lustig machen, trägt zu der heiteren Atmosphäre innerhalb der Familie und zur Unterhaltung des Publikums bei:

BILL: Let's go through this. Your dear mother is sleeping happily. The King of Rock 'n Roll has gone shopping. Good old Bill, who has the worst hangover ever, is supposed to give a lesson on cracking the goddamned eggs. (p. 208).

Obwohl Bill selbst kaum Selbstvertrauen besitzt - "he's got the confidence of a shoe when it comes to himself" (p. 204) bemerkt Maddie an einer Stelle gegenüber King - versteht er es, die Menschen in seiner Umgebung aufzuheitern und glücklich zu machen: "he really does make people feel, you know, pretty good" (p. 204), erklärt Maddie über ihren Untermieter.

Seine Beziehung zu Jhana ist sehr tiefgehend und intensiv. "He is like a big brother to her,"⁵¹ kommentiert Martha Tanner. Bill selbst sieht sich jedoch eher als eine Art Ersatzvater für Jhana. Er unterstützt sie und erweist sich als unendlich geduldig mit ihr. Immer wieder geht er die Rollenspiele mit Jhana durch, durch die sie einige lebensnotwendige Fertigkeiten erlernen soll, z. B. ein Telefon zu benutzen und im Notfall Hilfe verständigen zu können. Er gibt auch dann nicht auf, als Jhana der anstrengenden Übung überdrüssig wird, und versucht, sie erneut zu motivieren.

BILL: Show me.

JHANA: Nine one one. On her telephone. Pick it up.

BILL: The whole phone?

JHANA: Bill! (picks up the receiver and offers it to BILL)

BILL: Dial it.

JHANA: Why?

BILL: Look, Jhana. This isn't my idea of having a great time either. But you were the one that was all keen on doing this course. (p. 192).

⁵⁰ Much/Rudakoff 1990: 204.

⁵¹ Martha Tanner, "Toronto, Mississippi", in: *Stimmen aus Kanada. 25 kanadische Dramen für deutsche Bühnen*, ed. Albert-Reiner Glaap, Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1997, p. 110.

Im Gegensatz zu Maddie macht Bill sich keine allzu großen Sorgen um Jhanas erwachende Sexualität und ihre Sehnsucht nach einem Freund. Er vertritt die Ansicht, dass Jhana durchaus eine Beziehung zu einem gleichfalls geistig behinderten Jungen eingehen könnte. Allerdings verfällt er einem folgenreichen Irrtum, als er aus Jhanas Erzählungen entnimmt, dass Jhanas Schwarm Andrew ein Junge aus ihrem Freundeskreis und nicht ihr Vorgesetzter in der Behindertenwerkstatt ist. Ahnungslos nährt er Jhanas Hoffnung, dass eine intime Freundschaft möglich sei.

JHANA: At her workshop. Me and Andrew. He's funny, right?

BILL: Andrew's a guy you work with?

JHANA: He's funny. He's drying my face after lunch. Being tall. Right?

(p. 197).

Wenig später erkennt Bill seinen Fehler und bedauert das Missverständnis zutiefst. Er kann jedoch nicht mehr verhindern, dass die Situation außer Kontrolle gerät und er eine Grenze überschreitet, der ein verantwortungsvoller Vater sich noch nicht einmal nähern dürfte. Von seinen eigenen sexuellen Frustrationen und Wünschen übermannt, gibt er Jhanas Betteln nach und küsst sie auf den Mund:

JHANA: Be Andrew please. Be Andrew.

BILL: You have to change your thinking about Andrew. I didn't realize he was, you know, (beat) your boss [...]

JHANA: You said I'll be kissing, I'll be phoning Andrew.

BILL looks at JHANA. He turns her face towards him, holds her face for a long time, then kisses her, long and full on the mouth. (p. 220).

King beobachtet zufällig diese Szene. In der irrigen Annahme, Bill würde seine Tochter Jhana sexuell belästigen, greift er ihn an und stellt ihn zur Rede. Bills Rechtfertigung und sein Vorwurf "You don't even know who Jhana is." (p. 221) erbosen ihn derart, dass er Bill niederschlägt. Mit seiner Anklage definiert Bill das Verhältnis zwischen King und seiner Tochter jedoch sehr treffend. Der Wahrheitsgehalt seiner Äußerung wird durch die Untersuchungen im folgenden Kapitel bestätigt.

King - der leibliche Vater

Zu Beginn der dritten Szene des ersten Aktes tritt King in seiner Rolle als Elvis auf, singt eines der Lieder von Elvis und kündigt somit dem Publikum seinen Auftritt als "Privatperson" in der eigentlichen Handlung des Dramas an. Getreu seinem Namen verhält er sich wie ein König. Weder hält er es für nötig anzuklopfen, noch eine Klingel zu benutzen, bevor er die Wohnung seiner ehemaligen Frau betritt. "Good Lord. We have a doorbell you know." (p. 199) kommentiert Maddie sein unhöfliches und gebieterisches Verhalten, doch sie wird von ihm unterbrochen: "Sssshhh... (*sneaking up*

on Jhana and wrapping the cape around her)" (p. 199). Im Gegensatz zu den anderen Figuren wird King nie mit seinem richtigen Namen angesprochen. Lediglich Jhana nennt ihn Daddy, doch es ist mehr als deutlich, dass Jhana ihren Vater als ihren persönlichen King sieht, den uneingeschränkten Herrscher ihrer (Traum-) Welt.

Kings Persönlichkeit ist von seiner beruflichen Tätigkeit als Elvis-Imitator und Entertainer völlig durchdrungen. Wie er dem Publikum mitteilt, sieht er seine Aufgabe darin, die Zuhörer in eine andere Welt zu entführen: "When I sing, play guitar, you're with me. Swaying in time, singing along, you know every single word." (p. 216). Dass er durch seine überzeugende Darbietung beim Zuschauer das Bedürfnis weckt, sich dem Star gegenüber öffnen zu wollen, ihm die persönlichsten Gedanken, Sorgen und Ängste mitzuteilen und Lösungen oder Anteilnahme zu erwarten, erfüllt ihn dagegen mit Entsetzen. Verantwortungsvolles Handeln gehört nicht zu seinem Zuständigkeitsbereich, denn er ist "just an entertainer [...] and nobody's path of despair." (p. 216).

King gibt sich machtvoll und egoistisch. Er glaubt, nach seinen Vorstellungen leben zu können, ohne auf die Gefühle oder Bedürfnisse anderer Rücksicht nehmen zu müssen. Seine selbstgefällige Persönlichkeit und Überheblichkeit scheint Frauen anzuziehen. Selbst Maddie, die während ihrer Ehe unter seiner Untreue gelitten hat, kann sich seinem Charme nicht entziehen und lässt ihre Gefühle wieder aufleben.

King nimmt für sich in Anspruch, ein guter Vater zu sein und eine wichtige Rolle im Leben seiner Tochter zu spielen. Allerdings möchte er nur den angenehmen Teil der Vaterrolle, die Verantwortung für Jhanas Erziehung überlässt er lieber seiner Ex-Frau und beruhigt Anflüge eines schlechten Gewissens damit, dass Maddie hervorragende Arbeit leistet. Auch in folgender Szene versucht King sich vor einer Stellungnahme zu drücken. Als Maddie und Jhana den Bericht über Jhanas Fortschritt in der Behindertenwerkstatt durchgehen, möchte er sich am liebsten davonstehlen:

MADDIE: I asked you a question. What are you doing in the bathroom all day?

JHANA: Periods. You're sore in your stomach. Mum. Twice.

KING: Maybe I shouldn't be here.

MADDIE: This is exactly when you should be here. (p. 216).

Weder hilft noch unterstützt King seine Ex-Frau bei Jhanas Erziehung, glaubt aber dennoch das Recht zu haben, Maddies Erziehungsmethoden zu kritisieren. "You walked her to school until she was fifteen. It's not right, your hanging on like that." (p. 218) wirft er Maddie unter anderem vor. Nach seinen Vorstellungen sollte sich alles natürlich

entfalten. Diese Lebensphilosophie mag zwar für ihn passen, für Jhana, die ständig Anleitung und Führung braucht, hätte sie katastrophale Folgen. King will jedoch nicht wahrhaben, dass seine Tochter nie ein wirklich normales Leben führen kann. Als Maddie ihm nicht zustimmt, sondern seinem Standpunkt widerspricht und ihm erklärt, dass Jhanas Erziehung eine lebenslange Aufgabe ist, reagiert er entrüstet und beleidigt: "I ask how your day is and you tell me about her. [...] It's like you've disappeared." (p. 218/219).

Es finden kaum Gespräche zwischen Vater und Tochter statt. Da King Jhana nicht mehr täglich sieht, weiß er nicht, wie er mit ihr kommunizieren kann bzw. muss. Er spricht eher über sie hinweg als zu ihr. Kurz vor seiner geplanten Abreise erzählt er ihr beispielsweise von einer Freundin namens Bonita in einer Weise, die für Jhana unverständlich bleiben muss:

KING: In Windsor I met one of your pals?

JHANA: Who?

KING: A girl called Bonita.

JHANA: My pal? (pause) I don't know her. Dad.

KING: She had a job cleaning up.

JHANA: Steffie cleans up. (p. 207).

Bills Bemerkung "You don't even know who Jhana is." (p. 221) fasst Kings Ansichten über die Erziehung von Jhana und sein oberflächliches Verhältnis zu ihr somit treffend zusammen.

Das Abendessen als Plattform familiärer Konflikte

Der Hauptteil von *Toronto, Mississippi* besteht aus einem gemeinsamen Abendessen unter den Familienmitgliedern. Dieses kurze, relativ konzentrierte soziale Ereignis eignet sich in hervorragender Weise, um das Verhalten der Familienmitglieder zu beleuchten. Besonders die eingangs angesprochenen Nebenthemen, die Animosität zwischen den Männertypen und Künstlern Bill und King, Bills Zuneigung zu Maddie und Kings magische Anziehungskraft auf Maddie werden hier in geschickter Weise miteinander verwoben und bieten einen interessanten Einblick in die Hintergründe für das Benehmen der drei Erwachsenen.

Im Verlauf des Abends versucht King, Bill aus seiner Position als Freund von Maddie und Jhana zu verdrängen, um seinen "Stammplatz" als Vater und Ehemann wieder einzunehmen. Sein Verhalten beruht weniger auf dem Wunsch, seine Familie zurückzugewinnen und sich von nun in verantwortungsvoller Weise um sie zu kümmern, als seine persönlichen Bedürfnisse nach Macht und Bewunderung zu

befriedigen. Dieses Schauspiel typisch männlichen Verhaltens wird von Joan MacLeod in sehr komischer Form geboten. Schlagfertige und sarkastische Bemerkungen oder subtile Anspielungen wechseln sich in rascher Folge ab. Bereits die Begrüßungsszene ist von Kälte und gegenseitiger Abneigung geprägt und vermittelt einen Vorgeschmack auf den Verlauf des Abends.

MADDIE: You two remember each other?

BILL: We met last winter when I moved in.

KING: Right. How's it going?

BILL: Splendid. (p. 199).

Es entbrennt ein Kampf, in dessen Verlauf beruflicher Erfolg,⁵² Erfolg bei Frauen und die Eignung als Vater miteinander verglichen werden. In selbstgefälliger Art erkundigt sich King nach Bills beruflicher Tätigkeit und macht sich anschließend über die Bedeutung von Dichtung lustig. Seine abfällige Bemerkung "I didn't know people still wrote poetry." (p. 200) wird von Bill unterbrochen mit "And I didn't know people would still come out for Elvis." (p. 201). Kings Bemühung, Bills Arbeit als Dichter und Dozent an der Universität im Vergleich zu seinem eigenen Erfolg als Elvis-Imitator als gering und wertlos erscheinen zu lassen, stachelt Bills Wut an. Er setzt zum Kontern an und behauptet, um Elvis zu imitieren seien keine besonderen intellektuellen Fähigkeiten nötig. Es umfasse lediglich "getting up, singing and shaking one's hips" (p. 201). Auch Kings Prahlereien, er überstrahle den eigentlichen Elvis, bereitet Bill mit einer sarkastischen Bemerkung ein jähes Ende:

KING: I sing ... tell stories. I have reinvented the man; put all the part back together in a way better suited to survive. He didn't have a very thick skin.

BILL: Thus the weight. (p. 201).

In der "Kategorie" Frauen schneidet Bill wesentlich schlechter ab. Kings Frage nach einer Freundin möchte er möglichst vage lassen und bietet King die perfekte Möglichkeit, seine Überlegenheit zu manifestieren:

KING: You got a girlfriend?

BILL: Of sorts.

KING: What's "of sorts"? She half fish or something? (p. 201).

Der eigentliche Streitpunkt der beiden Männer, der Auslöser für ihre Rivalität, ist Maddie. Im Laufe des Jahres, das Bill in Maddies Wohnung verbracht hat, hat Bill sich

⁵² Bill und King unterstreichen durch ihr Verhalten und ihr Konkurrenzdenken Chodorows Behauptung, dass Männer ihren persönlichen Wert vor allem durch ihre beruflichen Leistungen definieren.

in seine Vermieterin verliebt. Leider erwidert Maddie seine Gefühle nicht und scheut sich auch nicht, ihm dies offen mitzuteilen. Bills vorsichtige Frage nach der Art ihrer Beziehung und seine Andeutung, dass sie eine richtige Familie werden könnten, treffen auf eine klare Antwort: "I'm your landlady. And you're my best friend. [...] And I'm grateful for the way you are with Jhani. No. I feel blessed in that department. I really do. And with your friendship." (p. 210).

Obwohl Maddie Bills Nähe, seine Unterstützung und vor allem seinen Humor braucht, steht eine intime Freundschaft für sie außer Frage. Wenn Bill weiterhin mit ihr und Jhana zusammenleben möchte, muss er ihre Entscheidung akzeptieren und seine Gefühle unter Kontrolle bekommen, was ihm schließlich auch gelingt: "There's one way to kiss certain men in the world and another way to kiss all the Bills. Most women know that instinctively." (p. 208) erklärt er gegenüber Jhana und deutet damit an, dass er nicht der Mann ist, in den eine Frau wie Maddie sich verlieben könnte.

Seine frustrierende Erkenntnis "Every woman adores a fascist." (p. 205) wirft Licht auf ein Phänomen, das Rosalind Coward in Romanzen entdeckt hat und das auch auf Maddie zutrifft. Trotz Emanzipation und Frauenbewegung fühlen sich einige moderne Frauen von Männern mit typisch patriarchalischen Charakterzügen magisch angezogen:

And what attracted them in the first place were precisely all the attributes of unconstructed patriarch. The qualities which make these men so desirable are, actually, the qualities which feminists have chosen to ridicule: power (the desire to dominate other); privilege (the exploitation of other); emotional distance (the inability to communicate); and singular love for the heroine (the inability to relate to anyone other than the sexual partner).⁵³

Folglich sinkt Maddie nicht in Bills Arme, sondern in die ihres Ex-Mannes. Obwohl ihre Trennung bereits mehrere Jahre zurückliegt, ist Maddie noch lange nicht darüber hinweg. Als Bill ihr von einem Anruf Kings berichtet, versichert sie sich, dass ihr Ex-Mann von ihrem Rendezvous erfahren hat: "Isn't that stupid? We haven't lived together for nearly a decade but I still love turning that knife. Just a tad." (p. 196) meint sie und offenbart damit, dass ihre Gefühle für King keineswegs neutral sind.

Durch die nostalgischen Erinnerungen von Maddie und King erhält der Leser einen Eindruck von ihrer Beziehung vor der Scheidung. Das Ehepaar hatte keinen festen Wohnsitz, sondern zog in einem Wohnwagen durch Kanada. "We had this old van, all

⁵³ Rosalind Coward, "Female Desire: Women's Sexuality Today", in: *Feminist Theory : A Reader*, ed. Mary Eagleton, Oxford: Basil Blackwell, 1986, p. 146.

painted up in rainbows and psychedelic shit. I washed it about forty times a week and I'd put you (Jhana) inside ..." (p. 202) erinnert sich King. Die Basis ihrer Beziehung war offensichtlich ihre gegenseitige körperliche Anziehung.

KING: The Diamond Kitchen. We settle that little girl of ours down in the front of the van. The lights have calmed down, left something thick in the air. We make love against the fence post and you got a little cut at the top of your leg. (p. 204).

Trotz aller Erniedrigungen während der lange zurückliegenden Ehe und des Bewusstseins, dass King sie und Jhana wieder verlassen wird, gibt Maddie sich ihm hin.

Entscheidung für eine unkonventionelle Lebensform

Hoherfreut über seine Entscheidung, bei ihr bleiben zu wollen, verliert Maddie sich in trügerischen Wunschvorstellungen, die jedoch nur allzu bald von der Wirklichkeit eingeholt werden. Kings aggressiver Angriff auf Bill weckt sie schlagartig aus ihren Träumen auf. Sie stellt sich auf Bills Seite und schickt King weg.

MADDIE: (*to King*) Leave. Go pack your stuff. [...]

KING: I'm doing my best here, Maddie ...

MADDIE: It isn't enough.

KING: She's my family.

MADDIE: My family is down on the floor. (p. 221).

Auch wenn sie eine Weile leiden wird, wird sie schließlich doch überleben, wie sie das auch vorher getan hat: "Hold on to my perfect little girl. (*holding Jhana*) To hell with that bed of mine that had suddenly become so big and icy. I've got Jhana." (p. 209).

Am Ende trifft Maddie somit eine bewusste und rationale Wahl zugunsten der unkonventionellen Form der Familie, d. h. zugunsten der Lebensgemeinschaft mit Bill und Jhana und gegen ihre nostalgischen Gefühle zu King. Ihre Entscheidung gegen eine traditionelle Kernfamilie stimmt mit den Theorien der Soziologin Elisabeth Beck-Gernsheim überein. Nach Beck-Gernsheims Untersuchungen hat sich die Familie tatsächlich von einer Art Notgemeinschaft zu einem freien Zusammenschluss von Individuen entwickelt. Beck-Gernsheim prognostiziert mit dieser Aussage nicht den Untergang der traditionellen Familie, sondern stellt lediglich alternative Formen des Zusammenlebens gleichberechtigt neben sie.⁵⁴

⁵⁴ Siehe Elisabeth Beck-Gernsheim, "Auf dem Weg in die postfamiliale Familie. Von der Notgemeinschaft zur Wahlgemeinschaft", *Aus Politik und Zeitgeschichte* 29-30 (1994), p. 14.

In *Toronto, Mississippi* werden zwei unterschiedliche Formen von Familien einander gegenübergestellt und miteinander verglichen. Joan MacLeod wirft die Frage auf, ob die traditionelle Kernfamilie stets die ideale Form des Zusammenlebens ist oder ob auch andere Formen denkbar sind. Ihre Komödie steht damit ganz im Zeichen der Diskussion um die traditionelle Form der Familie,⁵⁵ wie sie auch von Michele Barrett oder Mary McIntosh geführt wurde, die postulieren: "[T]he nuclear family was anti-social and [...] the way it was privileged over other kinds of relationships was dangerous."⁵⁶

Die Schilderungen von Jhanas Schwierigkeiten und die Reaktionen Außenstehender bieten Gelegenheit, die eigenen Einstellungen gegenüber geistig behinderten Menschen und deren Familien zu überdenken und zu revidieren. Dies ist auch das erklärte Ziel der Autorin. Durch den bewusst liebenswert gestalteten Charakter Jhana will Joan MacLeod Zuschauer und Leser herausfordern, klischeehafte Vorstellungen über behinderte Menschen abzulegen und sie als wertvolle Mitglieder der Gesellschaft zu akzeptieren.

As for the character of Jhana in *Toronto, Mississippi*, I wanted to express my happiness that people like her are alive and a part of my life. There are a couple of mentally handicapped people who I love the way I love my good friends or my parents and I wanted to show that. I wanted to upset the cliché and show that a person like her is fun to be around.⁵⁷

Toronto, Mississippi fordert dazu auf, geistig behinderte Menschen, aber auch ihre Familien zu nicht mehr als unnormal oder andersartig zu stigmatisieren. Wie groß diese Gefahr ist, beweist folgendes Zitat Maddies. Sie liebt ihre geistig zurückgebliebene Tochter aufrichtig und hat doch Schwierigkeiten, ihre Behinderung zu akzeptieren.

MADDIE: When I was a kid there was a boy that lived near us in this orange house. I think he had a cerebral palsy but really handicapped. Even their house looked different. The colour seemed too bright. You know how when you go away for a while then when you come back everything looks different? Their house looked like that all the time. Sort of charged up but

⁵⁵ Wann genau das Modell der Kernfamilie seinen absoluten und unantastbaren Status erhielt, ist nach wie vor Forschungsgegenstand von Anthropologen und Soziologen. Erwähnt wird die Kernfamilie erstmals in der Bibel. In der religiösen und politischen Geschichte des Westens ist diese Institution fest verankert. [Siehe Lynda E. Boose, "Introduction", in: *Daughters and Fathers*, eds. Lynda E. Boose und Betty S. Flowers, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1989, p. 4.].

⁵⁶ Meg Luxton, "Conceptualizing 'Families': Theoretical Frameworks and Family Research", in: *Families. Changing Trends in Canada*, ed. Maureen Baker, Toronto: McGraw-Hill Ryerson Ltd, 1996³, p. 37.

⁵⁷ Rudakoff/Much 1990: 202.

dead all at once. [...] This is my house. People look at my house that way ...
(p. 218).

In Anlehnung an die feministische Maxime "The personal is the political"⁵⁸ vertritt auch sie die Meinung, dass das persönliche Leben einer Frau wichtige Erkenntnisse über die Situation der Frauen im allgemeinen zulässt: "[M]y work always feels political and it always feels personal."⁵⁹

4.3. Weibliche Lebensentwürfe und ihre gesellschaftliche Akzeptanz in Margaret Hollingsworths *Islands*

Trotz ihrer britischen Herkunft wird Margaret Hollingsworth, deren Werk *Islands* im Mittelpunkt der folgenden Analyse steht, zu den *mainstream* Dramatikerinnen gezählt. Dies liegt zum einen am frühen Entstehungszeitpunkt ihrer Werke, die noch vor dem Beginn des multikulturellen Theaters anzusiedeln sind, ihrer Einbürgerung und vor allem ihrem Selbstbekenntnis, dass sie Kanada als ihre Heimat betrachtet: "It's my whole frame of reference. Canada is what I write about. Canada is where I come from; it's what feeds me."⁶⁰

Im dramatischen Werk Hollingsworths sind ihre Eindrücke und Erfahrungen als Immigrantin, als "English speaking alien,"⁶¹ nach wie vor lebendig, wenn auch in veränderter Form, denn Hollingsworth überträgt das Konzept des Immigranten/der Immigrantin auf die Situation von Frauen, die sie als vergleichbar empfindet. Ihnen gemein ist die gesellschaftliche Isolation, Einsamkeit, die Frage nach Zugehörigkeit. So wirken die Protagonistinnen ihrer Dramen fast alle wie Fremdkörper in ihrer Umgebung, sind rastlos und von innerer Unruhe und Ziellosigkeit gequält.⁶² In einem

⁵⁸ Chodorow 1989: 1.

⁵⁹ Rudakoff/ Much 1990: 204.

⁶⁰ *Ibid*, p. 145.

⁶¹ Margaret Hollingsworth, "Widcomb Fair", in: *Smiling Under Water: Short Stories by Margaret Hollingsworth*. Vancouver: Lazara Press, 1989, p. 109.

⁶² Hollingsworths Dramen zeichnen sich weiterhin durch eine intensive Erforschung der inneren Welt der Protagonistinnen aus. Die Autorin interessiert sich vor allem dafür, wie Frauen ihre Umgebung wahrnehmen und wie sie versuchen, darin den ihnen zustehenden Platz zu finden. Nach Ansicht Hollingsworths ist dies ein Verfahren, das vor allem Dramatikerinnen anwenden bzw. das für weibliche oder feministische Dramen typisch sei. Männer würden dagegen selten einen Blick in die Seele ihrer Protagonisten wagen: "I don't know how many plays from a male perspective you can find that look inside. That inner world is an element that makes my plays very female and makes men afraid of them. No question about that!" [Rudakoff/Much 1990: 157.].

Interview erläutert Hollingsworth das Gefühl der Heimatlosigkeit und die damit verknüpfte Sehnsucht nach einer Heimat näher:

Home comes in again and again in my work. It's about relating to the place that you're in and finding a place for yourself in a foreign environment, which is what I'm doing. Feeling out of context, out of place, motivates me and informs my work.⁶³

Der Begriff "home" umfasst nach Hollingsworths Ansicht nicht nur den Besitz eines Eigenheims oder die Zugehörigkeit zu einer Nation oder Familie. Gemeint ist vielmehr ein Ort, an dem die Persönlichkeit des Menschen sich frei entfalten kann. Für Frauen ist es ausgesprochen schwierig, diesen Raum in der patriarchalischen Gesellschaft zu finden oder zu schaffen.

[...] it certainly isn't simply "house"! It's a place you recognize and where you are recognized. [...] Maybe an anchor, but "anchor" makes you feel weighed down and I don't think that is the sense of home that I mean. Home is a place where you are not an immigrant. All of my women characters are immigrants. But then I think that all women are pretty much immigrants in a male society.⁶⁴

In *Ever Loving* (1980) erforscht Hollingsworth die Sehnsucht nach Zugehörigkeit am Beispiel von drei Europäerinnen, die nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs nach Kanada emigrieren, um dort mit ihren Ehemännern zu leben. In *War Babies* (1984) verbindet sie die Isolation der Frau mit der der Schriftstellerin. *Islands*⁶⁵ wirft dagegen die Frage auf, ob Frauen nur außerhalb der patriarchalischen Gesellschaft ein Zuhause finden können, in dem sie ihre eigenen Lebensentwürfe realisieren können.

Im Mittelpunkt von *Island* steht die Protagonistin Muriel, die auf einer einsamen Insel an der Westküste Kanadas lebt und dort versucht, sich ihre eigene Farm aufzubauen. Ihre Idylle wird jedoch empfindlich gestört durch den Besuch ihrer Mutter Rose und die unvermutete Ankunft ihrer ehemaligen Partnerin Alli, einer geisteskranken und grausam ehrlichen Frau, die durch ihre provokativen Bemerkungen Mutter und Tochter in große

⁶³ Robert Wallace und Cynthia Zimmerman, *The Work. Conversations with English-Canadian Playwrights*, Toronto: Lazara Press, 1982, p. 93.

⁶⁴ Rudakoff/ Much 1990: 155.

⁶⁵ Das Stück *Islands* ist als Fortsetzung des Dramas *Alli, Alli, Oh* konzipiert, das Margaret Hollingsworth 1979 schrieb, kann jedoch auch als ein in sich geschlossenes Stück aufgeführt und gelesen werden. Zwischen den beiden Dramen liegt ein Zeitraum von sechs Monaten. *Alli, Alli Oh* und *Islands* stimmen überein im Handlungsort und teilweise im Personenregister. *Islands* wurde 1983 im *New Play Centre* in Vancouver erstmals aufgeführt.

Verlegenheit bringt. Die Spannung unter den Frauen erreicht ihren Höhepunkt, als Rose durch den Anblick von Muriels und Allis inniger Umarmung gezwungen wird, die Homosexualität ihrer Tochter anzuerkennen. Umstürzende Veränderungen im Leben der drei Frauen zieht dieser emotionsgeladene Nachmittag nicht nach sich. Rose flüchtet zurück in ihr geordnetes Leben mit ihrem Verlobten, und auch Alli verlässt die Insel, so dass Muriel am Ende allein zurückbleibt.⁶⁶

Muriel - Suche nach der eigenen Identität

Muriel verkörpert in eindringlicher Weise die Hoffnungen und Ängste einer Generation von Frauen, die den traditionellen weiblichen Lebensentwurf ablehnen und auf der Suche nach einem neuen auf sich allein gestellt sind. Weder die Gesellschaft noch die eigene Familie unterstützen die junge Frau bei der Suche nach ihrer Identität, sondern versuchen, wie im Folgenden gezeigt wird, sie mit allen Mitteln zur Einhaltung der gesellschaftlichen Normen zu bewegen. Auf der Basis dieser Erläuterungen wird Muriels Rückzug von Familie und Gesellschaft auf eine Insel plausibel.

Unterdrückung der falschen Geschlechtsidentität durch die Familie

Durch die Dialoge zwischen Muriel und ihrer Mutter Rose erhalten die Leser Einblick in Muriels Kindheit und Jugendzeit und erfahren, mit welchen Wertvorstellungen sie aufwuchs. Bereits als Mädchen wies ihr Charakter ausgeprägte männliche bzw. jugenhafte Züge auf.⁶⁷ Sie lehnte ein typisch weibliches Verhaltensmuster ab und zeigte statt dessen große Begeisterung für Aufgaben, die als eher männlich eingestuft werden, unter anderem der Leitung einer Farm. Obwohl ihre Mutter nun beteuert, dass Muriels Begabung sie und ihren Mann mit Stolz erfüllt hätte, hat Muriel Schwierigkeiten, dies zu glauben:

ROSE: No! He was proud of you.

MURIEL: Proud! (MURIEL gets up to look for a tool. ROSE watches her apprehensively.)

⁶⁶ Muriel hatte Alli in einer Klinik kennengelernt und sie als ihre Partnerin auf die Insel gebracht. Bereits zu diesem Zeitpunkt war Alli nervlich sehr angegriffen und zog sich immer weiter in die Geisteskrankheit zurück. Nach der für sie traumatischen Erfahrung der Geburt eines Kalbs lieferte sie sich freiwillig in eine Heilanstalt ein.

⁶⁷ In der feministischen Terminologie ist Muriel zwar "female", aber keineswegs "feminine". Sie entwickelte Charaktereigenschaften, die einer Frau gesellschaftlich nicht zugestanden werden.

ROSE: We both were. Specially the way you handled those pigs. He cut that article out of the Farmer's Gazette. The one they wrote up about you and the other girl running the farm. What was her name? (p. 122).⁶⁸

Schließlich fand Muriels Wunsch, ihr Talent für die Arbeit auf dem Land beruflich umzusetzen, bei ihren Eltern keine Unterstützung und wurde mit allen Mitteln unterdrückt. In der Hoffnung, Muriels "natürliche" weibliche Qualitäten würden stärker hervortreten und ihre als unnormal empfundenen männlichen Tendenzen dagegen verblassen, beschlossen ihre Eltern, sie ein geisteswissenschaftliches Studium absolvieren zu lassen. Damals konnte Muriel sich noch nicht gegen die orthodoxen Vorstellungen ihrer Eltern durchsetzen, zumal ihre passive Mutter immer den Plänen ihres Ehemannes zustimmte. Noch Jahre später rechtfertigt Rose ihre Entscheidung mit der Begründung: "I didn't want you to ruin your life. I wanted you to grow into a ... a woman." (p. 126).

Die Leitung der Familienfarm wurde nach dem Tode ihres Vaters nicht an Muriel, sondern an ihren Bruder Ronnie übertragen, obwohl dieser weder Interesse noch Talent für das Leben als Farmer zeigte. Das Dilemma der Eltern bestand darin, dass bei beiden Kindern körperliches Geschlecht und die dazu gehörige Geschlechtsidentität vertauscht zu sein schien. So meint Rose: "Your father always used to say that the blood got mixed up. You were the oldest and you should have been the boy, then it would have all worked out." (p.126).

Nach einiger Zeit wird offensichtlich auch Rose klar, dass Ronnie trotz seiner Männlichkeit nicht für die Leitung der Farm geeignet ist. Während der nachmittäglichen Unterhaltung vertraut sie Muriel an, dass sie sich um Ronnie Sorgen macht: "Between you and me I'm worried about Ronnie. He never really wanted to be a farmer. I can see that now." (p. 126). Diese Einsicht der Mutter schließt jedoch kein Umdenken oder das Eingeständnis einer Fehlentscheidung ein. Nach wie vor vertritt sie die orthodoxe Ansicht, dass das Leben strikt in weibliche und männliche Bereiche aufgeteilt sein soll. Solange sich Muriel im Einflussbereich ihrer Familie befand, war ihre Persönlichkeit in dem ihr auferlegten weiblichen Verhaltenskodex gefangen.

In *Islands* bildet die Familie, ähnlich wie den Werken der US-amerikanischen Dramatiker ein alpträumhaftes Gebilde, aus dem die Familienmitglieder sich lösen müssen, um ein freies und selbstbestimmtes Leben führen zu können. Dies bestätigt

⁶⁸ Margaret Hollingsworth, *Islands*, in: *Willful Acts*, Toronto: Talonbooks, 1998, pp. 115-44. Alle weiteren Angaben bei Primärzitate beziehen sich auf diese Ausgabe.

Hollingsworth in einem Interview. "I haven't really written about families very much", meint die Autorin und fügt hinzu, "[w]hen I do, I've used them as allegory. Usually I write about people running *away* [sic] from the prison of family."⁶⁹ Während diese jedoch eher Söhne meinten, macht Hollingsworth deutlich, dass Töchter ebenso starken Anforderungen und Gewissenskonflikten ausgesetzt sind.

Homosexualität als alternativer Lebensentwurf

Muriels erster alternativer Lebensentwurf nach der Lossagung von ihrer Familie besteht in der Aufnahme einer lesbischen Beziehung mit einer Frau namens Alli, wodurch sie wieder gegen die Regeln der patriarchalischen Gesellschaft, die heterosexuelle Verbindungen zur Norm erhoben hat.⁷⁰ Eine derartige Aufzwingung von Heterosexualität, eine sogenannte "compulsory heterosexuality,"⁷¹ gehört nach Ansicht der Radikalfeministin Adrienne Rich zu den Machtmitteln des Patriarchats mit dem Ziel, Frauen zur Einhaltung ihrer Geschlechtsrolle anzuhalten. Lesbisch⁷² zu sein, bedeutet folglich, sich bewusst gegen die Bestimmungen des Patriarchats zur Wehr zu setzen: "Lesbian existence comprises both the breaking of a taboo and the rejection of a compulsory way of life. It is also a direct or indirect attack on male right of access to women."⁷³

Allerdings bietet Muriel die lesbische Beziehung mit Alli keine echte Alternative zu der traditionellen Rolle als Ehefrau. Durch Allis Ansprüche sieht sie ihre Individualität nach wie vor bedroht, so dass sie ein Leben in Einsamkeit vorzieht.

⁶⁹ Much/Rudakoff 1990: 156.

⁷⁰ Obwohl das Thema Homosexualität von Bedeutung ist, dominiert es das Geschehen nicht. Wie Dorothy Parker betont, gibt Muriels lesbische Neigung ihr jedoch die notwendige Kraft und Energie, um einen unkonventionellen Lebensstil zu wählen und schließlich ihren Platz innerhalb bzw. außerhalb der kanadischen Gesellschaft zu erschaffen: "It is Muriel's lesbianism that gives her strength and definition as an individual." [Dorothy Parker, "Alienation and Identity. The Plays of Margaret Hollingsworth", *Canadian Literature* 118 (1988), p. 101.]

⁷¹ Adrienne Rich, "Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence", *Feminist Literary Theory. A Reader*, ed. Mary Eagleton, Oxford: Basil Blackwell, 1986, p. 22.

⁷² Nach Richs Vorstellung ist "lesbisch" ein sehr weit gefasster Begriff, der sich nicht nur auf sexuelle Verbindungen, sondern auf jede Form intensiven Kontakts zwischen Frauen bezieht: "not simply the fact that a woman has had or consciously desired genital sexual with another woman, [...] [but] many more forms of primary intensity between and among women, including the sharing of a rich inner life, the bonding against male tyranny, the giving and receiving of practical and political support." [*Ibid*, p. 23.]

⁷³ *Ibid*, p. 23.

Rückzug auf die Insel

Wie Dorothy Parker betont, spiegeln die Handlungsorte in Hollingworths Dramen den psychischen Zustand der Protagonistinnen wieder. Oft sind es klaustrophobische Schauplätze, kleine Räume, Holzhütten, oder einsame Farmen irgendwo in dem riesigen, konturlosen Land Kanada.⁷⁴ Die Wahl des Handlungsortes in *Islands*, "an island off the west coast of Canada" (p. 116), erweist sich als idealer Hintergrund für Muriels Suche nach ihrer weiblichen Identität. Ähnlich wie die *Northern Wilderness*, ein weiterer beliebter Handlungsort in der modernen kanadischen Literatur, ist die Insel der ideale Schauplatz für die Themen Isolation, Flucht, Rückkehr zur Natur oder *survival*.

The northern exodus is astonishing in its diversity of questing humanity. All those who are well attuned to the northern wilderness, or disenchanted with contemporary urban civilization react against what writers see as the sophistries of the civilized world.⁷⁵

Einerseits wird durch den Rückzug auf eine Insel die gesellschaftliche Isolierung der Protagonistin von *Islands* betont. Andererseits verkörpert die Insel ihr Erlangen einer eigenen Identität und ihre Trennung von den Ansprüchen der Außenwelt. Für Muriel ist die Insel eine Art Schutzburg und trägt so durchwegs positive Konnotationen.

Hollingsworths Darstellung der Insel als Zufluchtsort stimmt somit mit Margaret Atwoods Definition der Insel als "island-as-body, self-contained, a Body Politic, evolving organically with a hierarchical structure"⁷⁶ überein. Diese typisch britische Metapher von der Insel als Schutzburg verknüpft Hollingsworth mit dem kanadischen Mythos der Wildnis, in dem die Vorstellungen von Flucht und vor allem Überleben, *survival*, impliziert sind.⁷⁷

Nach Atwoods Ansicht besitzt der Begriff Überlebenskampf, *survival*, in Kanada eine mythische Symbolkraft, die mit dem amerikanischen *frontier* und dem britischen *island* vergleichbar ist: "The central symbol for Canada - and this is based on numerous instances of its occurrence both in English and French Canadian literature - is undoubtedly Survival, *la Survivance*."⁷⁸ Ursprünglich wurde der Begriff auf die

⁷⁴ Siehe Parker 1988: 98.

⁷⁵ Allison Mitcham, *The Northern Imagination. A Study of Northern Canadian Literature*, Moonbeam, Ont: Penumbra, 1983, p. 10.

⁷⁶ Atwood 1972: 32.

⁷⁷ Siehe Hodkinson 1991: 52/53.

⁷⁸ Atwood 1972: 32.

Hoffnungen und Enttäuschungen der frühen Siedler und ihren nackten Existenzkampf gegen eine unwirtliche Natur bezogen: "their struggle against a hostile environment in order to make a living on isolated farms, but also for the ability to endure poor conditions and times of hopelessness and loneliness."⁷⁹ In der neueren kanadischen Literatur hat das Symbol eine deutliche Ausformung erhalten. Muriels Entscheidung, auf der Insel zu leben, stellt eher ein "spiritual survival"⁸⁰ dar.

Die Wildnis auf der Insel gibt Muriel die Möglichkeit, sich als Frau zu verwirklichen ohne die Einschränkungen, die die städtische Gesellschaft ihr auferlegen würde. Um endgültig alle Fesseln des Patriarchats abstreifen zu können, stellt sie sich dem riskanten Projekt, auf der abgelegenen Insel allein und ohne Hilfe zurechtzukommen.

MURIEL: I told you I'd make it alone. Well, I have, haven't I? I ran a business - I got this place together and now I'm going to build the best goddamn house on the island. On my own. To my design.

ROSE: You can't isolate yourself. We all need other people.

MURIEL: Look Mum - I'll try to explain. (Goes over and sits beside ROSE.) I don't mean to be hard. I just have to protect myself. I have to do things my way. Without interference from the outside. (p. 123).

Gleich einem Pionier will Muriel die Wildnis auf der Insel gestalten. Sie plant, Experimente mit Pflanzen durchzuführen, die keinen Boden für ihr Wachstum benötigen.⁸¹ Der erfolgreiche Anbau würde nicht nur ihr finanzielles Überleben sichern, sondern sie auch ihrer Selbstfindung einen großen Schritt näher kommen lassen. Um ihr Ziel zu erreichen, will sie ihre ganze Energie in dieses Projekt stecken: "It's chancy, but I'm going to give it a go. Next year ... next year I'm going to work my ass off, Mum. I don't care if it takes me ten years." (p. 124).

Die symbolische Bedeutung der Insel erfährt noch eine zusätzliche Ausformung und wird mit feministischen Fragestellungen verknüpft. Als Muriel ihrer Mutter erklärt, dass sie mit ihrem Leben sehr zufrieden sei und keine anderen Menschen bräuchte, entgegnet ihr diese, dass kein Mensch eine Insel sei und auf die Dauer ohne intime, familiäre oder freundschaftliche Beziehungen leben könnte:

ROSE: No man is an island.

⁷⁹ Rau 1992: 62.

⁸⁰ Atwood 1972: 33. Atwoods These gilt inzwischen allerdings als umstritten.

⁸¹ Die Art der Pflanzen, die Muriel kultivieren will, steht symbolisch für ihre Persönlichkeit. Auch Muriel möchte selbstgenügsam sein und ohne die Hilfe ihrer Mitmenschen wachsen und gedeihen können.

MURIEL: I'm a woman! (p. 123).⁸²

Rose sprach ganz allgemein von "men", Menschen, also Männern und Frauen, aber Muriel betont die Tatsache, dass sie nicht unter diese Kategorie "men" eingeordnet werden könne, da sie eben eine "woman", eine Frau, sei.

Obwohl Muriel ihre Zufriedenheit, die sie in ihrer Isolation auf der Insel gefunden hat, bei jeder Gelegenheit betont, schleichen sich Zweifel an ihrer Behauptung ein. Wie bereits angesprochen, spiegelt sich in dem Handlungsort die psychische Befindlichkeit der Protagonistin wider. Somit weist nicht nur die Wildnis der Insel, sondern auch der Zustand des von ihr eingerichteten Farmhauses auf Muriels persönlichen Zustand hin. Die Beschreibung ihres Zuhauses als "*fairly roughly furnished, with unfinished insulation*" (p. 116) lässt vermuten, dass Muriels Suche noch lange nicht abgeschlossen ist. Schließlich impliziert das Aufbrechen starrer Strukturen nicht nur einen optimistischen Neuanfang, sondern auch den Verlust von Sicherheit. Erst langsam können neue Strukturen die alten ersetzen.

Bedroht werden Muriels Projekt und ihre Freiheit außerdem durch den Plan ihrer Mutter, auf der Insel Land erwerben zu wollen, um sich dort mit ihrem Lebensgefährten niederzulassen. Sie fürchtet, von den gesellschaftlichen Zwängen, denen sie entflohen ist, wieder eingeholt zu werden. Um ihre Mutter von diesem Plan abzubringen, ohne ihr jedoch die Wahrheit sagen zu müssen, führt Muriel an, dass die Immobilienpreise auf der Insel fast unerschwinglich seien. Schließlich vertritt Rose sehr konservative Ansichten über das Rollenverhalten und die Aufgaben einer Frau.

Rose - Repräsentantin des traditionellen Frauenbilds

Rose wird als typische, traditionelle Mutter dargestellt, die ihre Individualität zugunsten ihrer Familie aufgibt. Im Gegensatz zu ihrer Tochter lebt sie in einer Welt, an der die Errungenschaften der Frauenbewegung spurlos vorbeigegangen sind. Wie so viele

⁸² An dieser Stelle spielt Hollingsworth auf die Vorherrschaft des Männlichen in der Sprache an. "Man" kann zum einen in der Bedeutung Mann interpretiert werden, kann sich zum anderen aber auch auf Menschen im allgemeinen beziehen und damit Männer und Frauen einschließen. Allerdings verschwinden letztere linguistisch hinter der männlichen Form. Elaine Showalter und zahlreiche weitere feministische Literaturkritikerinnen wiesen darauf hin, dass in jeder Sprache die maskuline Form die dominante ist. Während die männliche Form unmarkiert bleibt, muss die weibliche Form durch ein Affix ergänzt werden: "[A]ll speech is necessarily talk about gender, since in every language gender is a grammatical category and the masculine is the linguistic norm. Even in English, a language in which only nouns referring to human beings and animals are formally gendered [...], the masculine form is generic, universal, or unmarked, while the feminine form is marked by a suffix or some other variant." [Elaine Showalter, "Introduction: The Rise of Gender", in: *Speaking of Gender*, ed. Elaine Showalter London: Routledge, 1988, p. 1.]

Frauen ihrer Generation bestimmt Rose ihren persönlichen Wert durch ihre Leistungen als Ehefrau und Mutter. Ihr Verhalten ist in der Unfähigkeit begründet, eine positive Selbstdefinition als Frau zu finden, da sie sich nur in der Beziehung zu einem Mann bzw. zu ihren Kindern wahrnimmt. Hier offenbart sich die Gefahr der Definition des weiblichen Selbst durch Beziehungen, das Chodorow als "a loss of self in overwhelming responsibility for and connection to others"⁸³ bezeichnet.

Die Entwicklung ihrer eigenen Persönlichkeit ist völlig in den Hintergrund getreten. Rose akzeptierte diese Rolle, ohne sie zu hinterfragen und erklärte die Wahrung der häuslichen Harmonie und die Erziehung der Kinder zum Sinn ihres Lebens. Bewusst ignorierte sie das Verhalten ihres Mannes, um ihre Illusionen von einer heilen Familie nicht aufgeben zu müssen. Die Wahrheit wird, wie Yvonne Hodkinson beobachtet, hinter einer Maske vorgeschobener Wertvorstellungen verborgen: "Her [Rose's] unquestioning acceptance of her role creates an illusion of harmony, concealing the truth behind a mask of assumed moral values."⁸⁴

Die ungewohnte Einsamkeit auf der Insel und die Distanz zu ihrer vertrauten Umgebung bewirken, dass Rose ihre Maskerade zumindest kurzzeitig aufgibt. Obwohl Rose eigentlich nur über ihren Verlobten Chuck und den eigentlichen Anlass ihrer verfrühten Ankunft reden möchte, bringt sie durch eine Unachtsamkeit Muriels verstorbenen Vater ins Gespräch. Die Unterhaltung zwischen Mutter und Tochter nimmt daraufhin eine unerwartete Wende. Auf Muriels provokative Bemerkung, dass man einen Menschen nie ganz kennen würde, gibt Rose schließlich zu, von der Teilnahme ihres Mannes an illegalen Hahnenkämpfen und seinen außerehelichen Affären gewusst zu haben:

MURIEL: Did you know about the cockfights? [...] On Wednesday nights.
When you were at the Ladies' Auxiliary [...]?
ROSE: I used to dread Wednesdays.
MURIEL: You knew?
ROSE: I lived with him. (p. 120).

Durch dieses unerwartete Geständnis erreicht das Verhältnis zwischen Mutter und Tochter für einen Moment eine intimere Ebene. Doch noch im selben Atemzug kehrt Rose zu ihrer gewohnten Denkweise zurück und versucht Muriel das Versprechen abzurufen, dieses Geheimnis vor Chuck zu verbergen: "Don't say a word about this to Chuck. Do you hear me?" (p. 121). Sie legt nur Wert darauf, dass auch nach dem Tod

⁸³ Chodorow 1989: 58.

⁸⁴ Hodkinson 1991: 56.

ihres Mannes die Fassade einer glücklichen Familie nach außen gewahrt wird. Selbst vor ihrem neuen Lebenspartner möchte sie die dunklen Familiengeheimnisse am liebsten vertuschen. Muriels Frage, warum sie sein Verhalten hingenommen habe, lässt sie unbeantwortet, und ihren Selbstbetrug wertet sie mit einer fatalistisch anmutenden Begründung ab: "He was always a wild man. If you marry a wild man you take the consequences." (p. 122).

Nach dem Tod ihres Mannes fühlte Rose sich - nach ihren eigenen Angaben - schutzlos und eines Teils ihrer Identität und ihrer Lebensaufgabe beraubt. Um dieses Verlustgefühl zu kompensieren, flüchtete sie sich in eine neue Beziehung mit einem konservativ denkenden Mann, Chuck. Sie bestätigt sogar Allis beleidigende und provokative Bemerkung "You know you're lucky to have a second go. At your age." (p. 133) mit den Worten "Yes, you're quite right. [...] I'm a lucky woman." (p. 133).

Obwohl Chuck - abgesehen von einem kurzen Telefonanruf gegen Ende des Dramas - nicht in Erscheinung tritt, dominiert er Roses Ansichten und Handlungen und ist in ihren Gedanken stets gegenwärtig. Seine "Anwesenheit" spielt folglich eine wichtige Rolle im Drama. Roses Gedanken kreisen ohne Unterlass um ihren Verlobten, sie versucht die Welt mit seinen Augen zu sehen, spricht über seine Vorstellungen und Meinungen und sorgt sich um sein Wohlbefinden.⁸⁵

Rose vertritt also eine romantische Liebesauffassung, die von Freud als Motor aller psychischen Prozesse angesehen wurde. "Ideal love is the key to understanding the intricate relationship between woman's desire and woman's submission,"⁸⁶ erläutert die Psychoanalytikerin Jessica Benjamin. Männer verkörpern für Frauen wie Rose das ihnen versagte aktive Begehren, dem sie sich unterordnen. Nach dem Tod ihres Mannes dienen die Bedürfnisse ihres neuen Partners Rose als Maßstab für ihr Verhalten. Sie übernimmt Chucks Wertvorstellungen und macht sie zu ihren eigenen. Seine Äußerungen akzeptiert sie als absolute Wahrheiten, ohne sie auch nur ansatzweise in Frage zu stellen.

ROSE: [...] Chuck says you're competing with your father. He says it's more common with boys but it can happen with girls. [...] Chuck says it'd be a good thing to make a clear break with the prairies. (p.126/127).

⁸⁵ Man vergleiche dazu folgende Äußerungen von Rose: "He's not well. [...] He's gonna be crazy about the beaches. [...] I keep going 'round trying to see everything with his eyes." (p. 118).

⁸⁶ Jessica Benjamin, "A Desire of One's Own. Psychoanalytic Feminism and Intersubjective Space", in: *Feminist Studies/Critical Studies*, ed. Teresa de Lauretis, Bloomington: Indiana University Press, 1986, p. 80.

Ihr hyperkritisches Verhalten kommt noch stärker zum Vorschein, als sie nach einigem Zögern auf den eigentlichen Grund für ihre verfrühte Ankunft zu sprechen kommt. Rose traf nicht einen Tag vor Chuck auf der Insel ein, um etwa einige ungestörte Stunden mit ihrer Tochter verbringen zu können. Vielmehr möchte sie eine Angelegenheit klären, die ihrer Einschätzung nach Chucks Missbilligung hervorrufen könnte, nämlich "the sleeping arrangements" (p. 121). Vor der Hochzeitsnacht in einem Bett mit Rose zu schlafen, würde ihr Verlobter als unmoralisch empfinden. Ebenso unangebracht wäre es in seinen Augen, würden Rose und ihre Tochter das einzig vorhandene Doppelbett teilen. Schließlich ist Muriel entgegen aller Erwartungen noch immer nicht verheiratet.

Auf eine weitere Komponente des Verhältnisses zwischen Rose und Chuck weist Alli in einem ihrer sarkastischen Einwürfe hin. Sie bezeichnet Roses Verlobten nicht als "fiancé", sondern als "financé" und spielt damit geschickt auf Chucks berufliche Tätigkeit als "assistant manager" (p. 130) - wie Rose behauptet - bzw. als "teller" (p. 130) - nach Muriels Ansicht - an und auf die wirtschaftliche und finanzielle Machtposition von Männern, von der Frauen wie Rose abhängig sind.

Mutter-Tochter-Konflikt und die weibliche Geschlechtsidentität

Mit dem in *Islands* aufgeworfenen Generationskonflikt zwischen einer traditionellen Mutter und einer fortschrittlich denkenden Tochter stellt Margaret Hollingsworth zwei völlig unterschiedliche Lebens- und Denkweisen dar. Gleichzeitig macht sie deutlich, dass die jeweiligen persönlichen Einstellungen nicht losgelöst von ihrem Kontext betrachtet werden dürfen. Auch Jean Baker Miller weist darauf hin, dass die komplexe Beziehung zwischen Mutter und Tochter durch die äußeren, sozialen Gegebenheiten geprägt wird:

Mothers have been deprived and devalued and conscripted as agents of a system that diminished all women. Daughters have felt the confusing repercussions of all of these forces. Further, it is impossible to analyze the mother-daughter relationship without the overall context which defines the family structure.⁸⁷

Trotz ihrer unterschiedlichen Lebenseinstellungen und persönlichen Differenzen sind sich Mutter und Tochter ähnlicher, als dies auf den ersten Blick auffällt. Von ihrer Mutter hat Muriel die Einstellung übernommen, ihre wahren Gefühle zu verbergen, um die Menschen ihrer Umgebung nicht vor den Kopf zu stoßen. Muriel stellt Alli zunächst als "close friend" (p. 129) vor, die sie seit sechs Monaten nicht gesehen hat, und

⁸⁷ Jean Baker Miller, *Toward a New Psychology of Women*, Boston: Beacon Press, 1976, p. 139/140.

verschweigt, dass es sich um ihre ehemalige Lebensgefährtin handelt. Allis Urteil über Rose "You're always covering up after everybody. Like a cat - you give it something it doesn't like and it tries to cover it up." (p. 142) trifft zunächst auch auf Muriel zu. Alli bemerkt und kommentiert noch weitere Übereinstimmungen zwischen Mutter und Tochter. "You're so serious. Like Muriel" (p. 141) oder "That's were Muriel gets it from. She's always sorry." (p. 142) meint sie mehrmals.

Die Abtrennung von der Mutter, die von der Psychoanalytikerin Chodorow als Grundlage einer gesunden und konfliktfreien Identität erachtet wird, ist für Muriels Entwicklung und Entfaltung ihrer Persönlichkeit essentiell. Die bereits angesprochenen Charaktereigenschaften der Protagonistin, ihre Fähigkeit zu "empathy, nurturance, and intimacy"⁸⁸ erschweren diesen notwendigen Ablöseprozess und lassen ihn nach Ansicht von Lucy Fischer zu einen lebenslangen Kampf werden: "daughters struggle all their lives to separate from their mothers."⁸⁹

Die Beziehung zwischen Mutter und Tochter erhält zusätzliche Brisanz, als Muriel ihre Fassade aufgibt und ihre lesbische Neigung zugibt. Allis Bericht über die grauenvolle Zeit in der Heilanstalt bzw. nach ihrer Entlassung löst in Muriel Mitleid aus und lässt sie ihre Zurückhaltung durchbrechen. Vor den Augen ihrer schockierten Mutter nimmt sie Alli in die Arme, wodurch diese gezwungen wird, die lesbische Neigung ihrer Tochter anzuerkennen. Noch geschockter ist sie jedoch angesichts Muriels Weigerung, die Wahrheit nicht länger zu verbergen. Sie versucht, auf das bewährte Schema zurückzugreifen: die Nonkonformität ihrer Tochter darf nicht öffentlich werden. Dem Argument ihrer Tochter "you can't go on keeping things quiet" entgegnet sie: "Why not? Tell me why not?" (p. 141).

Auf den Schock folgt die Suche nach den Gründen und die Frage, was sie selbst als Mutter falsch gemacht hat: "Well - what did I do? Where did I go wrong?" (p. 141). Wie viele Frauen, die die alleinige Verantwortung für die Erziehung ihrer Kinder tragen, fühlt Rose sich persönlich für die "Fehlentwicklung" der Kinder zuständig. Adrienne Rich vertritt die Ansicht, dass die persönliche Schuldzuweisung der Mutter durch die Gesellschaft gefördert wird. Ihr wird suggeriert, versagt zu haben: "[U]nder the institution of motherhood the mother is the first to blame if theory proves unworkable in practice, or if anything whatsoever goes wrong."⁹⁰

⁸⁸ Chodorow 1989: 186.

⁸⁹ Boyd 1989: 292.

⁹⁰ Adrienne Rich, *Of Women Born*, New York: W. W. Norton and Company, Inc., 1976, p. 222.

Die Aufrechterhaltung der Fassade ist Rose wichtiger als die Wahrheit. "Chuck mustn't know." (p. 141) wiederholt sie wie eine Beschwörungsformel und ringt Muriel das Versprechen ab, über ihre sexuelle Neigung zu schweigen. Unter keinen Umständen soll ihr Verlobter von Muriels unnatürlichen Neigungen erfahren. Der geplante, gemeinsame Besuch bei Muriel wird eingeschränkt auf ein kurzes Frühstück, so dass die Gefahr weiterer Enthüllungen gebannt ist.

Alli - Folgen weiblicher Hysterie

Durch das unerwartete Eintreffen von Alli, Muriels ehemaliger Lebensgefährtin, nimmt die Begegnung zwischen Muriel und Rose eine unerwartete Wende. Nach der Entlassung aus der Heilanstalt, in der ihre Geistesgestörtheit behandelt wurde, kehrt Alli auf die Insel zurück, um sich dort wieder niederzulassen. Die Zuschauer erfahren zudem, dass sie Mutter von zwei Kindern ist und von ihrem Ehemann Karl getrennt lebt.

Aufgrund der Geistesgestörtheit seiner Frau Alli hat Karl die Scheidung eingereicht und das Sorgerecht für die beiden gemeinsamen Kinder beantragt. Während der Ehemann als gesund und rational eingestuft wird, gilt die Frau als verrückt und krank. Die Dichotomie Vernunft - Wahnsinn deckt sich folglich völlig mit der Dichotomie Mann - Frau, in diesem Fall Karl und Alli. Als Folge davon wird den Worten des Mannes Karl Beachtung geschenkt, während seine Frau kaum Gehör findet. Alli schildert, wie die Therapeuten im Krankenhaus ihr unzählige Fragen stellten, auf die sie jedoch nicht die richtigen Antworten gab und deswegen nicht gehört wurde:

ALLI: They asked me a lot of questions in the hospital. They were always asking me questions. The wrong questions. I always gave them answers. They were always patient. Always tactful and understanding. They wrote down all the answers. [...] I had a question, too. 'Why are you using so many words, why don't you just shut up and listen?' (p. 138/139).

Die wahren Ursachen ihrer Geisteskrankheit⁹¹ kommen nicht zur Sprache, da keiner der Therapeuten sie hören will. Allis innere Konflikte, ihre Auflehnung gegen die patriarchalische Gesellschaft werden zum Schweigen gebracht. Shoshana Felman bezeichnet dieses Verfahren, durch das unangepasste Frauen als hysterisch abstempelt

⁹¹ Die Ursachen für Allis gestörten Zustands sind in ihrer zu diesem Zeitpunkt bereits beendeten Ehe mit Karl, einem Tierarzt, zu suchen. Karl hatte von ihr verlangt, dass sie in ihrer Rolle als Ehefrau und Mutter aufgehen solle und ihr daher verboten, sich eine Arbeit zu suchen. Erniedrigt und zudem in aller Öffentlichkeit von Karl gedemütigt, hatte Alli ihr Selbstbewusstsein und schließlich ihre Geistesklarheit verloren und wurde in eine geschlossene Anstalt eingewiesen.

werden, während Männern der Verstand und somit die Macht zugeteilt wird, als typisch für das Patriarchat: "Women as such are associated both with madness and with silence, whereas men are identified with prerogatives of discourse and reason."⁹²

Um ihren gesunden Geisteszustand wieder herzustellen, müsste Alli folglich nur ihre "natürliche" Weiblichkeit wiederfinden und ihre Identität als Karls Ehefrau akzeptieren, denn "Madness [...] is precisely what makes a woman not a woman."⁹³ Karls Chancen, von den zuständigen Behörden gehört zu werden und das Sorgerecht für die Kinder zu erhalten, sind weitaus höher einzustufen als die Allis.

Allis Geisteskrankheit ist nicht nur eine Konsequenz ihrer Ehe, sondern dient ihr in gewisser Weise auch als Schutz vor weiteren Anforderungen der patriarchalischen Gesellschaft. Ihr vermeintliches Versagen als Mutter, ihre unkonventionelle Lebensweise und ihr unweibliches Verhalten werden mit einem Hinweis auf ihre psychische Verfassung entschuldigt.⁹⁴ Außerdem erlaubt ihr die Geisteskrankheit, ohne Hemmungen oder Rücksicht auf die Gefühle anderer ihre eigenen Gedanken und Ansichten auszusprechen: "They said I should express whatever I have on my mind. They said that most sickness is caused by repressing one's natural feelings." (p. 130). Sich für den angerichteten Schaden zu entschuldigen, steht außer Frage: "I didn't have to apologize because I was sick." (p. 130) erklärt Alli vielsagend.

Mit ihren grausam ehrlichen Bemerkungen unterwandert sie die höfliche und rücksichtsvolle Ebene, auf der Muriel und Rose miteinander kommunizieren und bringt Mutter und Tochter in ausgesprochen peinliche Situationen: "You're not very pleased about the bank teller, are you?" (p. 130) meint sie zu Muriel oder "You know you're lucky to get a second go. At your age." (p. 133) zu Rose. Sie provoziert beide so lange, bis sie ihre Haltung verlieren und ihre Höflichkeit aufgeben. Muriel bezeichnet Alli schließlich als "wrecker" (p. 136) und Rose wirft ihr vor: "You disgust me." (p. 141).

⁹² Shoshana Felman, "Women and Madness: the Critical Phallacy", in: *The Feminist Reader. Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism*, eds. Catherine Belsey und Jane Moore, London u. a.: MacMillan, 1997, p.145.

⁹³ *Ibid*, p. 146.

⁹⁴ Geistige Umnachtung als Schutz vor der Wirklichkeit und vor dem Patriarchat ist auch Kernpunkt in Sally Clarks Drama *Lost Souls and Missing Persons* (1988), in dem eine nordamerikanische Mutter ihr Gedächtnis verloren hat und in New York herumirrt. Solange ihre Verrücktheit anhält, ist sie auf merkwürdige Weise geschützt vor den Gefahren der Außenwelt. Als ihr Verstand und ihre Erinnerungsfähigkeit zurückkehrt und sie sich ihrer Umgebung bewusst wird, fällt sie einem Anschlag zum Opfer und wird von einem Mann ermordet.

Gesellschaftliche Analysen aus der Inselposition

Chucks Anruf befreit Rose schließlich aus dem bedrohlichen Szenario und bringt sie in ihre vertraute Welt zurück. Erleichtert ergreift Rose diese Gelegenheit, um vor der Denkweise Muriels und vor allem der Allis zu fliehen und verlässt das Haus. Auch Alli entscheidet sich zu gehen, so dass Muriel allein zurückbleibt. Während die Verabschiedung zwischen Mutter und Tochter kühl und hastig ausfällt und darauf hindeutet, dass sich ihr Verhältnis kaum verbessert hat, umarmen sich Muriel und Alli sehr herzlich. Allein bleibt Muriel auf ihrer Insel zurück, um die Suche nach ihrer Identität und ihre gesellschaftlichen Analysen fortsetzen.

Abgeschnitten von der Zivilisation des Festlandes und somit unerreichbar für jegliche Beeinflussung ihrer Familie denkt Muriel intensiv über die kanadische Gesellschaft nach, in der sie keinen Platz für sich finden konnte. Da sie sich ihren Normen nicht anpasste, wurde sie buchstäblich an den Rand der Gesellschaft gedrängt. Aus dieser geographischen und geistigen Außenseiterposition beobachtet Muriel die Faktoren, die das Wirken oder das Überleben der Gesellschaft sichern sollen, und empfindet sie als korrupt und verlogen. Sie erkennt, dass die Menschen sowohl in ihrer Heimat Kanada als auch in allen anderen entwickelten Ländern gezwungen sind, allein zu sein. Im Grunde sind alle Menschen kleine Inseln.

MURIEL: (*Nods at TV.*) You only have to watch that thing for half an hour to see that's so fucking corrupt out there that you can't even trust your neighbour any more. I began to see it all in perspective. Not just my life but all the rest. On this island, in Canada, in every developed country. We're all being forced into living alone - being alone - don't you see? Relationships don't make sense any more. (p. 123).

Muriel vertritt zudem die Ansicht, dass Politik nur durch die Masse getragen werden kann und keine Individualität zulässt. Politiker bekunden nur geringes Interesse am Wohlergehen einzelner Personen und können den Gedanken, dass eine Frau ohne Hilfe des gesellschaftlichen Systems zurechtkommen kann, kaum ertragen. Weicht eine Frau von dem normierten Rollenverhalten ab, wird sie als "spinster" verspottet und verlacht.

MURIEL: Politicians depend on mass sentiment. You know, if they were really interested in our well-being they'd be educating us to live alone. But they daren't. They rather see us freak out. It's unacceptable isn't it? A woman on her own - making it without the help from the system. Do they still make jokes about spinster back home? (p. 124).

Hier liegt ein typischer Fall der von Moi kritisierten "patriarchalischen Unterdrückung" vor, die darin besteht,

allen sich biologisch als Frauen definierenden Wesen bestimmten Weiblichkeitsnormen aufzuerlegen, um uns glauben zu machen, die für die Weiblichkeit gewählten Normen seien natürlich. Infolge davon kann eine Frau, die sich weigert, mit diesen Normen konform zu gehen, als unweiblich und unnatürlich abgestempelt werden.⁹⁵

Muriel denkt ebenfalls intensiv über den Wert und Nutzen sogenannter gesellschaftlicher Institutionen nach. Bildungs-, Familien-, und Sozialstrukturen, deren Aufgabe das Wohl und der Zusammenhalt der Menschen sein sollten, funktionieren ihrer Ansicht nach nicht mehr und sind von einem langsamen, aber stetigen Zerfall bedroht: "The gradual breakdown of all the groups we've ever known - the family, the church ... There aren't any precedents ... no one has anything to believe anymore." (p. 125).

Muriel analysiert die gesellschaftlichen Vorgänge zwar treffend, äußert jedoch keine Vorschläge, wie diese schleichenden Prozesse aufgehalten oder grundlegende Veränderungen bewirkt werden können. Nur für ihre eigene Situation fand sie eine Lösung, die darin besteht, jenseits aller familiärer und gesellschaftlicher Bindungen, ganz auf sich gestellt, ihr Leben zu führen und ihr Potential zu entfalten. Allein auf der Insel, ohne Lebenspartner(in) oder Familie fühlt sie sich erstmals ruhig und ausgeglichen. "I feel ... I feel ... centered for the first time in years." (p. 125) bestätigt sie gegenüber ihrer besorgten Mutter. Ihre daraus resultierende Einsamkeit empfindet sie nicht negativ, vielmehr weiß Muriel diese zu schätzen, da sich ihr dadurch die Möglichkeit eröffnet, sich als Frau zu verwirklichen. Die Unordnung auf ihrer Farm, die ihre innere Unordnung widerspiegelt, lassen jedoch Zweifel aufkommen, ob sie wirklich die ideale und glückliche Lebensform gefunden hat, und ob diese sich auf alle Frauen übertragen lässt.

4.4. Rollenbilder der Gesellschaft in Sharon Pollocks *Doc*

Zu den bekanntesten Dramatikerinnen Kanadas gehört die Autorin Sharon Pollock, die sich mit historischen Stücken wie *Walsh* (1973) oder *Komagatu Maru Incident* (1978) bereits recht früh in der von Männern dominierten Theaterlandschaft etablieren konnte. Pollocks folgende Theaterstücke *Blood Relations* (1981),⁹⁶ *Generations* (1981) und *Doc*

⁹⁵ Moi 1989: 82.

⁹⁶ In *Blood Relations* stellt Pollock erstmals eine Frau in den Mittelpunkt eines Dramas (und der dramatisierten Familie). Sie interpretiert die historische Legende um Lizzie Borden, die der Ermordung ihrer Eltern angeklagt wurde, aus weiblicher Perspektive. Ohne einen eindeutigen Schuld- oder Freispruch zu geben, untersucht sie, wie ein solches Verbrechen möglich wurde und

(1984), das im Mittelpunkt der folgenden Analyse steht, markierten eine neue Entwicklungsstufe in ihrer künstlerischen Karriere. Seit den 1980er Jahren wandte sich Pollock dem persönlichen, familienorientierten Drama zu. Die neue Richtung, die Pollock nach Auffassung vieler Kritiker eingeschlagen hat, erweist sich, laut Wasserman, allerdings eher als eine logische Ausweitung ihres früheren Schreibens. Wasserman konstatiert, dass der thematische Schwerpunkt sich bereits in ihren historischen Dramen angedeutet hätte:

[S]he has really been writing the same play over and over, a play about fathers or father figures betraying the trust of those who depend on them, driven to those betrayals by their own adherence to a set of external, systematic values, and usually refusing to acknowledge the responsibility for the damage they do.⁹⁷

Das in diesem Zitat angedeutete Zusammenspiel zwischen gesellschaftlichen Kräften und der Entwicklung des Individuums sowie die Analyse männlichen Verhaltens und dessen Auswirkung auf die Umgebung sind wichtige Bestandteile ihrer Familiendramen. Wie Pollock in einem Interview erklärt, sieht sie die Beziehung zwischen Vätern und den von ihnen abhängigen Menschen wie jede Art von Beziehung als von vornherein durch Macht, Dominanz und Widerstand geprägt. Jede Beziehung besteht ihrer Ansicht aus einer machtvollen Position und einem relativ gefügigen Gegenüber, die jegliche Versuche, eine Balance oder eine Gleichberechtigung herzustellen, scheitern lässt:⁹⁸ "You can't have two people without a hierarchy, right? It may not always be the same, and in the best of all possible worlds the relationship would be freely chosen, which is almost impossible."⁹⁹ Die gleichen Mechanismen wirken auch innerhalb der familiären Beziehungen: "So within the family I see the same dominant and submissive positions that are acted against or reinforced as people try to preserve or seize power."¹⁰⁰

welche Schuld die gesellschaftliche Situation der Frau daran trug: *Generations* (1981) widmet sich einer Familie in der Prairie und den Konflikten, die durch das harte Leben auf dem Land für Männer und Frauen auftreten.

⁹⁷ Wasserman 1994:125.

⁹⁸ Pollock Auffassung erinnert an die Aussagen des französischen Philosophen Michel Foucault, der Machtstrukturen als das Grundprinzip aller sozialen Beziehungen erachtet: "Power is as always, and dynamically, present in all kinds, and every kind, of relation." [Zitiert in Heather Jones, "Connecting Issues: Theorizing English-Canadian Women's Drama", in: *Women on the Canadian Stage. The Legacy of Hrotsvit*, ed. Rita Much, Winnipeg: Blizzard Publishing, 1992, p. 84/85.].

⁹⁹ Cynthia Zimmerman, "Towards a Better, Fairer World. An Interview with Sharon Pollock", *CTR* 69 (1991), p. 37.

¹⁰⁰ *Ibid*, p. 38.

In *Doc* (1984), einem teilweise autobiographischen Drama, werden die machtvollen bzw. machtlosen Positionen ausgefüllt von Dr. Ev Chalmers, seiner Frau Bob und der Tochter Catherine. Ausgelöst wird die Handlung durch Ankunft Catherines in ihrem Elternhaus,¹⁰¹ das sie seit dem Selbstmord ihrer Mutter gemieden betreten hat. Durch die Nachricht vom Herzinfarkt ihres Vaters fühlt Catherine sich verpflichtet, an den Ort ihrer Kindheit zurückzukehren. Gemeinsam mit ihrem Vater blickt Catherine zurück auf das Familienleben vor deren Freitod. Aus den Assoziationen von Tochter und Vater entsteht das Bild einer komplett zerrütteten Familie: Der Zerfall der Familie Chalmers wird kurz nach der Geburt der Tochter Katie eingeleitet, als die Mutter Bob ihren beruflichen Wiedereinstieg ankündigt, ihr dieser jedoch verweigert wird. Die daraus resultierenden Depressionen der Mutter, ihre Flucht in den Alkoholismus, aber auch die ständige Abwesenheit des Vaters bestimmten von diesem Zeitpunkt an das Leben der Familie. Nach dem Selbstmord der Mutter verließ Katie das elterliche Haus.

Erinnerungsdrama

Sharon Pollock wählte eine anachronische Zeitstruktur, nämlich die Form eines *memory play*, um die Reise der Protagonisten in ihre Vergangenheit zu veranschaulichen. Aus der sich überstürzenden Anfangsszene ergibt sich bereits ein erster Eindruck von der folgenden dramatischen Handlung. Pollock notiert dazu: "A kaleidoscope of memory constitutes the dialogue and the action of the opening sequence" (p. 129).¹⁰² Das Kaleidoskop verdient Beachtung, da es in komprimierter Weise die eindrucklichsten Erinnerungen kurz umreißt und eine wichtige Informationsquelle für die sich orientierenden Zuschauer bildet. Angesprochen werden der Selbstmord der Großmutter, sowie ein Brief, in dem sie ihren Freitod (vermutlich) ankündigt und ihrem Sohn dafür die Schuld zuweist. Anklage gegen den Vater erheben auch die Mutter Bob, die bereits von ihrer Alkoholsucht gekennzeichnet ist, und Evs ebenfalls verstorbener Freund Oscar: "you're the one so bloody keen on medicine - you'd kill for medicine." (p. 132). Weiterhin werden verbale und körperliche Auseinandersetzungen zwischen Mutter und Tochter geschildert und somit das gespannte Verhältnis der beiden angedeutet. Inmitten dieses Chaos befindet sich das Kind Katie, das von den Ereignissen völlig überfordert

¹⁰¹ In den Inszenierungsanweisungen wird darauf hingewiesen, das Bühnenbild sehr spärlich zu halten und Möbel und Requisiten auf ein Minimum zu beschränken, um die zeit- und raumüberschreitende Wirkung des Stückes zu unterstützen. Gleichzeitig soll der naturalistische Eindruck des Dramas bewahrt bleiben

¹⁰² Sharon Pollock, *Doc*, in: *Modern Canadian Play II*, ed. Jerry Wasserman, Vancouver: Talonbooks, 1994³, pp. 129-67. Alle weiteren Seitenangaben bei Primärzitate beziehen sich auf diese Ausgabe.

ist, sich schließlich die Ohren zuhält und in ein Kinderlied flüchtet, um die Stimmen der Erwachsenen aus ihrem Kopf zu bannen:

On the mountain berries sweet
Pick as much as you can eat
By the berries bitter bark
Fire on the mountain break your heart. (p. 132).

All diese losen Erinnerungsfetzen werden zu einem späteren Zeitpunkt nochmals aufgenommen und in größerer Ausführlichkeit geschildert. Sie werden nicht in linearer, chronologischer Reihenfolge dargeboten, da sie Gedankensprüngen des menschlichen Gehirns nachempfunden sind. Durch einen bestimmten Gedanken wird die Assoziation an den nächsten ausgelöst. Diese Erinnerung wird auf der Bühne dargestellt.

Doc weicht in einigen Punkten von der klassischen Form des *memory play* ab. Zum einen erhält nicht nur eine Person Gelegenheit, in die Vergangenheit zurückzukehren und über sie zu reflektieren. Neben Catherines Erinnerungen werden auch die Eindrücke ihres Vaters berücksichtigt, so dass die Vergangenheit aus mehreren Perspektiven beleuchtet werden kann. Zum anderen können alle Charaktere über den Erinnerungsrahmen hinweg miteinander kommunizieren. Durch ihre individuellen Aussagen entsteht ein sehr komplexes Bild. Die jeweiligen Augenblicke der Vergangenheit und der Gegenwart verschmelzen so zu einer neuen Zeitebene.

Als letzte Abweichung ist die Aufspaltung der Tochterfigur in eine erwachsene und jugendliche Identität zu nennen, die von zwei verschiedenen Schauspielerinnen dargestellt werden soll. Dadurch wird die innere Zerrissenheit der Tochter dem Zuschauer besonders deutlich. Das jüngere Ich trägt den Namen Katie, das ältere Ich hat diesen Namen abgelegt und sich in Catherine umbenannt. Ev verwechselt allerdings manchmal die Namen oder besteht darauf, seine Tochter nach wie vor Katie zu nennen:

CATHERINE: Don't call me Katie!
EV: I'll call you by the name we gave you and that name is Katie.
CATHERINE: It's Catherine now. (p. 139).

Catherines und Katies Identität sind nicht vollständig voneinander getrennt und in manchen Szenen gehen sie ineinander über, vor allem in Dialogen mit Oscar. Im Begleittext betont die Autorin, dass Catherine und Katie kein einheitliches Bewusstsein teilen oder stets übereinstimmen: "CATHERINE and KATIE blend, sharing a sense of entity, particularly in the scenes with her father's best friend, OSCAR. This should not be interpreted to mean that CATHERINE and KATIE share one mind or are always in accord. They are often in conflict." (p. 129).

In *Doc* erhält Catherine die Möglichkeit, die Vergangenheit wieder aufleben zu lassen. Sie sieht sich als Teenager Katie, erlebt die Ereignisse jedoch nicht aus kindlicher Perspektive, sondern betrachtet sie von außen mit den Augen einer erwachsenen Frau. Catherine verfügt nicht nur über ein ganz anderes Erfahrungsspektrum als Katie. Sie ist zudem in der Lage, Hintergründe zu analysieren und zu begreifen, was sich tatsächlich in ihrer Familie ereignet hat.

Das Drama geht weit über eine hypnotische Reise in die Vergangenheit hinaus. Catherine wird zusätzlich die Möglichkeit gegeben, Fragen an ihre tote Mutter, ihren Vater und den inzwischen ebenfalls verstorbenen Oscar zu stellen. "*She is able to speak across time to her father, her mother and to her younger self.*" (p. 129). In das Geschehen eingreifen oder die Vergangenheit ändern kann Catherine jedoch nicht, auch wenn sie dies mehrmals versucht. Ihre Bitte an Ev, er solle eine Weile bei Bob bleiben und sich um sie kümmern, stößt beispielsweise auf taube Ohren und wird ignoriert.

Ausgelöst werden die Erinnerungen durch einen Brief, den Ev bei Catherines Ankunft in Händen hält. Es handelt sich um den Abschiedsbrief seiner Mutter, in dem sie (nach Ansicht der anderen Charaktere) ihren Sohn wegen seiner Gefühlskälte und Gleichgültigkeit anklagt und folglich die Schuld an ihrem Freitod gibt. Im Verlauf des Dramas wird mehrmals auf den Brief Bezug genommen, so dass auf diese Weise die einzelnen losen Szenen - und damit die gesamte Dramenhandlung - zusammengehalten werden. Der Anblick des Briefes ermutigt Catherine, die Frage zu stellen, die sie seit Jahren beschäftigt, und somit die Vergangenheit wieder aufleben zu lassen: "What was Mummy?" [...] "Tell me. Explain it to me." (p. 139).

Trotz Bobs (und auch Catherines) Forderung, Ev solle den Brief öffnen und seinen Inhalt (und damit auch seine Schuld) anerkennen, bleibt der Brief versiegelt. Die Spannung des Zuschauers in Bezug darauf, ob der Brief am Ende des Dramas geöffnet wird, steigt. Catherine entscheidet sich in der Schluss-Szene jedoch gegen eine derartige öffentliche Verurteilung. Durch die mentale Reise in die Vergangenheit hat sie ein tieferes Verständnis für die Beweggründe ihres Vaters, ihrer Mutter und ihr eigenes Verhalten gewonnen. Der verräterische Brief wird ungeöffnet verbrannt.

Autobiographische Elemente

Trotz aller Vorbehalte Sharon Pollocks gegenüber einer biographischen Interpretation ihres Dramas muss doch auf einige Ereignisse in ihrem Leben bzw. in ihrer Familie Bezug genommen werden, die in *Doc* eine sehr wichtige Rolle spielen. Als Vorlagen der Elternfiguren Ev und Bob dienten Pollocks eigene Eltern. Ihr Vater, Dr. Ev Chalmers, gilt in Pollocks Geburtsort Fredericton als Pionier in der Anwendung der Polio-

Schluckimpfung und als angesehener Politiker. Um seinen Verdienst um das Wohl der ländlichen Bevölkerung zu würdigen, wurde ein Krankenhaus nach ihm benannt: "A pillar in his society, he pioneered polio treatment in the province, had been an active member of the provincial legislation, and a hospital named in his honour."¹⁰³

Dr. Ev Chalmers Frau, eine ehemalige Krankenschwester namens Eloise Roberts (Spitzname Bob), wurde während der Ehe alkohol- und tablettenabhängig und nahm sich das Leben, als die Tochter achtzehn Jahre alt war. Auch der Selbstmord von Pollocks Großmutter väterlicherseits ist belegt. Wie Catherine verließ auch Sharon Pollock kurz nach dem Tod der Mutter das elterliche Haus.

Obwohl Pollock diese persönlichen Erfahrungen in *Doc* einfließen ließ, ist das Drama nicht als eine öffentliche Anklage ihres Vaters zu verstehen und auch nicht als ein Versuch, durch das Aufschreiben ihrer Geschichte ihre traumatischen Kindheitserinnerungen zu therapieren. In *Doc* geht es um Ursachenforschung, um Fehler, die von der einen Generation an die nächste weitergegeben werden. Dies stellt Pollock am Beispiel der eigenen Familie dar.

Die Ursachen für Catherines psychischen Zustand sind nach Ansicht der Autorin das Resultat einer Reihe von Schicksalsschlägen. Catherine wurde geprägt durch die Ansichten und Wertvorstellungen, aber auch durch die Probleme ihrer Eltern, die wiederum durch ihre Eltern geprägt wurden.

Catherines Auseinandersetzung mit der Vergangenheit

Auf den ersten Blick erscheint Catherine als eine selbstbewusste junge Frau, die mit beiden Beinen fest im Leben steht und eine erfolgreiche Karriere als Schriftstellerin vorweisen kann. Gegen diesen positiven Eindruck spricht jedoch ihre Abneigung, eine Familie zu gründen, ihr übermäßiger beruflicher Ehrgeiz und die Tatsache, dass sie den Kontakt zu ihrem Vater, ihrem Bruder und ihrem väterlichen Vertrauten Oscar eingeschränkt, teilweise sogar aufgegeben hat. Außerdem hat Catherine ein gestörtes Verhältnis zu Männern und zur Liebe. "I said it's difficult to keep a relationship goin' when you're busy, right?" (p.138) entgegnet sie den Vorwürfen ihres Vaters, sie solle endlich eine feste Beziehung eingehen.

Durch die Nachricht vom Herzinfarkt ihres Vaters fühlt Catherine sich gezwungen, das elterliche Haus, das sie seit dem Tod der Mutter gemieden hat, wieder aufzusuchen. Sie

¹⁰³ Siehe Zimmerman 1994: 84.

nimmt diese Gelegenheit wahr, um ihren Vater nach den tatsächlichen Beweggründen für das Verhalten der Mutter und die Ursachen für ihren Niedergang zu befragen. Auf diese Weise erhofft Catherine, Aufschluss darüber zu bekommen, warum ein normales Verhältnis zwischen ihr und ihrer Mutter nicht möglich war.

"What was Mummy? [...] Tell me. Explain it to me." (p. 139) fordert Catherine ihren Vater auf und bittet ihn, sich an das kurze Leben ihrer Mutter zu erinnern. Tatsächlich nimmt die Geschichte der Mutter den größten Teil der dramatischen Zeit in Anspruch, so dass Catherines "Reise der Bewusstwerdung,"¹⁰⁴ die das zentrale Anliegen des Dramas *Doc* darstellt, etwas in den Hintergrund gedrängt wird. Diese Gefahr war auch der Autorin bewusst. Sie schrieb dazu:

The tragic figure, Bob, overshadows the main character, Catherine. Central to the play is Catherine's journey [...] But because Bob is more present, more active even though she acted upon, I don't think the audience sufficiently realizes what happened to Catherine.¹⁰⁵

Gleichzeitig verdeutlichen die Aussage und die Vorgehensweise der Autorin, dass die Beziehung zwischen Mutter und Tochter nicht isoliert betrachtet werden kann, da eine Reihe von äußeren Faktoren Einfluss auf dieses komplexe Verhältnis nehmen. Marcia Westcott unterstützt diese Aussage. Ihrer Ansicht nach muss die Mutter-Tochter Beziehung innerhalb ihres Kontexts, also innerhalb der patriarchalischen Gesellschaft gesehen werden:

The story of mothers and daughters takes place in the world of the father. To try and understand the mother-daughter relationship apart from that world is to abstract it from the patriarchal society in which it is embedded.¹⁰⁶

Zunächst sollen die Hintergründe für das Verhalten der Mutter aufgeschlüsselt und ihr Lebensweg kurz skizziert werden. Auf dieser Grundlage sollen die Beziehung zwischen ihr und ihrer Tochter Katie erläutert und die Folgen für das Mädchen aufgezeigt werden.

Bobs Leben als Frau im Kanada der 1950er Jahre

Catherines Mutter Bob stammte aus einer kinderreichen Familie: "There were eight of us, Katie, eight of us." (p. 139). Ihr Vater kam im Krieg ums Leben, so dass die Mutter die acht Kinder allein großziehen musste. Aus Bobs Schilderungen entsteht das Portrait

¹⁰⁴ Siehe Rudakoff 1992: 270.

¹⁰⁵ Zimmerman 1991: 38.

¹⁰⁶ Marcia Westcott, "Mothers and Daughters in the World of the Fathers", *Frontiers* 3 (1978), p. 17.

einer außergewöhnlich starken Frau. Trotz aller finanziellen Schwierigkeiten ermöglichte die Mutter ihrer ehrgeizigen Tochter Bob eine Schulbildung: "And I've always won, Katie", erzählt Bob ihrer Tochter, "Because I played so hard! Played to win! And school - *first*, always first" (p. 148). Durch legendäre Geschichten förderte die Mutter Bobs Selbstbewusstsein und Glauben an die eigene Stärke. Bob, so erzählt sie, sei ein Nachfahre des großen Piraten Red Roberts, dessen Blut in ihren Adern fließe. Somit besitze Bob das Potential, all ihre Ziele zu verwirklichen.

BOB: She said, we have been here since the Seventeen Hundreds, Eloise, and in your blood runs the blood of Red Roberts! Do you know who he is? A pirate, with flamin' red hair and a flamin' red beard who harboured off a cove in P. E. I.! A pirate! And inside of me - just burstin' to get out! To reach out! To grow! (p. 148).

Um dem ehrgeizigsten und erfolgreichsten Mitglied der Familie die weiterführende Ausbildung zur Krankenschwester zu ermöglichen, nahmen Bobs Mutter und ihre Geschwister zahlreiche Opfer auf sich. Ihre Mutter arbeitete zum Beispiel als Putzfrau, und sie selbst pflückte und verkaufte wilde Beeren, um die Kosten für die teuren Kurse aufzubringen:

BOB: ... And I picked and sold berries, and my Mama cleaned house for everyone all around, and my sisters and my one brother Bill, everything for *one thing*. For *me*. For Eloise Roberts. For Bob. (p. 148/149).

Um so schockierter ist Bob angesichts der Erkenntnis, dass ihre Mutter die Eheschließung mit einem beruflich aufstrebenden Mann als Bobs größten Triumph oder als höchsten erreichbaren Erfolg einer Frau ansieht und sie dazu beglückwünscht. Ihre berufliche Karriere erscheint dagegen nur zweitrangig bzw. als eine Methode, um das große Ziel zu erreichen:

BOB: ... I think of my Mama who cleaned all around so I could go into nursing ... and you want to know what's worse? My Mama's so happy I married a doctor. I'm successful you see. I made something of myself. (*moves away smiling, lifting her glass in a toast*) I married a doctor. (p. 151).

In der Figur der Bob offenbart sich der Konflikt zwischen den Idealen des Feminismus und konservativen Vorstellungen. Patricia Hill Collins fasst die drei Merkmale zusammen, die die traditionelle Mutterrolle in westlichen Kernfamilien definieren und deren Verinnerlichung von Bob erwartet wird:

First the assumption that mothering occurs within the confines of a private, nuclear family household where the mother has almost total responsibility for childrearing [...] Second, the assumption of strict sex-role segregation

defining male and female sphere of influence within the family [...] Finally, the assumption that motherhood and economic dependence on men are linked and to be a "good" mother, one must stay at home, making motherhood a full-time "occupation."¹⁰⁷

Nach der Hochzeit soll Bob mit Bereitwilligkeit ihren Arbeitsplatz aufgeben und sich ganz ihrer Rolle als Hausfrau und Mutter widmen. Anders formuliert soll sie akzeptieren, dass durch die Heirat und die Geburt der Tochter ihre persönliche und berufliche Entwicklung zum Stillstand gekommen ist. Diese Erwartungshaltung ihrer Umgebung beeindruckt Bob zunächst nicht. Sie fühlt sich eingeengt durch diese Denkweise, glaubt aber zuerst, sich gegen die ihr zugeschriebene Rolle auflehnen zu können.

Von ihrem Ehemann Ev wird ihr jedoch der geplante Wiedereinstieg in den Beruf unter fadenscheinigen Argumenten verwehrt, und sie wird zu einem Dasein als Hausfrau und Mutter gezwungen. Um den Wunsch seiner Frau zu unterdrücken, gibt Ev zum einen an, dass Katie ihre Mutter ständig bräuchte und schiebt zum anderen vor, dass Bob als Ehefrau eines geachteten Arztes unmöglich in einem Krankenhaus arbeiten könnte: "Because as a surgeon operating out of that hospital, I don't want any wife's surgeon on staff. And I don't know any surgeon who wants his wife on staff." (p. 146).

Bobs Selbstbewusstsein wird nachhaltig durch die Erkenntnis erschüttert, dass sie durch die Heirat ihre Identität verloren hat. "It's not my fault if other people don't know who I am. It's not my fault if all they can see is your wife." (p. 148) schreit sie Ev während eines Streits voller Verzweiflung ins Gesicht. Eine weitere Bemerkung ihres Ehemanns bricht ihre Auflehnung gegen die ihr zugeschriebene Rolle:

EV: Look, you're not just an R. N. anymore.

BOB: No.

EV: You're not Eloise Roberts, you're not Bob any more.

BOB: Who am I?

EV: My wife. (p. 147).

Für Bob ist diese Situation besonders schmerzhaft, da sie ebenfalls eine sehr starke Persönlichkeit war, die mit Ehrgeiz und Erfolg ihre Karriere als Krankenschwester verfolgte.¹⁰⁸ Ihre einzige sinnvolle Aufgabe besteht von nun an darin, Interviews mit potentiellen Dienstmädchen zu führen, die sie für kurze Zeit einstellt, um sie doch

¹⁰⁷ Patricia Hill Collins, "The Meaning of Motherhood in Black Culture and Black Mother-Daughter Relations", *Sage* 4 (1987), p. 3.

¹⁰⁸ Siehe Zimmerman 1994: 88.

wieder zu entlassen. Bob kann ihren Anblick nicht ertragen, da sie unweigerlich an ihre eigene Herkunft und ihre Mutter erinnert wird, die als Putzfrau arbeitete, um ihr eine berufliche Ausbildung zu ermöglichen.

BOB: I don't like the cleanin' lady. Because every time ... the cleanin' lady comes in, I think of my Mama who cleaned all around so I could go into nursing. (p. 151).

Während ihr Ehemann Ev sich ganz seiner beruflichen Karriere widmet und Lob und Ehrungen erhält, verfällt Bob allein mit der kleinen Katie zusehends in Depressionen. "What am I supposed to do, rattle around with a four-month-old baby to talk to?" (p. 146) fragt sie Ev wütend. Wie zahlreiche Ehefrauen, denen die berufliche Tätigkeit versagt und statt dessen ein Dasein als Hausfrau und Mutter aufgezwungen wird, leidet auch sie an dem Problem, das von der Feministin Betty Friedan "the problem that has no name"¹⁰⁹ genannt und das lange Zeit von der Gesellschaft ignoriert wurde. "Doc reminds us that there are women like Bob who feel isolated and shunted to the periphery when given no option but to remain at home,"¹¹⁰ erklärt die Kritikerin Cindy Cowan und unterstreicht durch ihre Aussage die Analyse der berühmten Feministin. Auch Sharon Pollock äußert in einem Interview eine ähnliche Ansicht. Um Missverständnissen oder Angriffen vorzubeugen, betont sie, dass sie nicht gegen die Ehe oder das Hausfrauendasein an sich sei, spricht sich allerdings ganz klar gegen eine Aufzwingung dieser Rollen aus:

There's nothing wrong with being a wife and mother if that is what a woman WANTS to do; but to be forced into the role, whether it fits or not, simply because you're a woman and a man expects you to conform, can be a terrible form of imprisonment.¹¹¹

Um der unerträglichen Situation und dem Gefühl, in der Ehe gefangen zu sein, entfliehen zu können, greift Bob immer öfter zum Alkohol. Verstärkt werden ihre Depressionen noch durch die Gleichgültigkeit ihres Mannes, der ihr in seiner Begeisterung für seinen Beruf kaum mehr Beachtung schenkt. Anstatt bei der Geburt seines Sohnes an der Seite seiner Frau zu stehen, sorgt Ev sich um einen Patienten. "What the hell would take you to Keswick when your wife's in labour?" (p. 149) fragt Evs Freund Oscar fassungslos, doch seine Besessenheit für den Beruf macht Ev blind

¹⁰⁹ Roberta Hamilton, *Gendering the Vertical Mosaic. Feminist Perspectives on Canadian Society*, Toronto: Copp Clark Ltd, 1996, p. 69.

¹¹⁰ Cindy Cowan, "Doc by Sharon Pollock", *CTR* 52 (1987), p. 96.

¹¹¹ Zitiert in Zimmerman 1994: 88.

für die Bedürfnisse seiner Frau. Selbst nach der operativen Entfernung der Gebärmutter, die Bob seelisch und körperlich angreift, schiebt Ev berufliche Verpflichtungen vor, um seine Frau nicht auf eine Erholungsreise begleiten zu müssen. An seiner Stelle beauftragt er Oscar, sich um Bobs Wohlergehen zu kümmern und sie durch gesellschaftliche Aktivitäten zu unterhalten.

Obwohl Bobs Alkoholabhängigkeit immer offensichtlicher wird¹¹² und es zu ersten Unfällen und Selbstmordversuchen kommt, ändert Ev sein Verhalten nicht. Er wendet sich dagegen immer mehr von seiner Frau ab. Auch nach Bobs Tod begreift er nicht, welche Schuld er durch seine Gleichgültigkeit auf sich geladen hat.

Mutter-Tochter Beziehung

Die Skizzierung von Bobs Lebensweg, der zunehmend von Alkoholsucht, Depressionen und Selbstmordversuchen dominiert wird, lässt erahnen, dass eine normale Beziehung zwischen der Mutter Bob und ihrer Tochter Katie nicht möglich war. Tatsächlich taucht in Catherines Rückblicken keine einzige liebevolle Szene auf. Statt dessen muss Katie ansehen, wie ihre Mutter in den Alkoholismus abgleitet und allmählich nicht mehr in der Lage ist, eine einmal angefangene Arbeit zu Ende zu führen. Katies Zuhause wird von Bob buchstäblich auseinandergenommen und demontiert:

KATIE: I'll tell what she does. What she does is, she starts doing something. Something *big*. That's how I can tell. She's all right for a while - and then she decides she's gonna paint all of the downstairs - or we're gonna put in new cupboards - or knock out a wall! ... We got so many walls knocked out, the house started to fall down in the middle! Can you believe that? And we had to get a big steel beam put through in the basement! Can you believe that?
(p. 157).

Mehrmals muss sie zusehen, wie ihre Mutter im betrunkenen Zustand die Treppe herunterfällt. "[Y]ou'd think if a person kept falling down stairs it would hurt them!" kommentiert sie sarkastisch und fügt nachdenklich hinzu: "It never did a thing to her."
(p. 159).

¹¹² Bobs körperlicher und seelischer Verfall, ihr langsamer Abstieg in Alkoholismus, Verzweiflung und Selbstverachtung wird nicht nur durch ihre Mimik, sondern auch durch den Zustand ihrer Kleidung betont. Im Drama trägt sie einen Morgenmantel aus Satin oder aus einem satinähnlichen Material, der in der Taille durch einen Gürtel zusammengehalten wird und - wenn ordentlich angezogen - sehr elegant aussehen kann. Wenn Bob betrunken ist und ihrem Aussehen keine Beachtung schenkt, hängt der Gürtel herunter und ihr Slip kommt zum Vorschein.

Der schrecklichste Vorfall zwischen Mutter und Tochter ist jedoch folgende heftige Auseinandersetzung, die in einen handfesten Kampf übergeht. Als Katie ihrer Mutter eröffnet, die Flasche Alkohol, die ihre Mutter verzweifelt sucht, ausgeleert zu haben, verliert Bob die Kontrolle über sich und greift Katie an. Um sich gegen ihre Mutter zur Wehr zu setzen, schlägt Katie sie nieder. Wie tief sich dieser Vorfall in Katies Erinnerung eingegraben hat, wird allein schon durch seine zweimalige Schilderung - zu Beginn des Dramas und in der Mitte des zweiten Aktes - deutlich.

BOB: (*stops her search, turns to KATIE*) Did you take something of mine?

KATIE: Did I?

BOB: You took something of mine and I want it back.

KATIE: It's gone.

BOB: No.

KATIE: I poured it out, let go!

BOB: Give it back!

CATHERINE: Don't.

BOB and KATIE struggle.

BOB: You had no right you...

KATIE: Let go!

BOB: No. [...]

KATIE: Go! (*She strikes at BOB, knocking her down.*) I'm not gonna cry.
I'm not gonna cry! (p. 163/164).

Da all ihre Hilfeschreie und Gebete ungehört verhallen, beschließt Katie, über ihre Gefühle zu schweigen und sie in einem Tagebuch einzuschließen. Sie schwört, in Zukunft hart zu sein, keine Träne mehr über die Auseinandersetzung mit ihrer Mutter zu verlieren und auch kein Mitleid für den Zustand der Mutter aufzubringen. "And if next time I find her, I won't call for Daddy!" (p. 165) schreit Katie Bob an und flüchtet sich wieder in das Kinderlied, um die Rufe ihrer Mutter zu übertönen, bis deren Stimme schweigt. "I don't hear you! (*pause*) I don't hear you! [...] I don't hear you at all." (p. 165).

Um ein vollständiges Bild von Catherines Kindheit zu erhalten, muss neben der Rolle der Mutter auch die des Vaters beachtet werden. Sein Verhalten und sein Lebensweg sollen im Folgenden analysiert werden.

Evs Leben als Mann im Kanada der 1950er Jahre

In den Erinnerungen wird Evs Gleichgültigkeit und Besessenheit für seinen Beruf die Schuld am Scheitern der Familie sowie am Selbstmord seiner Frau und seiner Mutter

zugeschrieben: "Ev's successful dedication to community health seems almost entirely at the expense of his wife, Bob, and through her, his daughter Katie."¹¹³ Seine Frau geht an seinem Verhalten zugrunde, wird alkoholabhängig und nimmt sich schließlich das Leben, ebenso wie seine Mutter, die sich vor einen Zug stürzt. Die Freundschaft zu Oscar, seinem ehemaligen Studienkollegen, zerbricht und für seine Kinder ist er nur ein Fremder, der ohne Unterlass arbeitet und manchmal erst mitten in der Nacht nach Hause kommt.

Trotz aller Vorwürfe seines Freundes Oscar und der Bitten seiner Frau ist er blind und taub für die Probleme, die sein Verhalten innerhalb seiner Familie auslösen. Diane Bessai charakterisierte ihn deswegen als einen "insensitive autocrat without insight or humanity concerning the problems that conventional social attitudes impose on individualistic women."¹¹⁴

Mit dieser scheinbar simplen Lösung und Schuldzuweisung begnügt sich Sharon Pollock allerdings nicht. In Analogie zu der Figur Bob entwirft sie Evs Hintergrund, um so mögliche Motive und Beweggründe für sein Handeln aufzudecken.

Wie Bob stammte auch Ev aus einer armen Familie, deren Mittelpunkt und treibende Kraft die Mutter war. "My whole family never had a pot to piss in, lived on porridge and molasses when I was a kid." (p. 139). Nach dem Tod des erstgeborenen Sohnes George projizierte die Mutter ihre ehrgeizigen Pläne auf Ev. Er sollte nach ihren Vorstellungen der erste Akademiker in der Arbeiterfamilie werden und eine Laufbahn als Mediziner einschlagen. Für dieses Ziel war ihr - ebenso wie Bobs Mutter - kein Opfer zu groß. Enttäuscht zeigte sie sich über die Heirat ihres Sohnes mit der Krankenschwester Eloise Roberts, da dies ihre geheimen Hoffnungen, ihr Sohn würde eine Karriere als Facharzt verfolgen, zunichte machte: "For years she's been practising, I'd like you to meet my son. The Specialist." (p. 145) meint Bob sarkastisch. Ihrer Schwiegertochter unterstellte sie, absichtlich schwanger geworden zu sein, um von ihrem erfolgreichen Sohn geheiratet zu werden: "She implied I'd caught you by the oldest trick in the book." (p. 145) empört sich Bob über diese Ungerechtigkeit.

Die in der Psychoanalyse als notwendig erachtete Orientierung am Vater schied für Ev aus. Ohne Persönlichkeit, ohne Arbeit, "under her thumb" (p. 145) bot Evs Vater keine positive Vorbildfunktion, sondern präsentierte eher ein negatives Modell, dem Ev sich

¹¹³ Bessai 1987: 134.

¹¹⁴ *Ibid*, p.135.

unter keinen Umständen annähern wollte: "When I was little, Katie ... when I was a kid, I saw my father get smaller and smaller, physically smaller, cause he was nothin', no job, no ... nothin'." (p. 153).

Nach Einschätzung seines Freundes Oscar gleicht Ev seiner Mutter: "I think your father got his drive from your Grandmother" (p. 142). Er ist ebenso ehrgeizig und besessen von der Vorstellung, ein erfolgreicher Arzt zu werden. In einer ironischen Kehrtwendung des Schicksals wird Evs Mutter das erste Opfer seiner Gleichgültigkeit. Ev ist zu beschäftigt, um seine Mutter zu besuchen oder am Telefon mit ihr zu sprechen. Um Neuigkeiten über ihren Sohn zu erfahren, muss sie sich an Oscar wenden. So meint Oscar gegenüber Ev: "She phones me. To talk about you. [...] I get the phone calls from your mother who is reduced to writing you letters and crying to me on the phone. You don't call, you don't visit, you don't ..." (p. 156). Wenig später wirft Evs Mutter sich vor einen Zug. Sie hinterlässt den bereits angesprochenen Brief, in dem sie ihren Selbstmord ankündigt und nach allgemeiner Einschätzung als Grund für ihre Tat die Gleichgültigkeit ihres Sohnes angibt.

Da Ev für die Menschen seiner Umgebung nicht mehr erreichbar ist, nimmt sein Freund Oscar verstärkt Evs Aufgaben als Ehemann und Vater war. Auf Evs Wunsch, er möge sich um das Wohlergehen seiner Frau kümmern, wurde bereits hingewiesen. Da Oscar seit Jahren in Bob verliebt ist, nimmt er diesen Auftrag gern wahr. Seine Versuche, sich als Ersatzehemann und -vater anzubieten, werden von Katie allerdings mit Entschiedenheit abgelehnt. Auf der einen Seite schätzt sie Oscar als Vertrauensperson, auf der anderen Seite empfindet sie ihn als Bedrohung für ihre Familie. Als sie beobachtet, wie Oscar und ihre Mutter sich küssen, versucht sie, unter Einsatz all ihrer körperlichen Kräfte, den Störenfried zu entfernen. "You! You! Get away! I hate you! I hate you! You don't! Get away!" (p. 151).

Ein Kaleidoskop von Erinnerungen

Setzt man all diese Erinnerungsfetzen zusammen, ergibt sich das Bild einer komplett zerstörten Familie, die durch die emotionale Abwesenheit der Mutter und die körperliche Abwesenheit des Vaters bestimmt wird. Inmitten dieses Chaos befindet sich Katie, die mit der Situation völlig überfordert ist. In ihrer kindlichen Wahrnehmung verinnerlicht sie die Konflikte der Eltern und fürchtet, selbst Schuld daran zu tragen. Durch verschiedene Bemerkungen ihrer Mutter und Großmutter sieht sie ihre heimliche Überzeugung, die Probleme ihrer Eltern durch ihre Geburt ausgelöst zu haben, bestätigt. Schließlich wiederholt Bob des öfteren die gemeine Unterstellung von Evs Mutter, ihr

Sohn habe sie nur wegen ihrer Schwangerschaft geheiratet: "Why would a brilliant young doctor, whole life ahead of him, why would he marry?" (p. 159).

Katies Schuldgefühle werden noch verstärkt durch ihre Angst, durch ihre unterlassene Hilfeleistung und ihre Hassgefühle den Tod der Mutter herbeigeführt zu haben. Auf Docs sarkastischen und provokativen Kommentar "It was all my fault, go on, say it, I know what you think." (p. 139) entgegnet sie nur: "It was my fault." (p. 139). Zu der Erkenntnis, dass ihre Existenz und ihre Hassgefühle den Tod der Mutter nicht verursacht haben, gelangt Catherine erst Jahre später bei der Rückkehr in ihr Elternhaus. Durch die gemeinsamen Rückblicke erfährt sie, welche Auswirkungen der gesellschaftliche Druck und die Gleichgültigkeit ihres Vaters auf die Mutter hatten.

Trotz ihres Mitgefühls für die Situation ihrer Mutter drängt sich Catherine die Frage auf, warum Bob ihren Ehemann nicht verlassen konnte. Bob weiß zunächst keine Antwort darauf, erinnert sich schließlich jedoch an ein unbestimmtes Gefühl von Verantwortung oder Verpflichtung gegenüber ihrer Familie:

CATHERINE: Why couldn't you leave?

BOB: Leave?

CATHERINE: Just leave!

BOB: Katie and Robbie.

CATHERINE: Did you care about them!

BOB: and your father! (p. 158).

Bobs Erklärungsversuche können Catherine nur mäßig zufrieden stellen. Catherine kann vor allem nicht nachvollziehen, warum Bob sich nicht aus ihrer Ehe befreien wollte und warum das Wohl ihrer Kinder für sie nur zweitrangig war.

Kindliche Ängste

Die Figur der Katie gewährt einen eindrucksvollen Einblick in die kindliche Wahrnehmungsweise von Konflikten und den Umgang mit Ängsten und Unsicherheiten. So haben die Selbstmorde ihrer Mutter und Großmutter Spuren in Katies Psyche hinterlassen. In ihrer kindlichen Vorstellung glaubt sie, ein weiteres Glied in einer Kette von Frauen zu sein, denen ein Hang zum Freitod gemein ist. Insgeheim identifiziert Catherine/Katie sich mit ihrer Mutter und ihrer Großmutter und befürchtet, ebenfalls durch das Verhalten ihres Vaters in den Tod getrieben zu werden:

KATIE: ... Sometimes I look ...

CATHERINE: ... in the mirror, I look in the mirror ...

KATIE: and I see Mummy and I see ...

CATHERINE: ...Gramma, and Mummy and me ... (p. 162).

Katies Angst wird durch die Namensgleichheit mit ihrer Großmutter verschärft. Vorsichtig versucht sie herauszufinden, ob durch den Namen auch die fatalen Charaktereigenschaften der Großmutter auf sie übertragen wurden.

KATIE: I read dogs start to look like their owners or owners start to look like their dogs. Do you think if you get an ugly name you start to look like your name?

CATHERINE: Or be like who you were named after. (p. 146)

Vor diesem Hintergrund werden Catherines Motive für eine Namensänderung verständlich. Sie legte den Namen Katie ab, um sich nicht länger mit ihrer passiven und schwachen Mutter zu identifizieren und orientierte sich statt dessen an ihrem Vater, der für sie Aktivität, Stärke und Erfolg verkörperte. "I'm like you, Daddy. I just got to win." (p. 166) lauten Katies letzten Worte an ihren Vater, als sie nach dem Tod der Mutter das väterliche Haus verlässt.

Die Zurückweisung einer schwachen Mutterfigur und die Hinwendung zum Vater, der Heterosexualität, Freiheit und Erfolg bedeutet, wird in der feministischen Psychoanalyse als notwendige Voraussetzung für die Individuation der Tochter erachtet. Katies Orientierung am Vater ist jedoch weniger ein Ausdruck ihrer normalen weiblichen Entwicklung, sondern erscheint ihr aus den oben angeführten Gründen überlebenswichtig. Wie vollkommen die Übereinstimmung zwischen Vater und Tochter ist, geht aus Jerry Wassermans Bemerkung hervor: "Catherine/Katie and Doc are doubles."¹¹⁵ Die Identifikation mit Ev war so intensiv, dass Catherine/Katie seine Charakterzüge übernahm. In Anlehnung an die Prioritäten ihres Vaters nehmen in Catherines Leben eine Partnerbeziehung oder der Wunsch nach Kindern nur einen geringen Stellenwert ein.

Die totale Identifikation mit dem Vater wirft nach Einschätzung von Nancy Chodorow allerdings Probleme auf. Für die Tochter bedeutet dies eine Unterdrückung ihrer Weiblichkeit: "the formation of ego autonomy through identification with and idealization of the father may be at the expense of her positive sense of feminine self,"¹¹⁶ erläutert die Psychoanalytikerin. Chodorow zufolge hat sich infolge der fehlenden weiblichen Bezugsperson die Mütterlichkeit in Catherine nicht reproduzieren

¹¹⁵ Jerry Wasserman, "Daddy's Girl: Father-Daughter Incest and Canadian Plays by Women", *Etudes Théâtrales/Essays in Theatre* 14,1 (1995), p. 32.

¹¹⁶ Chodorow 1989: 64.

können. Ihre Weiblichkeit ist unterentwickelt, während das typisch männliche Streben nach beruflichem Erfolg besonders ausgeprägt ist.

Spaltung der Persönlichkeit

Die Spaltung des eigenen Ichs in zwei Persönlichkeiten, die in *Doc* durch die Zweiteilung der Tochterfigur verdeutlicht wird, ist gemäß der Psychotherapeutin Ellen Bass, ein typisches Symptom bei Kindern, die Opfer sexuellen Missbrauchs oder anderer Verletzungen werden. Als Erwachsene müssen sie versuchen, den abgespaltenen Teil - das "Kind in ihr" - wieder zu integrieren. Wie schwierig sich eine solche Therapie gestaltet, lassen die Berichte zahlreicher missbrauchter Frauen erahnen. "Viele Überlebende¹¹⁷ haben Probleme mit der Vorstellung von einem Kind in ihnen, obwohl es für ihre Heilung ganz wesentlich ist", schreibt Bass, "[z]u oft geben Frauen ihr die Schuld, hassen sie oder ignorieren sie völlig."¹¹⁸

Katie bildet folglich nicht nur die "jüngere Form" der Tochterfigur, sondern verkörpert den Teil von Catherines Identität, der in ihrer kindlichen Vorstellung durch seine Geburt, seine bloße Existenz und sein Verhalten Schuld auf sich geladen hat, und der für die Probleme der Eltern und besonders den Tod der Mutter verantwortlich ist.

In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage, wie Catherine mit diesem abgespaltenen Teil ihrer Persönlichkeit umgeht und wie sie ihn im Verlauf des Dramas in ihre Identität reintegriert. Anders ausgedrückt ist zu analysieren, wie das Verhältnis zwischen Catherine und Katie in *Doc* präsentiert wird, und wie es sich im Verlauf des Dramas entwickelt. Aus Gründen der Klarheit und Übersicht sollen Catherine und Katie zunächst als zwei unabhängige Charaktere und nicht als zwei Elemente einer Persönlichkeit behandelt werden.

Von Anfang an zeigt Catherine großes Verständnis für Katies kindliches Verhalten. So kann sie Katies ambivalente Gefühle gegenüber Oscar, den sie zum einen als Vertrauensperson und zum anderen als potentiellen Zerstörer der Familie sieht, vollkommen nachvollziehen. Katies plötzlicher Zornesausbruch gegenüber Oscar "I hate you!" (p. 151) wird durch Catherines Frage einsichtig: "Did you love my mother, Uncle

¹¹⁷ Frauen, die in ihrer Kindheit Opfer sexuellen Missbrauchs wurden, nennen sich in den USA häufig "survivor". Der Begriff betont nicht nur die Dramatik der Verletzung, sondern auch die Kraft und den Mut der Frauen, mit diesem Trauma zu leben und sich durch aktive Auseinandersetzung mit der Vergangenheit aus ihrer Opferrolle herauszuarbeiten. [Siehe Ellen Bass und Laura Davis, *Trotz allem. Wege zur Selbstheilung für sexuell mißbrauchte Frauen*, Berlin: Orlanda Frauenverlag, 1992⁴, p. 102.].

¹¹⁸ *Ibid*, p. 102.

Oscar?" (p. 151). Als Katie angesichts der innigen Umarmung von Oscar und ihrer Mutter ihre Ängste bestätigt sieht und verzweifelt zusammenbricht, wird sie von Catherine aufgefangen und getröstet:

KATIE hits OSCAR and BOB, and BOB steps away from OSCAR. During all the action she continues to scream.

KATIE: You! You! Get away! Get away! I hate you! I hate you! You don't! Get away!

CATHERINE runs to KATIE and tries to restrain her.

CATHERINE: Stop. Stop. Daddy. Daddy!! (KATIE collapses against CATHERINE.) Help me. (p. 153).

Ähnliches gilt für Katies kindliche Furcht, sie könne aufgrund der Namensgleichheit wie ihre Großmutter selbstmordgefährdet sein, oder für ihre glühende Verteidigung des Vaters. Auf Katies wiederholte Ausrufe "My father works hard! My father works really hard!" (p. 147) antwortet Catherine beschwichtigend "I know." (p. 147). Besondere Bedeutung kommt folgenden Szenen zu, in denen Catherine Katie von ihrer vermeintlichen Schuld freispricht. Sie widerlegt zunächst Katies Überzeugung, die Probleme der Eltern seien durch ihre Geburt entstanden, und versichert Katie, ihre Eltern hätten aus Liebe und nicht aus Zwang geheiratet.

KATIE: Inside I know. Because of me - and that's what went wrong.

CATHERINE: He loved her and she loved him, Uncle Oscar says. [...]

That's true, Katie! (p. 160).

Catherines Schutzzinstinkt kommt noch stärker in den Auseinandersetzungen zwischen Bob und Katie zum Vorschein. Sie fordert Bob auf, Katie in Ruhe zu lassen und widerspricht Katies Ansicht, die Ereignisse durch Emotionslosigkeit zu bewältigen. Als Katie behauptet "It's better not to cry than to listen." (p. 164) entgegnet Catherine: "Is it?" (p. 164).

Nach dem Tod der Mutter tröstet sie Katie, spricht ihr Mut zu, die Gefühle zuzulassen und nimmt sie bei sich auf. Sie versteht nun das Verhalten ihrer Mutter, und kann ihre Reaktionen, ihre Hass- und Schuldgefühle gegenüber ihrer Mutter richtig deuten. Catherine nimmt ihr jüngeres Ich und damit sich selbst in den Arm.

CATHERINE: You can cry, Katie ... it's all right to cry ...

KATIE: Would you want to have me?

CATHERINE: Yes, yes I would. (p. 165).

In dieser Szene vereint Catherine sich mit ihrem inneren Kind und reintegriert den abgetrennten Teil ihrer Persönlichkeit. Die Reise in die Vergangenheit ist damit beendet.

Vergebung als Teil der Vergangenheitsbewältigung

Bei Catherines Ankunft wirkt das Verhältnis zwischen Vater und Tochter äußerst kühl. Durch seine - zunächst zögerliche- Bereitschaft, mit Catherine die Ereignisse vor bzw. nach ihrer Geburt neu zu erleben und sich somit selbst mit unliebsamen Erinnerungen zu konfrontieren, verringert sich die Distanz. Trotz der Erkenntnis, dass die Obsession ihres Vaters für seinen Beruf seine Mutter und seine Ehefrau in den Selbstmord trieb, kann Catherine ihn nicht verurteilen. Sie stellt ihm dagegen die Frage, ob seine Arbeit und sein Erfolg dieses Opfer aufwiegen: "Was it worth it?" (p. 153). Evs gestammelte Erklärungsversuche machen ihr die Hintergründe für das an Besessenheit grenzende Engagement ihres Vaters verständlich.

EV: [...] I don't care about that hospital thing, I don't care about ... I cared about those little kids! I looked into their faces, and I saw my own face when I was a kid ... was I wrong to do that? So goddamn much misery. (p. 154).

Durch seinen unermüdlichen Einsatz zerstörte er einerseits seine Familie, erleichterte und verbesserte andererseits die Lebensbedingungen zahlreicher Menschen. Am Ende des Dramas entscheidet sich Catherine dafür, ihren Vater nicht zu verurteilen und zerstört eigenhändig den Beweis für seine Schuld. "*EV holds the letter out. CATHERINE sets it on fire and it flares up as EV holds it.*" (p. 167). Vater und Tochter erscheinen fast wie Verschwörer, als sie den Brief verbrennen. Sie lächeln einander zu und benutzen dieselbe flapsige Sprache.

Nicht bei allen Kritikern stieß dieses Ende auf Zustimmung. Jerry Wasserman vertrat unter anderem die Ansicht, dass die Tochter einen zu hohen Preis für ihre Freiheit bezahle. Schließlich würde die Schuld ihres Vater ungesühnt bleiben: "[I]n accepting the sacrifice and silencing of the dead mother (and grandmother, whose letter apparently blaming Doc for her suicide Catherine burns), the daughter pays too high a price for her own peace."¹¹⁹

Sharon Pollock verstand jedoch die Vergebung der Schuld als wichtigen Bestandteil für Catherines Heilungsprozess. Ohne diese Handlung wäre sie nicht wirklich befreit von der Vergangenheit. In einem Interview erklärte sie Catherines Motive folgendermaßen:

Central to the play is Catherine's journey, the discovery which allows her to accept the responsibility that belongs to her and to lay the rest aside without

¹¹⁹ Wasserman 1995: 32/33.

guilt. It frees her from the past. [...] Catherine is the figure that has learned from the tragedy. She takes control of her life in a positive way...¹²⁰

Mit diesem Schritt haben sich am Ende des Dramas machtvolle und machtlose Position vertauscht. War Ev zu Beginn der Handlung und vor allem in den Rückblicken in der stärkeren Stellung, welche die Rollenvorstellungen der damaligen Zeit geradezu zu legitimieren schienen, so ist Catherine durch die Überwindung ihres Kindheitstraumas, die Fähigkeit, Verzeihung zu können und nicht zuletzt das von ihr gelebte neue Frauenbild, in der überlegenen Position. *Doc*, so wird deutlich, unterstreicht damit auf subtile Weise die Bedeutung der Emanzipation der Frau und die Lösung von überkommenen Rollenklischees im gesellschaftlichen Bewusstsein, die zu Macht- und Abhängigkeitsbeziehungen führen. Dass dieser Entwicklungsprozess allerdings noch lange nicht abgeschlossen ist, zeigt das im Folgenden analysierte Familiendrama, in dem die Konsequenzen derartigen Denkens noch tragischer sind.

4.5. Macht, Männlichkeit und Gewalt in Familie und Gesellschaft in Betty Lamberts *Under the Skin*

Gewalt gegen Frauen ist ein brennendes gesellschaftliches Problem, denn sie richtet sich gegen Frauen allen Alters, aller Schichten und jeden Berufsstandes und erweist sich als so komplex, dass sie sich nur schwer erfassen, geschweige denn bekämpfen lässt. Viele Faktoren liegen im Ort der primären Sozialisation, der Familie, viele jedoch auch in der Gesellschaft, die Gewalt nicht nur toleriert, sondern in ihren Medien teilweise sogar verherrlicht. Beide gesellschaftlichen Institutionen tragen ihren Anteil an der Ausübung (oder Verhinderung) von Gewalt und stehen überdies in enger Wechselwirkung.

Lange wurde Gewalt in der Familie von der Gesellschaft stillschweigend hingenommen und blieb ohne strafrechtliche Konsequenzen unter der Begründung, dass die Familie eine private und damit unantastbare Einheit darstellt, in deren Innenleben der Staat nicht eindringen soll. Dass damit der Nährboden für weitere Gewalt genährt wurde, liegt auf der Hand. Spuren dieser vermeintlichen Toleranz sind auch heute noch erkennbar. Sie manifestieren sich in überzogenem männlichen Machtanspruch, überkommenen Norm- und Rollenbildvorstellungen und der irrigen Ansicht, dass Gewalt im Familienrahmen nichts weiter als ein Kavaliersdelikt sei.

¹²⁰ Zimmerman 1991: 38.

Gewaltausübung in der Familie reflektiert die Gewaltbereitschaft und Gewaltakzeptanz der Gesellschaft und wirkt sich umgekehrt auf sie aus. Darauf verweisen Lynn und O'Neill, die postulieren: "Particular family systems must be seen as both reflecting and shaping other social institutions that condone and promote violence within specific historical and cultural contexts."¹²¹ An anderer Stelle werden die Soziologen noch deutlicher: "Families are but a microcosm of the larger culture. The forms and degree of violence within families mirror those of society."¹²²

In der Familientragödie von Betty Lambert *Under the Skin*,¹²³ das im Mittelpunkt der folgenden Analyse steht, manifestiert sich Gewalt an Frauen in mehreren Erscheinungsformen. Sie äußert sich in Aggression, verbaler und physischer Gewaltanwendung in der Ehe, in offenen und versteckten sexistischen Bemerkungen, in der Verherrlichung von Gewalt in der Literatur, und vor allem im sexuellen Missbrauch und in der Ermordung eines Mädchens durch ihren "Vater". Deutlich weist die Autorin dabei auf die Hintergründe, Rahmenbedingungen und Ursachen von Gewalt hin und zeigt die Zusammenhänge zwischen Familie und Gesellschaft auf. Lamberts Anklage richtet sich gegen jegliche Gewalttäter, die durch den Rückgriff auf dieses Machtmittel die Vorstellung von Familie als einem Ort der Sicherheit und Geborgenheit zerstören. Oder wie Wasserman es formuliert: "Danger lurks even within the family, or in the next man door."¹²⁴

Austragungsort der Gewalt in *Under the Skin* sind zwei Familien, die jedoch zu einer zusammengewachsen sind. John und Renee Grifford, sowie Renees Kinder aus erster Ehe leben in einer traditionellen Kernfamilie, in der der Vater John die absolute Machtposition inne hat.¹²⁵ Das Verhältnis unter den Eheleuten offenbart sich schnell als denkbar schlecht, da John Renee seine frauenfeindliche Haltung und seine körperliche und geistige Überlegenheit bei jeder sich bietenden Gelegenheit spüren lässt.

¹²¹ Marion Lynn und Eimear O'Neill, "Families, Power, and Violence", in: *Canadian Families. Diversity, Conflict and Change*, eds. Nancy Mandell und Ann Duffy, Toronto: Harcourt Brace, 1995, p. 271.

¹²² *Ibid*, p. 272.

¹²³ *Under the Skin* wurde 1985, zwei Jahre nach dem Tod der Autorin, erstmals aufgeführt.

¹²⁴ Wasserman 1995: 34.

¹²⁵ Obwohl Renees Kinder mehrmals erwähnt werden und gelegentlich im Hintergrund zu hören sind, spielen sie für den eigentlichen Verlauf der Handlung keine Rolle. Signifikant sind in diesem Zusammenhang die Ansichten, die John gegenüber seinen Stiefkindern äußert. Er lehnt es ab, sie als seine eigenen Kinder anzuerkennen, da ihre Existenz ihm bis zur Verlobung vorenthalten wurde.

Die Nachbarin der Griffords, Maggie Benton, lebt dagegen seit ihrer Scheidung mit ihrer Tochter Emma allein. Über die Hintergründe der Trennung wird nur wenig bekannt. "Graham isn't a bad man, I just didn't want him anymore," (p. 188)¹²⁶ erwähnt Maggie an einer Stelle und gesteht auch ein, dass Emma unter der Trennung der Eltern gelitten und einen Ersatz für ihren Vater gesucht hat: "She hated it when I got the divorce. The sun rose and set on Graham." (p. 188). Nicht zuletzt aus diesem Grunde hat sich zwischen den beiden Familien eine enge Bindung entwickelt, die über nachbarschaftliche Freundschaft hinausgeht. Wie Maggie erwähnt, schien ihre 12-jährige Tochter in John eine Art Vater gefunden zu haben, denn sie suchte offensichtlich immer wieder seine Nähe. Mit der Begründung "She misses Graham." (p. 120) erläutert Maggie Emmas Verhalten.

Durch das plötzliche Verschwinden Emmas, das die Handlung in *Under the Skin* in Gang bringt, scheinen die Bande innerhalb dieser Familie zunächst zu wachsen. John beteiligt sich aktiv an der Suche seiner vermissten Ersatztochter und auch seine Frau Renee steht Maggie tröstend zur Seite. Im Verlauf des Dramas bekommt diese harmonische Fassade schnell Risse. Unter der Oberfläche schwelen in dem Ehepaar Grifford negative Gefühle, Minderwertigkeitskomplexe und Rachegefühle gegenüber der selbstbewussten Nachbarin. Es mehren sich die Zeichen, dass Renee und vor allem John mehr über Emmas Schicksal und Verbleib wissen. Am Ende, nach 181 Tagen der Unsicherheit, bestätigt sich schließlich der schreckliche Verdacht, dass John "seine" Tochter entführt, missbraucht und ermordet hat.

Während der gesamten Spieldauer des Dramas bleibt Emma abwesend, "under the skin of the set,"¹²⁷ wie Wasserman treffend bemerkt. Der grausame Akt ihres Missbrauchs wird nur in den Gesprächen der anderen angedeutet, aber nicht auf der Bühne gezeigt. Wie andere Dramatikerinnen, die sich mit sexuellem Missbrauch auseinandersetzen,¹²⁸ vermeidet auch Lambert, potentiellen Nachahmern ein voyeuristisches Vergnügen zu bereiten: "none [of the dramas] focuses on the actual event which might make it the object of an audience's voyeuristic consumption."¹²⁹ Die Konzentration liegt somit nicht auf der Beschreibung des tatsächlichen Verbrechens, sondern auf einer Analyse der

¹²⁶ Betty Lambert, *Jennie's Story & Under the Skin*, Toronto: Playwrights Canada Press, 1987, pp. 113-94. Alle weiteren Angaben bei Primärzitate beziehen sich auf diese Ausgabe.

¹²⁷ Wasserman 1995: 33.

¹²⁸ Weitere Beispiele für Dramen, die sich mit dem Missbrauch von Mädchen auseinandersetzen und somit ein bisher tabuisiertes Thema öffentlich diskutieren, sind *This is for You, Anna* (1985) von *The Anna Project* oder Judith Thompsons Drama *Lion in the Streets* (1990).

¹²⁹ Wilson 1995: 160/161.

Umstände, unter denen ein solches Verbrechen möglich wurde, sowie der Auswirkungen, die solche Tat auf die Angehörigen des Opfers hat.¹³⁰

Diese Konsequenzen sollen im Folgenden durch eine Charakterisierung der Mutterfigur Maggie nachvollzogen werden. Anschließend richtet sich die Konzentration auf das zweite Opfer von Gewalt gegenüber Frauen, Renee, und schließlich auf den Ursprung der Gewalt, die gestörte Männlichkeit von Renees Ehemann John.

Maggie - Leid und Stärke einer Mutter

Die mit beiden Beinen im Leben stehende Maggie Benton ist eine erfolgreiche Dozentin an der nahe gelegenen Universität, die laut Wasserman Charakterzüge der Autorin trägt: "Maggie in the play is a projection of Betty Lambert, middle class English professor and single mother of a teenage daughter."¹³¹ Sie wird als eine Frau mit Geschmack und freundlichem, aufgeschlossenem Wesen geschildert. Durch ihre berufliche Stellung, das Ergebnis jahrelanger harter Arbeit, ist sie relativ wohlhabend und gehört einer höheren gesellschaftlichen Schicht an, die ihrer Einschätzung nach vor Angriffen und Grausamkeiten geschützt ist. Dieser Glaube erweist sich jedoch als Trugschluss.

Ihre Lebensfreude und ihre offene Einstellung zu ihren Mitmenschen zeigen sich sowohl im beruflichen als auch im privaten Bereich. Maggie genießt die Zusammenarbeit mit den Studenten und fühlt sich durch deren Jugend, Energie und Enthusiasmus stets aufs neue inspiriert.

MAGGIE: All that, yes, sensuality, that sheer joy of being alive and being able to move and laugh and sing. [...] Sometimes I come out of a lecture so high ... just on them, the way they are. (p. 128).

Auch wenn Maggies Tochter Emma nicht in Erscheinung tritt, ist sie doch durch die Erinnerung der anderen, besonders ihrer Mutter, so lebendig und gegenwärtig, dass sich einige aufschlussreiche Aussagen über das Verhältnis zwischen Mutter und Tochter machen lassen. Die zum Zeitpunkt ihres Verschwindens zwölf Jahre alte Emma erscheint fast wie ein jüngerer Ebenbild ihrer Mutter, mit ähnlichen Lebensvorstellungen und Grundsätzen. Ihre sehr frei denkende und lebensfrohe Mutter

¹³⁰ Ann Wilson, "The Culture of Abuse in *Under the Skin*, *This is for you*, *Anna* and *Lion in the Streets*", in: *Contemporary Issues in Canadian Drama*, ed. Per Brask, Winnipeg: Blizzard, 1995, pp. 160/161.

¹³¹ Jerry Wassermann, ed., *Twenty Years at Play. A New Play Centre Anthology*, Vancouver: Talonbooks, 1990, p. 217.

erzog sie dazu, an das Gute im Menschen zu glauben. Emma imitierte das positive Verhalten ihrer Mutter und identifizierte sich mit dem Vorbild ihrer Mutter:

MAGGIE: And, and, and she was religious ... she had this big religious streak ... probably connected with puberty...she prayed for people ... she believed everyone has good in them ... I don't know, I probably encouraged that ... we had a talk once and I said if there's a choice ... and you could choose between the one who fools and the one who's fooled, it's better to choose the one who's fooled, because then you've put your bet on humanity, and that's like inertia ... it starts something ... people respond to trust. (p. 188/189).

Oftmals zitierte Emma aus Anne Franks Tagebuch, das sie zu ihrer Lieblingslektüre erkoren hatte. Vor allem seine letzten Zeilen schien sie zu ihrem persönlichen Lebensmotto erwählt zu haben: "Because in spite of everything ... I still believe [...] that [...] people are really good at heart." (p. 141). Nach dem Verschwinden ihrer Tochter gelangt Maggie zu der bitteren Erkenntnis, dass gerade das Vertrauen in das Gute im Menschen Emma zu einem leichten Opfer werden ließ: "oh God, I may have made her a walking target for some creep." (p. 189).

Absolut unverständlich ist nach Meinung ihrer Nachbarn die offene Art und Weise, in der Maggie mit ihrer Tochter über sexuelle Angelegenheiten sprach. Insbesondere John wiederholt immer wieder Emmas Äußerung "My Mom's going to take me to get birth control when I'm sexually active" (p. 138), die sich offensichtlich tief in seinem Gedächtnis verankert hat. Seine Frau Renee erinnert sich voller Entrüstung an Emmas arglosen Umgang mit ihrer erwachenden Sexualität. Mehrmals wies sie Emma an, sich entsprechend ihrer körperlichen Entwicklung zu kleiden und zu verhalten: "I said to Emma that time, I said, 'Emma, for god's sake, you've got to use a feminine deodorant now you're menstruating because men can smell it.'"(p. 120). Sie wirft Maggie wiederholt vor, in dieser Hinsicht versagt zu haben.¹³²

¹³² Nach einem Abendkurs in Psychologie glaubt Renee in der Lage zu sein, ein fachliches Urteil über die Beziehung zwischen Maggie und Emma, sowie Emmas Verhalten abgeben zu können. "You were into a symbiotic relationship" (p. 121) erklärt sie ihrer erstaunten Nachbarin, die ihr entgegnet, Symbiose habe etwas mit Pilzen und Bäumen zu tun aber nicht mit Menschen. In der Psychoanalyse gilt die Mutter-Kind Beziehung während der präödpalen Phase als symbiotisch. Zwischen beiden besteht völlige Einheit, da das Kind seine Mutter als eine Verlängerung seiner selbst sieht. Diese Einheit mit der Mutter wird von Psychoanalytikern als Hindernis zur Entwicklung der Identität des Kindes gesehen. In der ödipalen Phase muss die notwendige Abtrennung von der Mutter erfolgen. Durch ihre Definition suggeriert Renee, dass Emma die notwendige Abtrennung von ihrer Mutter nicht durchlaufen hat. Das enge und intensive Verhältnis zwischen den beiden ist somit laut Psychoanalyse und Renee Grifford als unnatürlich einzustufen.

Emmas Leidenschaft für Religion deutet Renee als Sublimierung: "I was on a religious kick when I was that age ... it's sublimation." (p. 141) Sublimierung kennzeichnet in der psychoanalytischen

Maggie leidet unendlich unter dem Verschwinden ihrer Tochter. Sie schwankt ständig zwischen Hoffnung und Verzweiflung, ob ihre Tochter lebend zurückkehrt oder nicht, "the constant tension between the rational knowledge that Emma must be dead and the unrealistic hope that she will defy the statistical average and be found alive,"¹³³ denn sie ahnt von Anfang an, dass ihrer Tochter etwas zugestoßen sein muss. Auch die wiederholten Versuche ihrer Nachbarn, ihr glaubhaft zu machen, dass Emma sich doch unbekümmert mit irgendeinem Jungen vergnügen könnte, können Maggies Vertrauen in die Zuverlässigkeit ihrer Tochter nicht erschüttern. "Emma's never in her life done anything remotely like that" (p. 122) oder "Emma wasn't like that." (p. 141) entgegnet sie unbeirrbar auf John und Renees Behauptung "she's probably off with some guy she picked up." (p. 119).

Maggies Schmerz manifestiert sich noch stärker in folgendem Zitat. Am liebsten möchte sie das Leben anhalten und alle Schönheiten vernichten und weiß doch, dass sie irgendwie weiterleben muss:

MAGGIE: Life goes on and on and on, and it has no business going on. I could hear her crying out for me. Sometimes I think my ears are just dead to the sounds in the air. That the air, the real air, is alive with screams of pain and terror. The abattoir across the inlet. The screams of dying fish on hooks. All the suffering of the forest. And the deep deep sea. And what I do, what we all do, is learn to close our ears to the real noise of the night. (p. 136).

Unter ihrer Trauer bildet sich ihre innere Stärke immer deutlicher heraus. Maggie versteht, dass das Leben weitergehen muss, zumindest an der Oberfläche, auch wenn ein Teil ihrer Seele mit der Tochter verschwunden ist. Ihre Worte klingen wie ein Echo von Betty Lamberts, die in einem Interview auf die teilweise übermenschliche Stärke von Frauen hinwies. Ihrer Erfahrung nach wissen Frauen, dass auch nach der größten Tragödie und dem schmerzlichsten Verlust das Leben auf irgendeine Weise weitergehen wird bzw. weitergehen muss:

I wanted a female tragic form. Women know something that maybe men don't know. We know that after death, somebody cooks bacon and eggs. And that suicide is not an answer, because life bloody goes on.¹³⁴

Theorie das Verhalten, durch das nach Freud diejenigen menschlichen Handlungen zu erklären sind, die scheinbar keinen Bezug zur Sexualität haben, denen jedoch der Sexualtrieb als psychischer Antrieb zugrunde liegt: "Well, sublimation is when you put your sex into something else ..." (p. 142).

¹³³ Wilson 1995: 161.

¹³⁴ Bonnie Worthington, "Battling Aristotle: A Conversation with Betty Lambert", *Room of One's Own* 8 (1983), pp. 64/65.

In einem erschütternden Monolog spricht Maggie zu ihrer Tochter und bittet sie, diese Ungewissheit zu beenden, so dass sie sich wieder dem Leben zuwenden kann. Das Warten auf Hinweise auf Emmas Schicksal und das Schwanken zwischen Hoffnung und Verzweiflung zermürben sie mehr als eine grausame Gewissheit, mit der sie weiterleben könnte.

MAGGIE: It's like living with a stone at your centre. Emma? Emma? I wish they'd find you dead. Yes I do. I wish it would just be over. I wish I could just bury you and it would be finished. I want my life to start again. I'm sorry. I can't mourn you, I can't grieve." (p. 150).

Renee - Anpassung und Fatalismus

Lambert schildert nicht nur den Leidensweg der couragierten Maggie, sondern gibt auch Einblick in das Seelenleben ihrer zutiefst unsicheren Freundin Renee, die sich ihr Leben lang den Anordnungen ihrer Lebenspartner und Ehemänner unterworfen hat und somit ein leichtes Opfer für John wird.

Renee wird porträtiert als eine gewöhnliche Frau aus der Masse des kanadischen Mittelstandes, die mit ihrem Leben unzufrieden ist und von Minderwertigkeitskomplexen geplagt wird, jedoch nicht die Kraft findet, aus ihrer Situation auszubrechen. Schon aufgrund ihrer betont femininen Kleidung und ihres übertriebenen Make-ups macht sie einen hausbackenen Eindruck. Als "*36, thin, too made-up, too consciously feminine.*" (p. 114) wird sie im Drama eingeführt, "*Wracked with self-doubt. Sensual.*" (p. 114) sind ihre auffälligsten Charaktereigenschaften. In der stillen Einrichtung der Küche, die keinerlei Gemütlichkeit oder Wärme ausstrahlt, spiegelt sich Renees Persönlichkeit wider. Obwohl die Küche mit neuesten technischen Geräten ausgestattet ist, "*a microwave, a waist-high oven, matching fridge, cuisinaire set, dishwasher*" (p. 115), und vor Sauberkeit glänzt, wirkt sie wie Renee selbst geschmacklos: "*A kitchen that tries too hard but doesn't quite make it. A bit like Renee herself.*" (p. 115).

In den Gesprächen mit Maggie kommen Erfahrungen aus Renees Vergangenheit zutage, die für ihr mangelndes Selbstbewusstsein mitverantwortlich sind und die ihr eigenartiges Verhalten zwar nicht rechtfertigen, aber zumindest erklären. Scheinbar zusammenhangslos stößt Renee plötzlich hervor, dass sie von einem früheren Bekannten vergewaltigt wurde. Aus Angst, ihren damals drei Monate alten Sohn aufzuwecken, wehrte sie sich nicht gegen den Übergriff und schwieg auch später darüber, da sie annahm, dass man die Schuld bei ihr suchen würde:

RENEE: I was raped once you know. [...] What could I do? I'd known him, we'd been to bed together, Nick was working nightshift then, and I started this thing with David. Then we broke up. One night he came to our place and beat me up and raped me. I didn't dare scream because of the baby. That was Dougie. I was afraid to tell Nick. I couldn't tell Nick, how could I tell Nick? He'd have said I let him in on purpose. (p. 135).

Nach diesem traumatischen Vorfall vertraute sie sich niemandem an. Der Täter wurde folglich nicht zur Rechenschaft gezogen und Renee sah sich in ihrer Überzeugung, dass Frauen Männern unterlegen sind, bestätigt. Getreu ihrem Lebensmotto "But life goes on, you forget." (p. 135) fand sie sich mit der Vergewaltigung ab.

Mit ihrer zweiten Ehe glaubte sie, Sicherheit gewonnen zu haben. John repräsentierte für sie den idealen Mann, den sie auf keinen Fall verlieren wollte. Deswegen gestand sie ihm erst nach der Verlobung ihre beiden Kinder aus erster Ehe. "I didn't even know she *had* kids. Asked her to marry me, and then I find out. Shit. [...] I never bargained for her brats. She pulled a fast one on me there." (p. 139) berichtet John gegenüber Maggie.

Nach ihrer Heirat hat sie sich den gesellschaftlichen Konventionen angepasst und sich in die ihr zugeschriebene passive Rolle als Hausfrau und Mutter gefügt. Wie so viele andere Frauen glaubt sie, ohne einen Mann an ihrer Seite nicht überlebensfähig zu sein. Ohne Bildung - einige Abendkurse an einem College schloss sie ohne Zertifikat ab - und ohne jegliches Selbstvertrauen fühlt sie sich emotional und finanziell von ihrem Mann abhängig. Fatalistisch findet sie sich mit ihrem Schicksal ab und weist Maggies aufrichtig gemeintes Angebot, ihr aus dieser Situation zu helfen, mit aller Heftigkeit zurück: "How am I supposed to go out into the world? I can't make it without a man! I can't, I don't have your chances." (p. 166) Abgesehen davon halten ihre immer noch vorhandenen Gefühle für ihren brutalen Mann sie von diesem Schritt ab. "I want you to know ... I loved him ... I loved him." (p.193) erklärt Renee verzweifelt, als sie ihren Mann am Ende des Dramas der Polizei übergibt.

Frauenfreundschaft

Im Gegensatz zu Männern, die sich durch Intimität und Nähe bedroht fühlen, sind enge Beziehungen für Frauen identitätsbildend. Die Intensität mancher Frauenfreundschaften ist laut Chodorow ein Ausdruck dafür, dass Frauen ihr Bedürfnis nach Nähe innerhalb einer heterosexuellen Partnerschaft nicht befriedigen können. Die Freundschaft zwischen Maggie und Renee lässt sich jedoch nur eingeschränkt als ein Beispiel für das weibliche Beziehungspotential deuten. Die beiden Freundinnen verkörpern zwei gänzlich unterschiedliche Frauentypen mit völlig konträren Einstellungen über

Mutterschaft, weibliches Rollenverhalten und den Stellenwert von Partnerschaften. Die Gegensätze treten im Verlauf des Dramas immer stärker hervor.

Während Maggie dem Wohlergehen ihrer Tochter höchste Priorität in ihrem Leben einräumt und eine neue Partnerbeziehung eher als zweitrangig erachtet,¹³⁵ glaubt Renee ohne einen Mann an ihrer Seite nicht überlebensfähig zu sein und erklärt die Erfüllung seiner Bedürfnisse zu ihrer Lebensaufgabe. Zu Maggies ungläubigem Erstaunen gibt sie zwar an, ihre Kinder ebenso zu lieben und zu umsorgen, die Tatsache, dass sie bis zu ihrer Verlobung mit John die Existenz ihrer Kinder verschwiegen hat, spricht jedoch dagegen.

Die Divergenzen manifestieren sich ebenfalls in ihren Äußerungen über Sexualität. Maggie vertritt eine freie und offene Einstellung gegenüber der weiblichen Sexualität. Trotz Renees Missbilligung trägt sie keinen BH und verschwendet auch keinen Gedanken an etwaige Auswirkungen auf Männer: "I don't wear a brassiere either, for Christ's sake." (p. 121). Sexualität versteht sie als einen natürlichen und positiven Teil der menschlichen Entwicklung, dem Raum zur Entfaltung gegeben werden sollte. In der folgenden Szene kristallisiert sich der Kontrast zu Renees orthodoxer Einstellung noch klarer heraus:

RENEE: All the sex. 18 year-olds are nothing but walking bags of hormones.

MAGGIE: [...] I look at them sometimes and their sheer ... beauty overwhelms me. The skin, pimples and all ... it just radiates. (p. 128).

Auch ihre Ansichten über Emma gehen weit auseinander. Renee erinnert sich vor allem an Emmas körperliche Entwicklung. Maggies offene Erziehung lehnt sie strikt ab, "Maggie was always too free with that girl." (p. 130) bemerkt sie an einer Stelle. Sie forderte Emma sogar auf, sich an ihrem Beispiel zu orientieren und sich somit ebenfalls in die gegebene, unveränderliche Ordnung einzufügen: "And she should have worn a brassiere, just for practical reasons, your breasts start to sag and Emma was fullbosomed for her age." (p. 121).

Maggie betont vor allem das leidenschaftliche Interesse ihrer Tochter für Religion, ihren Glauben an das Gute im Menschen: "She was on this big religious kick." (p. 141). Diese leichte Verklärung ihrer Tochter erscheint vor allem nach dem spurlosen Verschwinden mehr als verständlich. Die erwachende Sexualität und körperliche Entwicklung ihrer

¹³⁵ Vergleiche dazu Maggies Bekenntnis: "I'd take a child over a man anytime, a man you can get everywhere, a child is ... a child a child ... you give birth to a child ... (p. 135).

Tochter, die von ihrer Nachbarin herausgehoben wird, finden in ihren Erinnerungen keinen Platz.

Aus den Gesprächen der beiden Frauen wird rasch deutlich, dass Renee sich gegenüber ihrer Nachbarin geistig unterlegen fühlt. So zeigt Renee erhebliche Minderwertigkeitskomplexe in den Diskussionen um den korrekten Sprachgebrauch. Um vor der erfolgreichen Maggie zu bestehen, verbessert Renee ständig ihre Sätze. Große Probleme bereitet ihr vor allem die korrekte Verwendung der Personalpronomen.

RENEE: Sometimes I think it'll be nice when the kids go and John 'n' I are alone. John 'n' me, I mean.

MAGGIE: (absently) No, you were right the first time, it's John and I.

RENEE: Last time you said it was John and me.

MAGGIE: That's 'cause it was the objective case, you said something with John and I, and that should be John and me. A lot of people do that, they get upset about their fucking usage and overcorrect, like saying I feel badly. (p. 123).

Obwohl Maggie die Sprache ihrer Freundin nicht bewertet und nur verbessert, wenn sie darum gebeten oder durch Sticheleien provoziert wird, ist Renee besessen von der Idee, in grammatikalisch einwandfreien Sätzen zu sprechen. "I don't want to sound like an illiterate." (p. 124) widerspricht sie Maggies Einwurf, dass ein korrekter Sprachgebrauch im zwischenmenschlichen Bereich doch nur eine untergeordnete Rolle spiele.

Ihre Freundschaft zu Maggie ist ausgesprochen zwiespältig. Einerseits kann Renee Maggies Kummer kaum ertragen und versucht sie zu trösten, andererseits gibt Maggies Leid ihr auch ein Gefühl der Genugtuung. Endlich ist auch der erfolgreichen Maggie Schmerz zugefügt worden:

RENEE: [...] It's true, I've always been jealous of you, it's true, you seemed to have it so good, you were so lucky, you were so free. [...] Part of me was glad when you were brought down. (p. 164).

Maggies Einzug ins Nachbarhaus stellte für Renees Selbstverständnis und Lebensphilosophie eine unwillkommene Störung dar. Bisher konnte Renee ihre Passivität vor sich selbst rechtfertigen, doch nun führen die Unabhängigkeit und das Selbstbewusstsein ihrer Nachbarin Renee ihre eigene Unzulänglichkeit und ihre antrainierte Hilflosigkeit deutlich vor Augen. Schließlich vertritt Maggie die Meinung, dass in heutiger Zeit keine Frau eine Gefangene ihres Geschlechts sein muss, und scheut sich auch nicht, ihre Meinung Renee mitzuteilen. In zahlreichen Gesprächen bietet sie Renee sogar ihre Hilfe an und bemüht sich, Renees Selbstwertgefühl zu stärken.

Die Freundschaft der beiden Frauen erscheint um so farcenhafter, als sich die Anzeichen mehren, dass Renee mehr über Emmas Verschwinden weiß, als sie zugibt. Aus dem passiven Opfer wird ein passiver Täter, der nichts gegen den Missbrauch und die Ermordung eines Kindes unternimmt. Nach ihrer verfrühten Rückkehr aus den Ferien fleht Renee ihren Mann zwar an, den Schuppen zu kontrollieren: "You haven't checked your workshop, John, maybe something's gone, maybe something belongs to you is gone." (p.154), doch es vergehen noch mehrere Wochen, bevor sie handelt und schließlich die Polizei alarmiert. Erst ganz zum Schluss gesteht Renee ihre Teilschuld ein und widerspricht Maggies Überzeugung, dass keine Mutter einem Kind oder einer anderen Frau Leid zufügen kann: "A woman would feel what it was like. She would feel ... empathy. No. No woman would do that to a child. To another woman." (p. 191). Renees Bitte um Vergebung wird von Maggie voller Hass zurückgewiesen.

John - Psychogramm gestörter Männlichkeit

Laut Psychoanalyse werden die Strukturen von Männlichkeit in der Kindheit gelegt, welche in der Regel durch die Abwesenheit des Vaters oder einer Vaterfigur gekennzeichnet ist. Aus Mangel an einer realen väterlichen Bezugsfigur erschafft sich der Junge in seiner Phantasie seine eigenen Vorstellungen über Männlichkeit. Weiterhin ist die Maskulinität nach den Forschungen Chodorows durch die Zurückweisung der Mutter bzw. der Herabsetzung der Weiblichkeit im allgemeinen gekennzeichnet.

Die Psychoanalytikerin folgert, dass es durch diese Faktoren zur Entstehung von starren Persönlichkeitsgrenzen oder - metaphorischer ausgedrückt - einer undurchdringlichen Waffenrüstung kommt. Chodorow gibt weiterhin an, dass Männer aufgrund ihrer Erziehung nicht in der Lage sind, echte Bindungen zu anderen Menschen einzugehen.

[T]heir heterosexual relationships are not embedded in close personal relationships but simply in relations of dominance and power. Furthermore, they do not have the extended relations women have. They are not so connected to children, and their relationships with other men tend to be based not on particularistic connection or affective ties, but rather on abstract, universalistic role expectations.¹³⁶

Die negativen Auswirkungen dieser Unfähigkeit führt Chodorow nicht weiter aus. In ihren Theorien ignoriert sie völlig, dass eine Persönlichkeitsstruktur, die auf emotionaler Distanz basiert, die Grundvoraussetzung für männlichen Machtanspruch und Gewalt darstellt.

¹³⁶ Chodorow 1989: 53.

Gewalt oder die Androhung von Gewalt wird von Jungen von Kindheit an genutzt, um eine bestimmte Position in einer Hackordnung zu erreichen und diese zu festigen. Als Folge davon verinnerlichen manche Männer den Gebrauch von Gewalt als geeignetes Mittel, um sich Respekt zu verschaffen, die Umgebung unter Kontrolle zu behalten, und sich eine Reihe von Privilegien zu sichern, auf die sie ein Anrecht zu haben glauben. Nebenbei werden Gewalt und aggressives Verhalten in Sport, Kino oder auch in der Literatur glorifiziert und ermutigt. Man beachte dazu nur folgenden Ausspruch des französischen Schriftstellers Alain Robbe-Grillet: "[I]n the world of male fantasy, a woman's body serves as the ideal site for the crime."¹³⁷

Neben den sozialen und psychologischen Gründen darf auch die gesetzliche Seite nicht vergessen werden, die die Ausübung von (männlicher) Gewalt zwar unter Strafe stellt, aber insgesamt doch große Toleranz zeigt. In einem Bericht der *Metro Toronto Action Commission* über die Gewaltanwendung gegenüber Frauen und Kindern hieß es noch vor wenigen Jahren: "We see sexual violence tolerated by our institutions, celebrated by our media, excused by our criminal justice system and ignored by many in our government."¹³⁸

Gewaltszenen werden in *Under the Skin* angedeutet, aber dann ausgeblendet. Durch diesen weitgehenden Verzicht auf die Darstellung der physischen Gewalt wird die verbale Gewalt, die Manipulation in der Gesprächsführung zu einem wichtigen Indikator für die dahinterstehenden Machtverhältnisse in der Familie Grifford. Dies soll im Folgenden analysiert werden.

Häusliche Gewalt wird noch immer als eine private Angelegenheit unter den Eheleuten erachtet. Durch ihr Drama macht Betty Lambert allerdings deutlich, dass gerade Übergriffe in der Familie nicht länger mit dem Mantel des Schweigens bedeckt werden dürfen, sondern öffentlich gemacht werden sollten. Wie verschiedene Untersuchungen belegen, ist häusliche Gewalt kein vereinzelt oder einmalig vorkommendes Phänomen und macht auch nicht vor dem eigentlichen Opfer Halt. In einer nicht endenden Spirale der Gewalt wirkt sie sich auf das Opfer, seine Angehörigen, Freunde und Kinder aus:

Wife battering is the loss of dignity, control, and safety as well as the feeling of powerlessness and entrapment experienced by women who are the direct victims of *ongoing or repeated* physical, psychological, economic, sexual

¹³⁷ Zitiert in Grace 1992: 15.

¹³⁸ Zitiert in John Frederick Conway, *The Canadian Family in Crisis*, Toronto: James Lorimer & Company Ltd, 1993, p. 133.

and/or verbal violence or who are subjected to *persistent* threats or the witnessing of such violence against their children, other relatives, friends, pets and/or cherished possessions, by their boyfriends, husbands, live-in lovers, ex-lovers, ex-husbands or ex-lovers.¹³⁹

In der Ehe mit John wird Renees Opfer von verbaler und sexueller Gewalt. Sie wird von ihrem zutiefst frauenfeindlichen Mann in aller Öffentlichkeit beleidigt, für angebliche Vergehen bestraft und misshandelt. John glaubt, durch die Eheschließung uneingeschränkten Zugriff auf den Körper seiner Frau erhalten zu haben und fordert diesen auch rücksichtslos ein. Durch Renees Vorenthaltung ihrer Kinder aus erster Ehe, seine geistige und körperliche Überlegenheit fühlt er sich in seiner Position bestätigt. Die so verankerte Macht des *pater familias* strukturiert die dramatisierte Kommunikation in mehrfacher Hinsicht. Durch scharfe Anweisungen kontrolliert John das Geschehen im Haus. Er zwingt Renee unter Anwendung körperlicher Gewalt, ihre Minderwertigkeit und seine Überlegenheit einzugestehen:

JOHN: Yes, you are. Say it. (*pulls her hair back*)

RENEE: - I'm ... an old -

JOHN: Whore.

RENEE: Whore ... and you're the last ... chance I got -

JOHN: For a real man.

RENEE: ... a real man ... (p. 173).

Solche und ähnliche Machtdemonstrationen dienen dazu, die Position des Ehemannes zu bestärken und das Selbstwertgefühl der Frau wirkungsvoll zu zerstören. Renee hat dieses Muster übernommen und verinnerlicht. Sie glaubt, ohne Mann nicht überlebensfähig zu sein und nimmt Johns gewalttätige Handlungen hin ohne aufzubegehren. Trotz aller Demütigungen bemüht sich Renee ständig um eine harmonische, gar idyllische Atmosphäre. Sie umsorgt ihren Mann, reagiert prompt auf all seine Wünsche und spricht zu ihm in einer Art Kindersprache, die besänftigend auf ihn wirken soll. Als "this cringing whelp act" (p. 148) bezeichnet Maggie die unterwürfige und entwürdigende Weise, in der Renee mit ihrem Mann kommuniziert. "Oh what a greedy bear, oh there he goes, stealing my honey!" (p. 137) oder "Oh my, what a gruffy bear this morning." (p. 130) meint Renee lachend zu ihrem Mann, der ihre Versuche, eine Art infantilen Frieden herzustellen, abschmettert und mit noch schlimmeren Demütigungen antwortet: "Just keep you brats outa my workshop. Do you hear me, cunt?" (p. 140).

¹³⁹ Zitiert in Conway 1993: 143.

In der von den Blicken der Außenwelt abgeschirmten Lebensgemeinschaft ist Renee nicht nur verbaler, sondern auch physischer Gewalt ausgesetzt. Mehrmals wird sie gegen ihren Willen zu intimen Handlungen gezwungen. Nirgends, so deutet die Autorin an, ist die Frau vor Übergriffen tatsächlich sicher.

JOHN: Now, Renee, I'm going to have to punish you, you know that, don't you? You know I've got to punish you now, don't you? Yes. Okay. Take it out. Go on. Take it out.

RENEE sobs. JOHN pulls her hair backwards until her face is close to his crotch.

Go on, Renee, don't make it hard on yourself. (laughs) Make it hard no me.

RENEE reaches up and unzips him.

That's a good girl. That's a good girl. (p. 173).

Solche Vergewaltigungsdelikte und Übergriffe an Frauen wurden von Feministinnen nicht als Einzeltaten perverser Krimineller eingestuft. Sie interpretierten derartige Taten vielmehr als eine Waffe des Patriarchats, die gezielt zur Kontrolle von Frauen eingesetzt wird:

Rape began to be perceived as the patriarchal weapon that directly wounded or violated women and indirectly, as a threat, kept women off the streets and alienated them from the expression of their own sexual desires. The new consciousness of rape as a social, patriarchal weapon rather than the pervasive action of individual men produced a widespread influence on the theatre.¹⁴⁰

Renee ist nicht das einzige Opfer ihres frauenfeindlichen Mannes. Vor allem die zwölfjährige Nachbarstochter Emma muss unter Johns Grausamkeit leiden. Aus mehreren von Johns Bemerkungen lässt sich entnehmen, dass er Emmas körperliche Entwicklung sehr bewusst zur Kenntnis nahm und dass ihr unbekümmerter Umgang mit ihrer Sexualität eine große Wirkung auf ihn ausübt. "You know what she said one day? (*short laugh*) She said, 'My Mom's going to take me to get birth control when I'm sexually active.' (*laughs.*)" (p. 130) wiederholt er immer wieder. Emmas "provozierendes" Verhalten habe ihn so sehr gereizt, dass er schließlich die Kontrolle über sich verlor. John dreht die Rollen von Opfer und Täter um und behauptet, dass nicht die minderjährige Emma, sondern er selbst das eigentliche Opfer sei:

But she was asking for it, always rubbing against me. You know what she said, 'My Mom's going to get me birth control pills when I'm sexually active.' Sexually active. (p. 138).

¹⁴⁰ Sue-Ellen Case, *Feminism and Theatre*, New York: Routledge, 1988, pp. 66/67.

Solche Bemerkungen implizieren, dass der weibliche Körper eine potentielle Gefahr für die Selbstbeherrschung der Männer darstelle und deswegen mit allen Mitteln unterdrückt werden müsse. Die Betonung liegt nicht auf dem Fehlverhalten des Mannes, sondern auf dem des Mädchens. Sie machen auch in alarmierender Weise klar, dass die weibliche Sexualität schon sehr früh voll entwickelt ist. Das Objekt der männlichen Begierde ist dann ein geistig und körperlich unterlegenes Kind, das sich nicht wehren kann.

These defenses alarmingly imply that female sexuality is fully developed from an early age, that the sexuality of an adult woman masquerades in the figure of a little girl and that men, faced with the allure, have no control over their responses, yielding to the temptation, violating not just the physical but also the psychological integrity of women and girls through rape.¹⁴¹

Diese Rechtfertigungen sprechen den Mann von seiner Schuld frei, da er durch die provozierende Kleidung oder durch das Verhalten des Mädchen so sehr erregt wurde, dass er die Kontrolle über sich verlor.¹⁴²

In einem Gespräch mit Renee gibt John indirekt den Missbrauch an der minderjährigen Emma zu. Bemerkenswert ist seine Unfähigkeit, die eigene Schuld einzugestehen oder das Ausmaß seiner Grausamkeit anzuerkennen. Er versucht sogar, sein kriminelles und perverses Handeln zu legitimieren, indem er eine Reihe von Philosophen und Textstellen aus der Bibel zu seiner Verteidigung heranzieht. So erklärt er seiner erstaunten Frau, dass Moses zur Vergewaltigung junger Mädchen geradezu aufgerufen habe, "Even Moses said you should rape the young girls. In Numbers." (p. 179) und dass sogar so berühmte Philosophen und Schriftsteller wie Kierkegaard, Heidegger, Jaspers oder Dostojewski derartige Vergehen als verständlich und moralisch akzeptabel einstufen würden: "Dostoyeski once said that only if you could rape a 10-year-old girl could you say you were truly free. Free of all morality." (p. 176).

Johns rationale kaum nachvollziehbare Argumentation gipfelt in der Schlussfolgerung, dass der Vergewaltiger seinem Opfer einen hilfreichen Dienst erwiesen habe, da er es

¹⁴¹ Wilson 1995: 166.

¹⁴² Auch in Judith Thompsons Hörspiel *Tornado* wird der sexuelle Missbrauch an Kindern durch den eigenen Vater thematisiert. Die inzwischen erwachsene Rose beschreibt die Vergewaltigung: "But my Dad, now he's another story, it's like I never knew how she could be married to him, like, like he'd come in at night with a jar, right? And he'd say 'just want to pick the worms outa your behind.'" [Judith Thompson, *Tornado*, in: *The Other Side of the Dark. Four Plays by Judith Thompson*, ed. Judith Thompson, Toronto: Playwrights Canada Press, 1989, p. 87.].

tatkräftig von seinem naiven Glauben an das Gute im Menschen geheilt und somit aus seiner Unwissenheit befreit habe.

Listen, if you want to know the truth about Emma, that was her trouble, she believed in people, she trusted people. [...] In a way, the person who teaches her that lesson is a saviour, an educator, yes, an educator, she could be grateful the rest of her life. (p. 179).

Damit sind Johns Motive für das Vergehen an Emma noch nicht vollständig erklärt. Eine eingehende Analyse von Johns Verhalten legt eine Reihe von weiteren Hintergründen und Motiven für seine Gewaltbereitschaft offen. Offenbar ist es gerade das Gefühl von Unterlegenheit gegenüber einer selbstbewussten Frau wie Maggie, das seine Gewaltbereitschaft steigen lässt. Er fühlt sich in seiner Männlichkeit bedroht und greift zu allen ihm zur Verfügung stehenden Mitteln, um den Status Quo für sich wiederherzustellen. Wie der Psychologe Walter DeKeseredy bestätigt, löst eine "solche Gefahr" bei manchen Männern Stress aus. Sie reagieren dementsprechend:

When male domination is threatened or is perceived to be challenged, psychological stress is experienced; consequently, men react with a contrived rage to re-establish domination patterns that meet their standards of gratification.¹⁴³

Maggies Persönlichkeit bedeutet für John eine solche ernst zu nehmende Bedrohung für seinen Machtanspruch. Sie ist intelligent, unabhängig und in ihrem Beruf erfolgreich. Seine männliche Autorität erkennt sie nicht an und droht sogar, seine ihm ergebene Frau seinem Einflussbereich zu entziehen.

Da Johns Minderwertigkeitskomplexen gegenüber Maggie eine Schlüsselfunktion zukommt, soll die Entwicklung von Johns Verhalten gegenüber Maggie kurz skizziert werden: Zu Beginn des Dramas, d. h. kurz nach der Entführung Emmas bietet John sich Maggie als Tröster an: "sallright, no need to say a word. Anytime, Maggie, I'm here." (p. 129). Er erscheint insgesamt zufrieden mit sich und guter Laune zu sein. In der dritten Szene, die im Sommer spielt, zeigen sich erste Veränderungen in Johns Verhalten gegenüber Maggie. Er setzt alles daran, die Freundschaft der beiden Frauen zu stören. Mehrmals versucht er, Maggies Loyalität gegenüber Renee in Frage zu stellen und sie komplizenhaft auf seine Seite zu ziehen: "She makes you throw up, Maggie. She makes me throw up." (p. 142). An einer Stelle schlägt er Maggie außerdem ein "game of truth" vor, während dessen sie zugibt, körperlich von John angezogen zu werden.

¹⁴³ DeKeseredy 1996³: 258.

JOHN: But I turn you on, don't I?

MAGGIE: Yes. (p. 144).

Schließlich verbietet er Renee den Umgang mit Maggie. Ihre Äußerung in der sechsten Szene "I told you Maggie hasn't been here in five weeks now." (p. 158) weist auf den Erfolg seines Plans hin.

Wie sehr John die Nachbarin Maggie tatsächlich hasst, wird in folgender Szene deutlich. Während eines Streites mit seiner Frau, einer Szene voller Demütigungen und häuslicher Gewalt, spricht er Renee unbewusst mit dem Namen Maggie an und gibt somit zu erkennen, wie intensiv seine Hassgefühle gegenüber Maggie sind:

JOHN: No, I asked you kindly to step over here and look at this dish, which you claim is lasagna. Step over here, Maggie. [...] Bend over and look at it, Maggie [...] Look at it, Maggie.

RENEE: My name is Renee. (p. 170).

Das konkrete Schlüsselerlebnis und damit der Auslöser für Johns Hassgefühle auf Maggie wird am Ende des Dramas von Renee offen gelegt. Es handelt um einen im Februar zurückliegenden Vorfall: "Then you got into this thing about open mortgages." (p. 186). John hatte bei der Vereinbarung der Hypothekrückzahlung einen gravierenden Fehler begangen und so, ohne es zu merken, über Jahre hinweg Zahlungen auf die anfallenden Zinsen, anstatt auf die eigentliche Kreditsumme abgeleistet. Maggie hatte es zum einen gewagt, ihn auf diesen Fehler aufmerksam zu machen und zum anderen für sich einen klügeren Vertrag ausgehandelt. Diese Demonstration weiblicher Intelligenz und Überlegenheit passt nicht in Johns Weltbild. "God he hated you for that." (p. 187) erzählt Renee Maggie. Hier wurde ihrer Meinung nach der Niedergang ihres Mannes eingeleitet:

RENEE: I think that's when he started to go down. [...] Oh yes, he started slacking off on his work, you know, and he spent so much time out in the shop. But nothing was really getting done. (p. 187).

Aufgrund von Maggies geistiger Überlegenheit und ihres Selbstbewusstseins wagt John es nicht, sie direkt anzugreifen. Folgende Szene verdeutlicht, wie sie seinem Machtanspruch widersteht und sich nicht scheut, ihm ihre Meinung ins Gesicht zu sagen.

MAGGIE: You push her around but if anybody stands up to you you back down.

JOHN: You think I'd back down to you?

MAGGIE: I know it.

JOHN: (*long pause*). Fuck you, Maggie. [...] I'm going to the shop.
(p. 144/145).

Als Ersatzobjekt sucht er sich daher ihre Tochter Emma aus, eine jüngere und wehrlose Variante Maggies. Sorgfältig bereitet er seinen Rachefeldzug und Emmas Gefängnis vor. "He organized everything. He spent hours, days, organizing screws and bolts and stuff." (p. 187) erinnert sich Renee an das merkwürdige Verhalten ihres Mannes. Wenige Wochen nach diesem Vorfall, im Frühling, ist Emma spurlos verschwunden.

Somit werden drei Frauen Opfer von Johns Machtanspruch bzw. seiner Bereitschaft, diesen mit allen ihm zur Verfügung stehenden Mitteln durchzusetzen. Seine Frau wird von ihm gedemütigt und misshandelt. Emma wird von ihm entführt, missbraucht und schließlich ermordet, und durch den Übergriff auf die Tochter hat John auch ihre Mutter Maggie getroffen.

Anklage an die Gesellschaft

Mehrmals wird in *Under the Skin* auf die Lieblingslektüre Emmas, das Tagebuch der Anne Frank, hingewiesen. Tatsächlich ähneln sich Anne Franks und Emma Bentons Schicksale auf erschreckende Weise. Beide wurden auf brutalste Weise ermordet und mussten vor ihrem Tod unvorstellbare Verletzungen an Körper und Seele ertragen. Die Sicherheit, die Anne Frank in der geheimen Wohnung in Amsterdam gefunden zu haben glaubte, erwies sich letzten Endes als trügerische Illusion. Das verborgene Zimmer unter der Werkstatt ihres Ersatzvaters John wird für Emma zur Folterkammer und tödlichen Falle.

In Johns Vorstellung waren weder Anne Frank noch Emma Benton unschuldige Mädchen, was er anhand von Anne Franks "wahrem" letzten Tagebucheintrag zu beweisen versucht: "I could be good if ... 'there weren't any other people living in the world.'" (p. 177). Schuld an ihrer Ermordung tragen seiner Ansicht nach nicht die Täter, sondern die 13 Jahre alten Mädchen.

Durch die Bezugnahme auf eines der bekanntesten Mädchenschicksale in der Geschichte deutet die Autorin an, dass das in *Under the Skin* dargestellte Verbrechen kein Einzelfall ist, sondern dass ähnliche Schandtaten und Verbrechen sich mit einer erschreckenden Regelmäßigkeit wiederholen. Die Hintergründe oder die Umstände, unter denen solche Taten möglich werden, sind - nach Ansicht Ann Wilsons - zumindest teilweise in den gesellschaftlichen Ideologien zu suchen.

[...] the sexual abuse of children is not an isolated evil but the horrifyingly logical effect of ideologies which shape our understanding of gender and sexuality.¹⁴⁴

Neben der Toleranz von Gewalt prangert *Under the Skin* auch die Passivität der Gesellschaft und ihre Neigung zum Wegsehen an, die für manche Mädchen und Frauen tödlich endet. Betty Lambert wirft zudem die kontroverse Frage auf, inwieweit sich das Verhalten eines Menschen durch Hinweise auf eine traumatische Kindheit, katastrophale persönliche Erfahrungen oder einen angeschlagenen psychischen Zustand rechtfertigen lässt.

Renee versucht zum Beispiel das Fehlverhalten einer Studentin Maggies, die eine abgeschriebene Arbeit als ihre eigene eingereicht hat, dahingehend zu erklären, dass diese unter enormem psychischem Druck stand: "Maybe it's not so simple, Maggie, maybe she was desperate." (p. 147). Ihre eigene Tatenlosigkeit angesichts des Verbrechens an Emma und ihre Abhängigkeit von einem offensichtlich frauenfeindlichen Mann schiebt sie auf negative Erlebnisse in ihrem Leben, die Vergewaltigung und ihre mangelnde berufliche Ausbildung.

Sogar die Schandtaten ihres Mannes versucht sie als Reaktion auf traumatisierende Erlebnisse zu deuten, um seine Schuld abzuschwächen. Die Ursachen für das Verbrechen liegen ihrer Ansicht nach weniger in seiner menschenverachtenden Haltung, sondern in jenem, bereits angesprochenen Vorfall und Emmas provokativem Verhalten.

Maggie lässt diese faden Entschuldigungen nicht gelten und durchkreuzt Renees Argumentation "People get caught up in things." (p. 147) mit dem Einwand "Then they should get uncaught. You get in a bad situation you walk away. You just ... walk fucking ay-way." (p. 148). Im Gegensatz zu Renee sieht Maggie keinem Unrecht tatenlos zu und versucht nicht anschließend, ihre Passivität durch lapidare Erklärungen zu beschönigen. Sie kann folglich als ein Beispiel echter Zivilcourage dienen.

4.6. Das kollektive Unterbewusste in Judith Thompsons *I Am Yours*

Kaum eine andere Dramatikerin prägte das kanadische Theater in den 1980er und 1990er Jahren so entscheidend wie Judith Thompson, deren Dramen in und außerhalb Kanadas mit großem Erfolg aufgeführt wurden. Trotz eines relativ kleinen Korpus an Dramen zählt sie zu den bemerkenswertesten und ungewöhnlichsten Dramatikerinnen

¹⁴⁴ Wilson 1995: 161.

Kanadas. Für *White Biting Dog* (1984) und die Dramensammlung *The Other Side of the Dark*¹⁴⁵ (1989) erhielt sie den Governor General's Award, für *I Am Yours* (1987) und *Lion in the Streets* (1990) den Chalmer's Canadian Play Award. 1988 wurde Judith Thompson für ihr Hörspiel *Tornado* ausgezeichnet.¹⁴⁶

Als besonderes Kennzeichen von Thompsons Theaterstücken gilt die intensive Auseinandersetzung mit dem Unterbewusstsein. Seine Bedeutung und Erforschung dominieren sämtliche Bereiche von Thompsons dramatischem Werk, beginnend mit dem Schaffensprozess, über die eigentliche Dramenhandlung bis zur Wirkung auf die Zuschauer bei der Vorstellung. Da die Kenntnis von Thompsons Vorstellungen über das Unterbewusstsein für ein tiefgehendes Verständnis ihres nachfolgend diskutierten Familiendramas *I Am Yours* unabdingbar, soll an dieser Stelle zunächst auf die Ansichten und Arbeitsweise der Autorin eingegangen werden.

Die Entstehung und fortschreitende Entwicklung eines Dramas schildert die Autorin folgendermaßen: Eine Idee, so erklärt Thompson, setzt sich in ihrem Unterbewusstsein fest und beginnt sich - ohne dass sie sich dessen gewahr wird - in verschiedene Richtungen zu entwickeln, bis sich ein Handlungsstrang oder eine Szene erkennen lässt. Ihre vielschichtigen und ausgesprochen komplexen Charaktere werden zum Leben erweckt, indem Thompson sie eine Weile bewohnt und ihnen dabei einen Teil ihrer eigenen Identität abtritt. Dieses mit jedem weiteren Drama fortschreitende Abspalten ihrer Persönlichkeit treibt sie ins Extrem, so dass sie manchmal Angst verspürt, sich irgendwann ganz in ihren Dramen zu verlieren.

I often feel like I'm a character in a Grimm's fairy tale, as if with the creation of each character I cut off a piece of my body. A fingertip for this character, a toe for another, and on and on. I sometimes fear that eventually there will be no body left, only a ghost.¹⁴⁷

Thompson vergleicht den Entstehungsprozess ihrer Dramen häufig mit einem Traum, in dem sie in ein dunkles Chaos hinabgleitet, welches ihr durch ihre eigenen Alpträume und leichten epileptischen Anfälle wohl vertraut ist: "the dark, the voices of the dead,

¹⁴⁵ Diese Sammlung enthält die Dramen *The Crackwalker*, *Pink*, *Tornado* und *I Am Yours*.

¹⁴⁶ Lisbie Rae, "Thompson, Judith", in: *The Oxford Companion to Canadian Theatre*, ed. Toye William, Toronto: Oxford University Press, 1983, p. 1116-1117.

¹⁴⁷ Judith Thompson, "Epilepsy & the Snake. Fear in the Creative Process", *CTR* 89 (1996), p. 7.

screaming, talking, whispering around me, swirling. [...] And there is no white light. No kindly figures. Just horror. And chaos."¹⁴⁸

Ähnlich wie Träume umgehen Thompsons Dramen eine Filterung durch das rationale Bewusstsein. Ihr zum Teil schockierender Inhalt, die vulgäre Sprache oder die gewaltbereiten Charaktere können ihr aus diesem Grunde auch nicht zum Vorwurf gemacht werden. "Our dreams may be shocking, and violent, highly erotic, or bizarre, but we don't hold ourselves responsible for our dreams,"¹⁴⁹ erläutert Thompson.

Thompsons Hauptinteresse gilt der Frage, wie Menschen sich verhalten, wenn ihr Bewusstsein ausgeschaltet ist, und sie sich somit permanent in einem traumähnlichen Zustand befinden. Worte und Handlungen werden dann nicht mehr durch den rationalen Verstand kontrolliert, und die dunkle Seite des Menschen gelangt an die Oberfläche. Genau diesen Teil der menschlichen Psyche, der meistens verborgen bleibt, ihrer Meinung nach jedoch das aggressive und gewaltbereite Verhalten der Menschen erklärt, beleuchtet und analysiert Judith Thompson in ihren Dramen. Das Ergebnis schlägt sich nieder in teilweise monströsen Figuren, deren gemeinsame Charakteristika Zimmerman folgendermaßen beschreibt:¹⁵⁰

[S]pontaneous, physicalized emotionality, the gut-level responsiveness. [...] Propelled by their unknown unconscious, unstrained by an inhibiting ego, her creations are driven creatures, volatile and intense.¹⁵¹

Die Darstellung der verborgenen dunklen Seiten des menschlichen Unterbewusstseins findet sich in all ihren Werken wieder. In unterschiedlichsten Assoziationen und Symbolen wird ihnen Ausdruck verliehen. In *White Biting Dog*, *Lion in the Streets* oder *Tornado* enthalten die Titel Andeutungen auf die symbolische Ausformung der dunklen

¹⁴⁸ Thompson 1996: 6.

¹⁴⁹ Glaap 1995: 11.

¹⁵⁰ Mehrmals sah Thompson sich genötigt, sich für ihre Figuren zu rechtfertigen und sich selbst die Frage zu stellen, ob sie in ihrem Innersten ihren Figuren gleiche und ähnlich unmoralisch oder monströs sei. Sie hofft jedoch, dass ihre Figuren kein Ausdruck der dunklen Seite ihrer Psyche sind, sondern ihr eher dabei helfen, sich von ihren Schwächen und Fehlern zu befreien: "How can I represent people I abhor? Am I so morally and ethically runny inside? And I wonder, if I give refuge in my soul to monstrous characters and nurture them inside me, won't they make a monster of me? Isn't even temporary experience of an evil impulse enough to damage me for ever? Or perhaps it is an act of purification: to dig out and face the evil possibilities in oneself may be to cleanse oneself. At this point, of course, I hope and believe in the latter." [Albert-Reiner Glaap, "Judith Thompson: A Playwright's Character", *Zeitschrift für Kanada-Studien* 15/2, 28 (1995), p. 13.].

¹⁵¹ Zimmerman 1994: 181.

menschlichen Seiten, in *I Am Yours* werden diese durch eine ganze Palette von Tieren dargestellt.

Thompsons Stücke oszillieren folglich zwischen Extremen, zwischen Wirklichkeit und Surrealität, Bewusstsein und Unterbewusstsein, sie sind banal und zugleich tiefgründig. Spätestens seit ihrem zweiten Drama *White Biting Dog* zeigt sich außerdem ihre intensive Beschäftigung mit Freuds Werk. Thompson behauptet zwar, sich nur relativ oberflächlich mit Freuds Theorien auseinandergesetzt zu haben,¹⁵² doch die dramentechnische Verarbeitung einer Vielzahl von Freuds Ideen in ihren Theaterstücken ist offensichtlich.

In *I Am Yours* verarbeitet Judith Thompson beispielsweise Freuds Theorien zur Kindheitsentwicklung und den möglichen Auswirkungen eines gestörten Ablaufs. Neben einem unvollständig aufgelösten Ödipuskomplex und den daraus resultierenden Neurosen und Psychosen findet sich ebenso ein Elektrakomplex, d. h. der verdrängte Wunsch nach einer inzestuösen Beziehung mit dem eigenen Vater, dramatisch umgesetzt.

Schließlich spielt das Unterbewusstsein auch in der Wirkung der Stücke auf die Zuschauer eine entscheidende Rolle. In Thompsons Dramen wird dem Zuschauer die Möglichkeit genommen, innerlich distanziert und emotional unbeteiligt das Geschehen auf der Bühne zu verfolgen. Die von der Autorin angestrebte Wirkung "a kind of intensity about being alive"¹⁵³ lässt erahnen, dass nicht die rationale, kritisch analysierende Seite im Zuschauer angesprochen werden soll. Ähnlich wie ihre Charaktere soll auch das Publikum in einen traumähnlichen Zustand versetzt werden, so dass die Dramen tief ins Unterbewusstsein vordringen und intensive Gefühle hervorrufen. Durch geschickten Einsatz dramatischer Mittel wird dieser durchdringende Effekt, den Thompson als "the ideal theatrical experience"¹⁵⁴ bezeichnet, sogar noch verstärkt.

Welche Gefühle durch Thompsons Dramen hervorgerufen werden, deutet der Theaterkritiker Robert Nunn an, der ihre Dramen als "increasingly bold journeys into

¹⁵² Thompson sagt dazu: "I mean I certainly didn't put any Freudian theories in or anything like that. I never work that way. I read Freud the way I would read a novel". [Zimmerman 1994: 187.].

¹⁵³ Wasserman 1994: 225.

¹⁵⁴ Tomc 1989: 19.

the abyss of the unconscious"¹⁵⁵ schildert. Benedict Nightingale fragt in seiner Rezension über die Aufführung von *Lion in the Streets* in London sogar: "Does anybody still think of Canada as a big, quiet, backwater notable for Mounties, lumberjacks, mountains and maple leaves?"¹⁵⁶ Jerry Wasserman versucht die intensive Wirkung von Thompsons Stücken dahingehend zu erklären, dass den Zuschauern eine bezwingende Darstellung von Aspekten, geboten wird, die sie in der Regel versuchen auszublenden oder aus ihrem Bewusstsein zu streichen:

The shock of her plays [...] derives less from their language, sex and violence than from our buried fears: "It's this animal we have all tucked away in the corner of our unconscious, and it is very frightening to see the cage unlocked."¹⁵⁷

Diese Zitate deuten an, dass die schockartige Wirkung von Thompsons Dramen nicht durch die auf der Bühne dargestellten monströsen Figuren und ihren unmoralischen Handlungen entsteht, sondern durch die unbewussten Ängste der Zuschauer, welche durch das Drama angesprochen werden und aus dem Unterbewusstsein plötzlich an die Oberfläche gelangen. Zu diesem Schluss kommt auch die Dramatikerin Margaret Hollingsworth, die die Dramen ihrer Kollegin folgendermaßen beschreibt:

She brings undercurrents of (often black) psychic, unseen forces to the surface, flaunts them shamelessly [...]. All our worst fears are in her plays, not understated, but overstated - shouted, repeated, hammered home, almost to the point of absurdity.¹⁵⁸

Familie als Labor für Verhaltensrecherchen

Nach Thompsons Einschätzung benehmen Menschen sich stets gleich, ob sie sich im Kreis ihrer Familie bewegen oder sich in einer größeren gesellschaftlichen Gruppe befinden. Um menschliches Verhalten in einer dramatischen Form eingehend zu untersuchen, erscheint ihr das Familiendrama ideal. Die Autorin sieht die Familie als einen Mikrokosmos, in dem sich charakteristische Verhaltensweisen wie unter Laborbedingungen hervorragend beobachten lassen. Die so gewonnenen Ergebnisse

¹⁵⁵ Zitiert in Susan Bennett, "Diversity and Voice: A Celebration of Canadian Women Writing for Performance", in: *On-Stage and Off-Stage: English Canadian Drama in Discourse*, eds. Albert-Reiner Glaap und Rolf Althof, St. John's, Newfoundland: Breakwater, 1996, p. 63.

¹⁵⁶ Ann Wilson, "Canadian Grotesque. The Reception of Judith Thompson's Plays in London", *CTR* 89 (1996), p. 27.

¹⁵⁷ Wasserman 1994: 224.

¹⁵⁸ Margaret Hollingsworth, "Collaborators", *CTR* 69 (1991), p. 17.

lassen sich ihrer Meinung nach auch auf den Makrokosmos, die Gesellschaft, übertragen.

I suppose family is obviously a microcosm of how you relate to the world. People who have been able to manipulate their parents manipulate the world and people for whom their parents were the ultimate authority tend to bow to other kinds of authority. The family is where I can really get in and study and investigate who people are.¹⁵⁹

I Am Yours bietet einen Blick unter die Oberfläche von Familie und Gesellschaft und bringt die dunkle Seite zum Vorschein, die gewöhnlich verborgen bleibt. Es konzentriert sich vor allem auf die Folgen elterlicher Zurückweisung sowie überzogener und obsessiver Mutterliebe und zeigt auf, welche Spuren dieses Fehlverhalten der Eltern im Unterbewusstsein der Kinder hinterlässt und welchen Einfluss es auf deren Handlungen als Erwachsene nimmt.

Diese komplexen zwischenmenschlichen Beziehungen stellt die Autorin anhand von zwei Familien dar, von denen die eine aus der kanadischen Mittel- oder Oberschicht stammt, während die andere der Arbeiterklasse zuzurechnen ist. In einem Interview weist die Autorin darauf hin, wie dominant der Begriff Klasse in jeder Gesellschaft ist. In einem Theaterstück, das gesellschaftliche Verhältnisse widerspiegelt, spielen soziale Unterschiede zwischen den Charakteren automatisch eine wichtige Rolle: "class is so much a part of our society and culture - I don't see how you could have a play without it. And if it's not class, it's status within a class."¹⁶⁰

Zur ersten Familie gehören die Schwestern Dee und Mercy, sowie Dees Ehemann Mack. Von Bedeutung für den Verlauf des Dramas erweisen sich ebenfalls die Eltern des Schwesternpaares. Dees Handlungen werden noch immer durch das Verhältnis zu ihrer inzwischen verstorbenen Mutter geprägt und die ihrer Schwester Mercy durch das Verhältnis zum Vater. Die zweite Familie umfasst die Figuren der Mutter Pegs und ihres Sohnes Toi, deren Beziehung sich als ebenso unnormale gestaltet.

Verbindungsglied zwischen beiden Familien ist das Baby Tracy Megs, dessen Mutter Dee aus der Oberschicht stammt, während sein Vater Toi der Unterschicht angehört. Der Kampf um den Besitz und das Sorgerecht des Babys nimmt Züge eines Klassenkampfes an, der vor allem von Tois Mutter Pegs mit Leidenschaft geführt wird.

¹⁵⁹ Tomc 1989: 20.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 21.

Die eigentliche Handlung der "black comedy"¹⁶¹ *I Am Yours*¹⁶² ist angesichts dieser komplexen menschlichen Verhaltensweisen überraschend sparsam: Die Protagonistin des Dramas, Dee, verbringt nach der Trennung von ihrem Ehemann Mack eine Nacht mit dem Hausmeister Toi und wird schwanger. Ihre Schwester Mercy, die sich ebenfalls von ihrem Ehemann getrennt hat, taucht überraschend bei Dee auf, um einige Zeit bei ihr zu bleiben. Als Toi von Dees Schwangerschaft erfährt, macht er ihr einen Heiratsantrag, den Dee voller Verachtung ablehnt. Ihr Plan besteht darin, das Baby abzutreiben; sie ändert jedoch ihre Entscheidung und setzt die Schwangerschaft geschickt dazu ein, um ihren Ehemann zurückzugewinnen. Mit Unterstützung seiner Mutter Pegs nimmt Toi den Kampf um sein Baby auf. Er verliert vor Gericht das legale Sorgerecht, entführt jedoch zusammen mit Pegs das Baby direkt nach der Geburt. Infolge der Aufregung bricht Pegs am Ende des Dramas zusammen.

Traumatische Erfahrungen in der Kindheit

Die Kernstruktur von *I Am Yours* besteht aus einem Kindheitstrauma, das die Handlung einleitet und entscheidende Hinweise auf das Verhalten der Charaktere im späteren Verlauf des Stückes gibt.

In der Anfangsszene teilen Mercy, Dee und Toi ein gemeinsames Unterbewusstsein, in dem ihre Albträume auf merkwürdige Weise miteinander verbunden sind. Toi träumt, wie er als sechsjähriger Junge auf eine imaginäre Tür, die Tür seines Elternhauses, zugeht, und laut nach seiner Mutter ruft. Als er keine Antwort erhält, versucht er sich davon zu überzeugen, dass er sich wirklich vor seinem Zuhause befindet. Noch während er lautstark gegen seine eigene Verwirrung protestiert, schließt sich die Tür mit einem Knall.¹⁶³

TOILANE: Mum! Muum, I'm home! Hey, Mum, I'm home! Where's my mummy? But this is my house! I live here. (*pause*) I do so! I do so live herre! (*pause*) I do so! My parents are in there! I do so live here, they're in there! I do live here, I do live here! I do live here! I do live here!
The "door" slams. (p. 227).

¹⁶¹ Keith Garebian, *A Well-Bred Muse. Selected Theatre Writing 1978-1988*, Oakville: Mosaic Press, 1991, p. 65.

¹⁶² *I Am Yours* wurde 1987 uraufgeführt. Aufgrund seines großen Erfolgs in den westlichen Provinzen Kanadas wurde das Theaterstück ins Französische übersetzt und unter dem Titel *Je Suis à Toi* 1990 in Quebec mit großem Erfolg aufgeführt.

¹⁶³ Im Begleittext weist die Autorin darauf hin, keine echte Tür zu verwenden, da das Publikum als solche fungieren soll: "*The audience should serve as the door. Do not bring in a real one.*" (p. 227).

Mit Verwirrung und Verzweiflung, aber auch mit Panik und kindlichem Zorn reagiert Toi angesichts der Ungerechtigkeit, von einem anderen Menschen ausgeschlossen zu werden. Im Verlauf des Dramas wird sich dieses Verhalten wiederholen; Dees grausame Ankündigung, ihn aus ihrem Leben und dem ihres Kindes ausschließen zu wollen, wird ähnliche Verzweiflung und Aggression auslösen.

Durch jenen lauten Türknall schrecken auch Mercy und Dee aus ihrem Traum hoch, in dem sie sich ebenfalls als Kinder vor der verschlossenen Tür ihres Elternhauses befanden. Im Unterschied zu Mercys Albtraum weist der ihrer Schwester Dee eine leichte Variante auf. Sie glaubt, ein Tier hinter der Wand wahrzunehmen, das ihr große Angst einjagt." *There is nothing behind the wall. There is nothing behind the wall.*" (p. 227) wiederholt Dee wie eine Beschwichtigungsformel, um ihre Angst abzuschütteln.

Während Toi und Dee sich verzweifelt bemühen, ihrer Angst und Verwirrung Herr zu werden und die Kontrolle über ihre Gedanken wiederzuerlangen, reagiert Mercy relativ unerschrocken und sucht keine tiefere Erklärung: "I knew I shouldnta had this garlic chicken" (p. 227). Nach kurzem Sinnieren über das Erlebte und einer Orientierung in der Gegenwart - sie befindet sich in einem Bus, neben einem Italiener - fällt Mercy in einen zweiten Traum, der sie für die schrecklichen Erfahrungen des ersten Traumes zu entschädigen scheint. Darin verwandelt sich der neben ihr sitzende Italiener in Raymond, Mercys älteren Liebhaber aus ihrer Jugendzeit. Von ihm erhält Mercy ein silbernes Medaillon mit der Inschrift "Ich bin dein", deren Bedeutung zu diesem Zeitpunkt noch rätselhaft bleibt.

Diese vagen Träume deuten auf erhebliche Störungen in der Kindheit der drei Charaktere hin, erläutern aber nicht die konkreten Ursachen. Erst eine Untersuchung der einzelnen Familien und des Fehlverhaltens der jeweiligen Eltern macht das teilweise bizarr anmutende Verhalten von Dee, Mercy und Toi verständlich.

Störungen in der Eltern-Kind Beziehung

Einblick in die komplizierten Verhältnisse in Dees und Mercys Herkunftsfamilie erhalten die Zuschauer fast ausschließlich aus Mercys Monologen oder beiläufigen Bemerkungen. Dee erwähnt ihren Vater mit keiner Silbe und wendet sich erst am Ende des Dramas in einem Monolog an ihre tote Mutter. Als weitere Informationsquelle dient Dees Ehemann Mack, der auch als erster das gespannte Verhältnis zwischen Dee und ihrer Mutter andeutet.

In Dees und Mercys Familie liegt eine eigenartige Überkreuzung von intensiver Elternliebe und elterlicher Zurückweisung vor. Dee erhielt die ungeteilte Aufmerksamkeit ihres Vaters und wurde von ihrer Mutter gehasst und abgelehnt. Als Erwachsene leidet sie noch immer unter den Folgen der mütterlichen Zurückweisung. Sie ist unfähig, Muttergefühle für ihr ungeborenes Baby zu empfinden. Die Zuneigung der Mutter galt der erstgeborenen Tochter Mercy, die wiederum von ihrem Vater ignoriert wurde. Mercys Handeln als Erwachsene wird durch die Suche nach einem Ersatzvater motiviert. Dieses zutiefst gestörte Eltern-Kind Verhältnis soll im Folgenden detailliert untersucht werden.

Vater-Tochter Beziehung und die Auswirkung väterlicher Zurückweisung

Mercys verbitterte Bemerkungen lassen erahnen, welche intensive Beziehung zwischen Dee und ihrem Vater bestand. Besonders eine Erinnerung lässt sie nicht los und sucht sie immer wieder heim. Heimlich beobachtete Mercy, wie ihre Schwester vom Vater Lieblingstochter genannt wurde und das bereits angesprochene Medaillon erhielt:

MERCY: I HEARD you, I SAW you giving her that locket "for my favourite daughter, Deirdre" - that heart with the ICH BIN DEIN engraved." (p. 234).

Wie fast alle Männer ihrer Umgebung fühlte sich auch der Vater von Dees attraktiver Erscheinung angezogen. Als Beweis seiner ungeteilten Zuneigung schenkte er ihr das herzförmige Schmuckstück mit der aussagekräftigen Inschrift "ICH BIN DEIN". Nach Ansicht mancher Kritiker¹⁶⁴ möchte der Vater durch dieses Geschenk lediglich seiner innigen väterlichen Liebe Ausdruck verleihen. Die Gravur des Medaillons und seine Form suggerieren jedoch, dass der Vater seiner Tochter weitaus intensivere Gefühle entgegenbringt. Durch die Übergabe seines Geschenks erhebt er Dee zu seiner Partnerin und gelobt, ihr immer treu und ergeben zu sein. Im Gegenzug erwartet er ihre gleichfalls uneingeschränkte Treue.¹⁶⁵

¹⁶⁴ Der Kritiker von *Queen's Quarterly* kommentiert diese Passage folgendermaßen: "Despite a childhood of warm paternal affection (Her father's love was concretely expressed in a German love lyric with a locket.), Dee has evolved into a disturbed woman, whose life is lived in emotional extremes." [Siehe Garebian 1991: 64.].

¹⁶⁵ Solche ödipalen Hochzeiten sind Bestandteil zahlreicher feministischer Dramen. Eine ähnliche Situation wird beispielsweise in Sharon Pollocks Theaterstück *Blood Relations* geschildert. Die Protagonistin Lizzie erhält ein Schmuckstück von ihrem Vater, in diesem Fall einen Ring, als Zeichen seiner Liebe. Bevor sie ihn umbringt, erinnert sie ihn an ihre inzestuöse Verbindung: "And you gave it to me and said, 'it's real gold, Lizzie, it's for you because you are very precious to me' ... [A]nd I took it out of the little blue velvet box, and I took your hand, put my ring on your finger, and I said 'thank you, Papa, I love you.'" [Sharon Pollock, *Blood Relations*, in: *The Penguin Book of Modern Canadian Drama. Volume I*, ed. Richard Plant, Markham, Ont.: Penguin Books, 1984, p. 631.].

Während der Vater Dee Lieblingstochter nannte und sie mit Liebe überschüttete, lehnte er die ältere Tochter Mercy ab. Mercy musste ansehen, wie ihr Vater ihrer Schwester jenes Medaillon schenkte, während ihre Sehnsucht nach väterlicher Zuneigung unbeantwortet blieb. Sie entwickelte einen Elektra-Komplex, d. h. sie sehnte sich unbewusst danach, eine inzestuöse Beziehung mit ihrem Vater zu erleben. Da dieser für sie unerreichbar blieb, suchte Mercy sich einen Vaterersatz. Ihr Bedürfnis nach väterlicher Geborgenheit projizierte Mercy als Teenager auf Raymond, ihren wesentlich älteren Liebhaber. In Tagträumen lässt sie die Erinnerung an Raymond stets neu aufleben. Leider sind die Erinnerungen an ihn nicht ungetrübt, ihre erotischen Träume enden stets mit Schuldgefühlen und Selbsthass.

Außerdem fühlt Mercy sich von Männern angezogen, die für sie unerreichbar sind und biedert sich ihnen in einer jämmerlich wirkenden Weise an. Ihre Aufmerksamkeit richtet sich unter anderem auf Dees Mann Mack. Seiner rein freundschaftlichen Geste, einem Kuss auf ihre Augenlider, misst sie übergroße Bedeutung zu und fühlt sich ermutigt, weiter zu gehen, als ihr eigentlich zusteht. George Toles interpretierte Mercys unmoralisches Verhalten dahingehend, dass sie ihrer Schwester Dee einen Mann - und wenn nicht den Vater, dann eben den Ehemann - wegnehmen will oder muss, um sich von der traumatischen Kindheit zu befreien.

Die Ablehnung, die Mercy von ihrem Vater erfahren hat, wiederholt sich in ihrem Leben immer wieder. Ihr Ehemann Tony zeigt größeres Interesse an seinen Fernsehsendungen als an einem intimen Zusammensein mit seiner Frau und trennt sich von ihr. Schuld ist ihrer Ansicht nach ihre körperliche Hässlichkeit, die Männer abstößt: "If you're - a woman and you're - born ugly you might as well be born dead." (p. 240) meint Mercy gegenüber ihrer attraktiven Schwester und artikuliert in eindrücklicher Weise die Bedeutung von körperlicher Schönheit für Frauen.

Da Mercy aufgrund ihrer Hässlichkeit von Männern nur Spott und Ablehnung erfährt, bietet ihr das Eintauchen in die Welt des Fernsehens eine willkommene Möglichkeit, die trostlose Wirklichkeit auszublenden. Die Stimmen aus dem Fernsehgerät durchbrechen die unerträgliche Stille in ihrer Wohnung, die ihr ihre Einsamkeit noch deutlicher macht. Seit dem Tod ihrer Mutter gibt es niemanden, der sich ernsthaft um Mercy kümmert und so dient ihr das Fernsehen als Ersatz für menschliche Zuneigung und Wärme. Besonders zu Talk Shows fühlt sie sich magisch hingezogen. Sie sieht "seelenverwandte" Menschen als Talk Gäste auftreten und über Themen diskutieren, die auch für sie von enormer Bedeutung sind. Die mitfühlenden Moderatoren vermitteln ihr das Gefühl, verstanden und geliebt zu werden. Dees spöttische Bemerkung über den Fernsehkonsum

ihrer Schwester löst bei Mercy eine unerwartet heftige Reaktion aus. Mit einer flammenden Rede verteidigt sie ihre Liebe zum Fernsehen.

MERCY: Don't put down television. DON'T YOU FUCKING PUT DOWN TELEVISION; YOU SNOT; TELEVISION HAS SAVED MY LIFE; WHEN YOU'RE SO LONELY YOU COULD DIE. I MEAN SHRIVEL UP AND DIE BECAUSE NOBODY CARES ABOUT WHETHER YOU GET UP OR STAY IN BED OR DON'T EAT, WHEN YOU'RE SO LONELY EVERY PORE IN YOUR SKIN IS SCREAMING TO BE TOUCHED, THE TELEVISION IS A SAVIOUR. IT IS A VOICE A WARM VOICE: THERE ARE FUNNY TALK SHOWS WITH HOSTS WHO THINK EXACTLY LIKE I DO. (p. 240).

Mutter-Töchter Beziehung und Konsequenzen mütterlicher Ablehnung

Während Mercy von der Mutter geliebt und umsorgt wurde, unter anderem, um die fehlende väterliche Liebe auszugleichen, wurde Dee abgelehnt und zurückgewiesen. Das Verhalten der Mutter erinnert an das böser Stiefmütter aus zahlreichen Märchen, die ihre Töchter hassen und auf sie eifersüchtig sind: "The idea of the bad mother - one who refuses to nurture and even seeks to destroy her children - is an ancient one, probably most familiar from the wicked stepmother of fairy tales."¹⁶⁶

Das gespannte Verhältnis zwischen Dee und ihrer Mutter wird bereits früh im Drama angedeutet, als Dees Ehemann Mack seine erste Begegnung mit seiner Schwiegermutter schildert. Im Verlauf des unerfreulichen Nachmittags erwähnte Dee, welche große Angst sie während der Hinfahrt ausgestanden hatte. "In front of all of us", erinnert Mack die widerwillig zuhörende Dee, zeigte ihre Mutter der Tochter ihre Abneigung, "your mother turned to you and said, 'Why? Why do YOU want to live so much?'" (p. 230). Die grausame Antwort ihrer Mutter löste in Dee eine schockartige Reaktion aus. Die ganze Nacht zitterte sie in Macks Armen und war kaum in der Lage, sich zu beruhigen.

Weitere Hinweise auf das Verhältnis zwischen der Mutter und Dee liefern die Bemerkungen ihrer Schwester Mercy. Als Dee von ihren Alpträumen erzählt, in denen eine Bestie von ihr Besitz ergreift und sie zudem heftige sexuelle Fantasien erlebt, fragt Mercy beinahe geistesabwesend und ohne sich der Tragweite ihrer Worte bewusst zu sein: "How horrible could it be, were you devouring Mummy's brains and spitting out her teeth?" (p. 238). Diese letzte Bemerkung enthält eine Andeutung hinsichtlich der

¹⁶⁶ Reynolds 1996: 53.

Beweggründe der Mutter. Offensichtlich erkannte die Mutter Dees wahres Wesen und wusste, zu welchen Taten sie fähig war.

Psychische Auffälligkeiten

In der Figur der Dee erstellt die Autorin eine aufschlussreiche Studie über eine unmoralische Frau. Dee ist eine Soziopathin, die die Fähigkeit besitzt, die Menschen ihrer Umgebung zu bezaubern. Die Inspiration zu dieser Figur erhielt die Autorin durch ein Gespräch mit einem befreundeten Psychiater, der ihr die hervorstechenden Charakterzüge einer Soziopathin erklärte: "As a psychiatrist I know said to me, anybody who charms me within twenty minutes is a psychopath. [...] Of, course, some people are just naturally charming, but not in that hypnotic way."¹⁶⁷

Ihre Macht über die Menschen ihrer Umgebung, vor allem über Mercy und Mack, nutzt Dee skrupellos aus. Sie spielt mit ihrem Ehemann und ihrer Schwester, manipuliert sie, als wären sie Marionetten. So überzeugt sie Mercy, vor Gericht zu lügen und zu ihren Gunsten auszusagen. Mercy beugt sich Dees Wünschen, da sie ihre Schwester liebt und gleichzeitig fürchtet: "Why are you so AFRAID OF HER?"(p. 248) fragt Pegs. Mercy gibt darauf folgende scheinbar widersprüchliche Antwort: "Because ... I love her." (p. 248).

Nicht immer sind Dees Manipulationen erfolgreich, da Mercys Gewissensbisse manchmal die Oberhand gewinnen. Um dem Konflikt zwischen schwesterlicher Loyalität, die Dee gnadenlos einfordert, und ihren eigenen Wertvorstellungen zu entgehen, flüchtet Mercy buchstäblich.

DEE: My sister would be only too happy to tell you what she heard, we have nothing to hide.

MERCY: Would you excuse me please? (she leaves) (p. 244).

Am stärksten von Dees Manipulationen betroffen ist ihr Ehemann Mack, die einzige Figur im Drama, die zu bedingungsloser Liebe und Anteilnahme fähig ist. In Szene 6 sieht man die Auswirkungen von Dees Gefühlsschwankungen auf ihn. Während eines nächtlichen Streitgesprächs, in dem Mack den Grund zu erfahren sucht, warum Dee sich nach langjähriger Ehe plötzlich von ihm getrennt hat, schlägt ihre Stimmung innerhalb von Sekunden von einem Extrem ins andere um. Zunächst erzählt Dee ihrem Mann, dass sie ihn liebt, um ihm anschließend ihren Hass ins Gesicht zu brüllen. "No stay! Please stay, please stay! Go! Get out, get out! Stay! Go!" (p. 231).

¹⁶⁷ Tomc 1989: 20.

Unter Beteuerung ihrer Liebe und mit einer Reihe von Lügen gelingt es ihr, Mack doch wieder zurückzugewinnen. Glaubhaft versichert sie, das Baby, das sie erwartet, sei seines, und sie wolle es behalten und eine Familie gründen. "HOW COULD YOU DO THAT?" (p. 242) entsetzt sich Mercy über Dees Vorgehen und auch einige männliche Zuschauer wurden, wie die Autorin schildert, durch Dees Manipulierung in Angst und Schrecken versetzt:

Men especially hated Dee because they obviously found her very threatening. And they hated Max, her husband. They called him a wimp. He wasn't a wimp. He was the only character of disinterested love. To see a woman pushing a man around like that, really horrified them. They were just enraged.¹⁶⁸

Ausgelöst wird ein derartiges manipulatives Verhalten durch die dunkle Seite des Unterbewusstseins, das nach Ansicht der Autorin in der Regel verborgen bleibt und durch die menschliche Vernunft kontrolliert wird. In *I Am Yours* wird Dees dunkle Seite symbolisch durch das "Tier" ausgedrückt, das sie seit Kindheitstagen verfolgt und vor dem sie panische Angst hat. Die Inspiration zu seiner Gestaltung erhielt die Autorin durch Erkenntnisse aus der Traumforschung. Schließlich träumen Kinder keine konkreten Angstsituationen, sondern äußern ihre Sorgen in Traum-Symbolen, die meist die Form von Tieren annehmen: "I think I got the animal behind the wall image from children's nightmares about there being something in the closet."¹⁶⁹

Mercys Ansicht nach wusste die Mutter, zu welchen Taten Dee fähig war, sobald sie von diesem Tier übermannt wurde, und stieß sie zurück. "You could do horrible things. Mum knew about you" (p. 238). Diese Ablehnung hinterließ Spuren bei Dee und führte zu extremen Gefühlskonflikten.

Ablehnung der Schwangerschaft

Die negativen Auswirkungen der fehlenden Mutterliebe manifestieren sich in Dees Ablehnung ihrer eigenen Schwangerschaft und ihrer Unfähigkeit, Wärme und Zuneigung für ihr ungeborenes Baby zu empfinden. In *The Reproduction of Mothering* erforscht die Psychoanalytikerin Chodorow, wie sich der Wunsch nach Mutterschaft von einer Frauengeneration auf die nächste überträgt. Als einen der wichtigsten Faktoren macht sie das Verlangen der Frauen aus, die Symbiose mit der Mutter durch die Beziehung mit dem eigenen Kind neu entstehen zu lassen. Gemäß Chodorows

¹⁶⁸ *Ibid*, p. 21/22.

¹⁶⁹ *Ibid*, p. 19/20.

Ausführungen konnten sich bei Dee, die eine Symbiose mit der Mutter nie erfahren hatte, keine eigenen Muttergefühle entwickeln. Auch folgende Bemerkung der Autorin über ihre Protagonistin weist auf diese Ursache hin: "[Dee's] mother hated her and was jealous of her so she had no feeling for motherhood herself."¹⁷⁰

Die Ablehnung der Schwangerschaft wird noch verstärkt durch Dees Angst vor dem Tier. Sie fürchtet, durch die Schwangerschaft könne das Tier in ihren Körper eingedrungen sein und die Kontrolle über ihre Handlungen übernommen haben:

She's terrified of anything taking over her, and this is represented by the animal behind the wall. So when that's translated into the body, she fears pregnancy because it is an idea that has always frightened her.¹⁷¹

Diese Ängste werden ihr durch folgende Aussagen von Toi und Mercy bestätigt. Toi behauptet, während des Geschlechtsverkehrs Dees Tier gesehen zu haben "You showin me your ... your animal." (p. 236) Mercy warnt Dee ausdrücklich davor, schwanger zu werden, da das Tier auf diese Weise die Kontrolle über sie gewinnen könnte: "Dee, you mustn't have a baby. [...] Who knows what you could do. You could do horrible things." (p. 238).

Auf den Zusammenhang zwischen Dees Schwangerschaft und der Angst vor dem Tier weist auch eine Reihe von grotesken Ölbildern hin, die Dee vor und während ihrer Schwangerschaft entwirft und die ihre unterbewussten Gedanken ausdrücken. In einem fast wahnsinnigen Versuch, das Tier aus ihrem Albtraum auf die Leinwand zu bannen, malt Dee in einer der ersten Szenen des Dramas einen großen schwarzen Klecks. Beim Anblick des Bildes wird Mack augenblicklich klar, dass Dee wieder von Albträumen heimgesucht wird und bringt ihre Angst sofort mit Dees Mutter in Verbindung.

MACK: (*pointing to the blob*) What's that eh, eh what's that? Come on, Dee, I know so much about you. Your mother, your mother." (p. 230).

Dees nächstes Bild, das sie einige Zeit nach der Affäre mit Toi zeichnet, ist eine Vorwegnahme ihres Schwangerschaftstests, dessen positives Ergebnis durch eine schwarze Linie in einem gelben Kreis angezeigt wird. Georges Toles sah in diesem Gemälde eine Lebenskraft, den Embryo, der von unheilvollen Kräften, nämlich Dees toter Mutter, umschlungen und bedroht wird: "a 'yellow circle' (of energy, light, the life-

¹⁷⁰ *Ibid*, p. 19.

¹⁷¹ Tomc 1989: 19.

force) enclosing a black circle (the dead mother slowly expanding inside the embryo, seeking to supplant it in the womb)."¹⁷²

Die nächsten zwei Ölbilder deuten die fortschreitende Entwicklung des Fötus an und vermitteln nebenbei auf geschickte Weise, wieviel dramatische Zeit zwischen den einzelnen Szenen jeweils vergangen ist. Das erste zeigt den zehn Wochen alten Fötus, denn in der 10. Schwangerschaftswoche plant Dee, den Fötus abtreiben zu lassen. Seine Bewegungen in ihrem Körper, und seine Stimme - die Dee zu vernehmen glaubt - lassen sie jedoch von diesem Schritt abbringen.

Is that you? Are you ... speaking ... to me? I can hear you breathing, speaking. STOP, PLEASE! STOP SPEAKING TO ME NOOOO! I don't want to hear you STOP. STOP talking to me - you're breathing, in my ears, stop. Please, no! I DON'T want to KNOW you, NO, PLEASE; I WANT TO GET RID OF YOU I - don't. Don't DON'T make those ... *She sees something that touches her-such as a baby's smile, a small hand, etc.*) don't - no, no no no OKAY! OKAY OKAY OKAY YOU ARE! You are! You are!! YOU ARE!!!!
(p. 239).

Obwohl sie dem Kind sein Recht auf Leben zugesteht, sind ihre mütterlichen Gefühle noch nicht erwacht. Sie fühlt sich gezwungen, die notwendigen Vorbereitungen für eine Adoption einzuleiten. Durch Dees letztes Bild, "*a grotesque painting of a nine-month old Fetus*" (p.248) wird schließlich die unmittelbar bevorstehende Geburt angekündigt.

Durch die Geburt ihrer Tochter ist das Tier aus Dees Körper entwichen. Schuldgefühle überkommen sie und sie bittet Mack um Verzeihung für das, was sie ihm angetan hat. Als ihr Blick jedoch auf das Gesicht der neben Mack stehenden Mercy fällt, hat Dee plötzlich eine Halluzination. Sie sieht, wie Mercys Gesicht auf einmal Feuer fängt: "My God, you're on fire, your eyes are on fire. Your eyes are on fire!" (p. 254) Während das Gesicht ihrer Schwester sich auflöst, nimmt Dee hinter den Flammen ein weiteres Gesicht wahr, nämlich das ihrer Mutter. Von dem plötzlichen Verlangen überwältigt, mit ihrer Mutter zu sprechen, steht Dee auf und schreit ihre Schuldgefühle heraus.

DEE: I know, I know she is dead, I know she's dead but I want to talk to her, I want to ... talk to her, I want ... to tell her that I'm ... sorry! I want to say I'm sorry!! I'm sorry!! I'm sorrrry!! I'm sorrrry!! (p. 254).¹⁷³

¹⁷² George Toles, "'Cause You're the Only One I Want'. The Anatomy of Love in the Plays of Judith Thompson", *Canadian Literature* 118 (1989), p. 126.

¹⁷³ Toles geht in seiner Interpretation dieser Szene noch weiter. Der Kritiker entwirft einen zusätzlichen Monolog, in dem er Dee ihre Mutter um Verzeihung bitten lässt: "I am sorry that I hated you, for I'm beginning to know and accept this hatred as a large part of what you were to me. I am sorry you

Dees Wahrnehmung ihrer Schwangerschaft ähnelt in interessanter Weise Julia Kristevas Beschreibungen der werdenden Mutter. Nach Kristevas Verständnis durchläuft eine Frau während der jeweiligen Phasen der Schwangerschaft sehr konträre Gefühle.

Pregnancy seems to be experienced as the radical ordeal of the splitting of the subject: redoubling up of the body, separation and coexistence of the self and of other, of nature and consciousness, of physiology and speech. The fundamental challenge to identity is then accompanied by a fantasy of totality - narcissistic completeness - a sort of instituted, socialised, natural psychosis. The arrival of the child, on the other hand, leads the mother into the labyrinths of experience that, without the child, she would only rarely encounter: love for an other.¹⁷⁴

Die Frau erfährt zunächst eine Verdoppelung des eigenen Wesens. Ein Teil ihres Körpers, ihrer Seele und ihrer Identität spalten sich ab und werden dem Kind zugeteilt. Diese negative Wahrnehmung weicht nach Kristevas Aussagen mit der Geburt des Kindes einem ausschließlich positiven Gefühl. Die Mutter, in diesem Fall Dee, ist fähig, Liebe für das Baby zu empfinden.

Einengende Mutterliebe und Muttersöhnchen

Ebenso unnormale wie die Bindung zwischen Dee, Mercy und ihrer Eltern gestaltet sich das Verhältnis zwischen Toi und seiner Mutter Pegs. Im Gegensatz zu Dee und Mercy leidet er nicht an den Folgen elterlicher Zurückweisung, seine Neurosen und Psychosen sind das Ergebnis von erdrückender Mutterliebe.

Tois Mutter Pegs wird als ausgesprochen dominante Figur geschildert, als "a monstress figure of maternal possessiveness."¹⁷⁵ Sie gehört zu jenen "Moms", die das Leben ihrer Söhne in allen Bereichen zu beherrschen suchen: "The epithet 'Momism' came to refer to obsessive devotion of sons for mothers and mothers for sons, and particularly to the unwillingness of mothers to let their sons develop a sense of masculine independence."¹⁷⁶

could not forgive me for not being the child you thought you wanted or needed." [*Ibid*, p. 127.]. In dieser Ansprache an ihre tote Mutter entschuldigt Dee sich dafür, dass sie nie die Tochter war, die ihre Mutter sich gewünscht hatte und vergibt sich selbst aber auch die tiefen Hassgefühle, die sie als Reaktion auf diese Ablehnung gegen ihre Mutter verspürt hatte. Ob ein solches Vorgehen berechtigt ist, bleibt jedoch fraglich.

¹⁷⁴ Julia Kristeva, "Women's Time", in: *The Feminist Reader. Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism*, eds. Catherine Belsey und Jane Moore, London: MacMillan, 1997, p. 211.

¹⁷⁵ Wasserman 1994: 224.

¹⁷⁶ Mackie 1991: 111.

In zahlreichen Monologen blickt Pegs in die Vergangenheit zurück und ermöglicht somit einen Einblick in Tois Kindheit, seine Entwicklung und in das Verhältnis zu ihrem Sohn. Constance Rooke bezeichnet den in die Vergangenheit gerichteten Blick älterer Menschen und ihre Reflexionen über lange zurückliegende Ereignisse als einen notwendigen Prozess, um den eigenen Lebensweg und die jetzige Situation zu verstehen:

[T]he gaze starts to go backwards to some extent. And this appears to be necessary, in order to understand who one has been, and how one got that way - and how one might have been (or might still be) otherwise.¹⁷⁷

Pegs stammt aus einer Familie, in der Epilepsie und körperliche Anomalien die bestimmenden Bedingungen sind. Ihre Geschwister und deren Kinder sind Träger genetisch bedingter Krankheiten. Nach der Geburt eines gesunden Kindes, Toi, entschloss sie sich, auf weitere, möglicherweise kranke Kinder zu verzichten: "I was not about to take the chance of givin' birth to another family catastrophe and wear the bell around my neck all my life." (p. 129). Ihre Mutterliebe konzentrierte sich daher auf ihr einziges Kind.

Als junge Mutter füllte Pegs eine wichtige soziale Funktion aus: "You're important you're an important member of society, kids all around you, friend's kids, sister's kids, car pools. Round Robin - you're havin a ball." (p. 243). Ihre Mitmenschen behandelten sie mit Freundlichkeit und Respekt und ihr Sohn Toilane schaute mit Liebe und Bewunderung zu ihr auf. "[E]verybody on the street smiles, they respect you, you're the most powerful thing there is, a mother, with young kids and the kids think you'r Christmas." (p. 242).

Durch die Erziehungsverantwortung definierte sie ihren persönlichen Wert und wollte daher nicht wahrhaben, dass diese Phase in der Ödipuskrise einem Ablöseprozess weichen musste. "Your children are only loaned to you." (p. 242) bemerkte ihre Freundin Muriel, doch Pegs versuchte diese Zeit künstlich zu verlängern und die Unabhängigkeit ihres Sohnes zu verzögern. Aus ihrer eigenen Bedürftigkeit heraus inszenierte sie ein krankhaftes Festhalten an ihrem Kind. Mit allen Mitteln versuchte sie, Toi wieder stärker an sich zu binden. "Cause you're the only one I want. [...] You come home, ya'd have all your meals cooked, your shirts washed, ironed, you could come in as late as ya liked." (p. 232) bittet sie Toi in *I am Yours* inständig. Die

¹⁷⁷ Constance Rooke, "Disengagement and the Family: Old Age in Canadian Fiction", in: *Family Fictions in Canadian Literature*, ed. Peter Hinchcliffe, Waterloo: University of Waterloo Press, 1988, p. 59.

Verzweiflung ihres Sohnes über die Zurückweisung von Dee und über ihre Ankündigung, sein Baby abtreiben zu lassen, bieten ihr die ersehnte Gelegenheit, das Leben ihres Sohnes an sich zu reißen.

Durch den nur unvollständig aufgelösten Ablöseprozess hat Toi sich zu einem Muttersöhnchen entwickelt, das sich ohne die Unterstützung seiner Mutter im Leben nicht zurecht findet. Seine psychischen Probleme unterstreichen die Erkenntnisse der Psychoanalyse, wie wichtig die Ablösung des Kindes von der Mutter ist. Gelingt es dem Kind nicht, sich von der Mutter zu lösen, woran nach Einschätzung Chodorows gewöhnlich die Mutter schuld trägt, ist es als Erwachsener nicht in der Lage, ein selbständiges Leben zu führen oder echte Beziehungen zu anderen einzugehen. Durch dieses Fehlverhalten der Mutter, aber auch durch die Abwesenheit des Vaters, der von außen die Symbiose zwischen Mutter und Kind auflöst,¹⁷⁸ wurde Toi zu einem unselbständigen Menschen.

Toi empfindet Pegs' Einmischung in sein Leben als Belastung und sträubt sich dagegen, von ihr vereinnahmt zu werden. "JUST STOP BUGGING ME OKAY. THAT'S WHY I MOVED OUT BECAUSE YA KEEP BUGGIN ME BUGGIN ME BUGGIN ME." (p. 232) schreit Toi seine Mutter an und wendet sich doch wieder hilfesuchend an sie. Ohne die Unterstützung seiner Mutter ist er nicht fähig, den Kampf um sein Kind aufzunehmen.

Der Kampf um das Baby

Neben der Liebe zu ihrem Sohn Toi wird Pegs noch durch weitere Gründe zu dem Kampf um ihr Enkelkind motiviert. Als Angehörige der Unterschicht leidet Pegs unter Minderwertigkeitskomplexen und führt einen stetigen Kampf mit der verhassten Oberschicht. Voller Empörung erinnert sie sich an einen Vorfall, als eine Dame aus der Oberschicht es wagte, ihre Grammatik zu verbessern. Pegs wies die Verbesserungsvorschläge entrüstet zurück und bestand darauf, ihre eigene Grammatik wählen zu dürfen: "I CHOOSE my grammar, cause I'd rather be dead; I'd rather be dead than be anything like you." (p. 246).

Den Kampf um ihr Enkelkind interpretiert sie als einen erneuten Versuch der oberen Schichten, die Arbeiterklasse zu missachten und zu unterdrücken und ergreift die ersehnte Gelegenheit, diese vornehmen Leute in die Schranken zu weisen. Gleich einer

¹⁷⁸ Über Tois Vater erfährt der Leser nur wenig. Pegs weist lediglich darauf hin, dass er einen Großteil seines Lebens im Gefängnis verbracht hat: "Your Dad was a quitter, that's how come he spent sixteen years in jail." (p. 246).

Revolutionärin hält sie eine feurige Rede, in der sie ihren einzigen Zuhörer, ihren Toilane, zum Kampf aufruft:

THEY HAVE US BELIEVIN WE CAN'T TALK, WE CAN'T DRESS,
AND NOW THEY HAVE YOU BELIEVIN YOU DON'T HAVE THE
RIGHT TO YOU CHILD! (p. 246).

Von dieser leidenschaftlichen Rede wird Toilane völlig mitgerissen. Öffentlich, d. h. vor seiner Mutter, schwört er, den Kampf gegen die Oberschicht aufzunehmen: "I - will-
declare - war" (p. 246).

Um in den Besitz des Babys zu gelangen, begehen Mutter und Sohn sogar ein Verbrechen. Obwohl Toi vor Gericht das legale Sorgerecht für seine Tochter verlor und sich mit einer Gegenklage Dees, die ihn der (angeblichen) sexuellen Belästigung bezichtigte, konfrontiert sah, gibt er den Kampf nicht auf. Als bei Dee während eines Besuchs von Toi und Pegs die Wehen einsetzen, ergreift Toi die Gelegenheit, Dee das Baby zu entreißen. Er fordert die versprochene Loyalität seiner Mutter ein und bittet sie, Dee bei der Geburt zu helfen: "Mum, you know you said to me if there was anything I really needed you would be there for me you'd help me out. [...] Deliver the baby." (p. 251). Nach kurzem Zögern erklärt Pegs sich einverstanden: "he got a right and you know he does. [...] We're just gonna take what is rightfully ours." (p. 251).

Durch die gemeinsam verübte Entführung intensiviert sich das Verhältnis zwischen Mutter und Sohn. Toi bittet Pegs um Verzeihung für seine Kälte und Zurückweisung und begibt sich noch mehr in ihre Abhängigkeit, während Pegs ebenfalls Fehler einräumt und zugibt, dass sie ihrem Sohn mehr Freiraum hätte geben sollen. In diesem Moment wird Toi von seiner Mutter verlassen. Infolge der Anstrengung verliert Pegs das Bewusstsein.

Besitzergreifende Liebe

Der Schlüssel zum Verständnis des eigenartigen Verhaltens der Figuren liegt schließlich in dem bereits angesprochenen Titel des Dramas "I Am Yours". Diese Worte oder ihre deutsche Übersetzung "ICH BIN DEIN" ziehen sich wie ein roter Faden durch das Drama und verbinden die Charaktere miteinander. Vordergründig könnte man diese Worte als die Erklärung einer romantischen und bedingungslosen Liebe verstehen. Sie sind eingraviert in ein herzförmiges Medaillon, das Dee einst von ihrem Vater erhalten hatte und später an ihre Schwester Mercy weitergibt im Gegenzug für ihre schwesterliche Loyalität vor Gericht.

DEE: Now you're not going to falter on the witness stand or walk away like that time at dinner?

MERCY: No, I promised, I promise. [...]

DEE puts locket around Mercy's neck. (p. 247).

Mercy versucht mehrmals, die Gravur des Medaillons zu deuten, doch ihre Bemühungen scheitern. Sobald sie der Lösung nahe zu sein scheint, wird sie durch eine schmerzhaft Erinnerung aus der Vergangenheit von ihrem Vorhaben abgelenkt. "'Ich' - that's 'ich' right? 'Ich - bin - dein'? What's it mean?" (p. 228) fragt sie Raymond, doch ihr gerissenes Strumpfband lässt ihre Aufmerksamkeit abschweifen, bevor Raymond zu einer Erklärung ansetzen kann.

Die eigentliche Bedeutung dieser Worte kommt erst zum Vorschein, als Raymond das mittelalterliche, deutsche Gedicht liest, aus dem sie ursprünglich entnommen waren. Die Worte "Ich bin dein" sind die zweite Zeile des Gedichts und dienen als Ergänzung der Worte der wesentlich wichtigeren ersten Zeile "Du bist mein", die eine sehr besitzergreifende, obsessive Form von Liebe suggerieren.

Du bist mein
Ich bin dein
Das sollst du gewiss sein
Du bist verschlossen
In meinem Herzen
Verloren ist das Schlüsselein
Du musst immer drinnen sein. (p. 245).

Ohne sich dagegen wehren zu können, wird die geliebte Person zum Objekt gemacht, das man besitzen und in seinem Herzen einschließen kann. Einmal eingeschlossen kann sie nie wieder ihre Unabhängigkeit erlangen. Ihre Identität wird durch diese Liebe vollständig und rücksichtslos vereinnahmt und schließlich ausgelöscht.

Für Mercy bedeutet wahre Liebe, der Mittelpunkt im Leben eines anderen Menschen zu sein. "I want ... to be the centre, I want to be the centre of somebody's life." (p. 242). Sie wünscht sich nichts sehnlicher, als dass irgendjemand ihr ungeteilte Aufmerksamkeit schenkt, mit Ernsthaftigkeit zuhört und ihre Sorgen wichtig nimmt. Bis zu ihrem Tod hat Mercys Mutter diese Aufgabe ausgefüllt:

I haven't been the centre since Mum died, she made me the centre she sat up when I came in she asked me what I got at the store and how was the bank today and didn't think I was overqualified for my work. She said I looked tired and it was too cold for me out there and nobody does that. NOBODY! (p. 242).

Seitdem fühlt Mercy sich so einsam, dass ihre Sehnsucht nach Liebe absurde Formen annimmt. Sie sehnt sich danach, an einem Tumor oder einer anderen lebensbedrohlichen Krankheit zu leiden, um auf diese Weise zumindest ein wenig Mitleid und Freundlichkeit von ihren Mitmenschen zu erfahren.

Tois Liebeserklärung an Dee ähnelt weniger einer Offenbarung seiner romantischen Gefühle als einer Mordandrohung: "I'm gonna get her and I'm gonna hold her till she's nothing but a warm puddle under my feet." (p. 229) gelobt er sich und scheitert nur wenig später an einer Meisterin der Manipulation, die wie er selbst ihr eigenes Objekt der Begierde verfolgt. Wie geschickt Dee ihre Schwangerschaft benutzt, um ihren Ehemann Mack zurückzugewinnen, wurde bereits erläutert. Ihre Pläne werden wiederum von Pegs durchkreuzt, die sich rücksichtslos für ihren alles geliebten Sohn Toi einsetzt.

Die einzige Figur im Drama, die bedingungslos zu lieben vermag, ist Mack. Ohne Hintergedanken sorgt er sich um das Wohlergehen seiner Frau und fällt ihren Manipulationen zum Opfer. Er leidet unendlich, als er ihr Spiel durchschaut und steht ihr doch wieder tröstend zur Seite, als ihr Kind von seinem leiblichen Vater entführt wird.

Auflösung des Kindheitstraumas - Erfahrung von Gnade

Wie bereits erwähnt, folgt das Drama *I Am Yours* einer Kreisbewegung und kehrt am Ende zu seinem Ausgangspunkt, d. h. dem von Toi, Dee und Mercy gemeinsam erlebten Traum zurück. Wieder gleiten sie in Träume hinab. Da sie sich im Verlauf des Dramas jedoch in unterschiedliche Richtungen entwickelt haben, teilen sie dieses Mal kein gemeinsames Unterbewusstsein.

Mercy scheint am Ende den väterlichen Liebhaber Raymond aus ihrem Traum wiedergefunden zu haben. Die Regieanweisungen "*This could be a dream. MERCY, stunned, is in the courtyard. RAYMOND is walking by.*" (p. 252) deuten an, dass sich die Begegnung wieder nur in Mercys Gedanken abspielt und sich an ihrer Situation nichts verändert hat.

Ihre Schwester Dee konnte sich dagegen durch die Auseinandersetzung mit den Schatten der Vergangenheit, also durch die Geburt ihrer Tochter, aus ihrem Kindheitstrauma befreien und erfährt Gnade.

She feels purified-through birth-and also through understanding her self-hatred, her guilt about her mother-she is now able to love after having

grappled with her "shadow" or "animal". She is infused with this love.
(p. 254).

In der vorletzten Szene des Dramas wird dargestellt, wie Dee nach ihrer Tochter sucht und sie "im Publikum" erspäht. Sie erklärt ihrem "falschen" Baby, wie wunderbar es ist und wie sehr es geliebt wird: "I see you now! Oh! You are so ... beautiful. Yes! Yes! I want you baby I want you forever because I ... love you." (p. 255).

Solche Momente, in denen die Figuren innere Läuterung erleben und dafür Gnade erfahren, sind ein typisches Element in Judith Thompsons Dramen und verleihen ihnen eine sehr religiöse Note. Judith Thompson kommentierte diesen Zustand folgendermaßen: "Gnade [...] ist etwas, das man erlangt ... etwas, das man sich erarbeiten muss. Man wird ihrer durch Reue und eine bestimmte Einstellung teilhaftig; dadurch, dass man erkennt, wer man ist und die Dinge verändert."¹⁷⁹

Im Gegensatz zu Dee scheint Toilane seinen Albtraum neu zu erleben und sogar noch tiefer in seine inneren Auseinandersetzungen verwickelt zu werden. Gerade als er sich mit seiner Mutter ausgesöhnt hat und seine Tochter - das Symbol seiner wahren Liebe zu Dee - in den Armen hält, wird er von seiner Mutter verlassen: "*PEGS is passed out or maybe dead in her chair. TOILANE stands there, holding the baby, bewildered.*" (p. 235). Wieder wurde er ausgeschlossen.

Marginalisierung von Frauen in der Gesellschaft

Eingebettet in die komplexen Familienverhältnisse finden sich neben einer Studie über unterschwellige Emotionen und menschliche Verhaltensweisen und einer Erforschung ihrer Hintergründe weitere gesellschaftliche Analysen, die sich auf die Stellung der Frau in der Gesellschaft beziehen. Insbesondere anhand der Figuren Mercy und Pegs, die im Gegensatz zu Dee nicht mit körperlicher Schönheit oder einem fast magischen Charme gesegnet sind, macht *I Am Yours* deutlich, welche Bedeutung Jugend und physischer Attraktivität inne haben und mit welchen subtilen Mitteln Frauen ohne diese Eigenschaften an den Rand der Gesellschaft gedrängt werden.

So wird Mercy aufgrund ihrer Unattraktivität ausgelöscht und unsichtbar, und versucht dieser bitteren Situation durch Flucht in Tagträume und Fernsehsendungen zu entkommen. Ihre Situation wurde bereits ausführlich erläutert und soll an dieser Stelle nur in Erinnerung gerufen werden.

¹⁷⁹ Rudakoff 1992: 272.

Mit der Figur der Pegs veranschaulicht Judith Thompson die Vorstellungen, die die Gesellschaft mit der älteren Frau verbindet und die von Simone de Beauvoir folgendermaßen beschrieben wurden: "It takes only the passage of time to alter her charms - infirm, homely, old woman is horrifying."¹⁸⁰ Aus diesem Zitat geht bereits hervor, dass ältere Frauen von der Gesellschaft oftmals als unwichtig und bedeutungslos eingestuft und deshalb übersehen werden. In ihren Monologen beklagt Pegs diese Ungerechtigkeit, ihre gesellschaftliche Ausgrenzung und ihre Einsamkeit und erhält doch kein Mitleid von den Zuschauern. Jerry Wasserman weist auf die bewusst komische Gestaltung von Pegs und ihre Aufgabe als "hilarious comic relief"¹⁸¹ hin. Ihre erschütternde Situation schildert sie unbeabsichtigt auf so tragisch-komische Weise, dass sie kein Mitgefühl, sondern Gelächter auslöst.

Sie beklagt sich unter anderem darüber, dass ihre kleinen Sorgen und Krankheiten von ihrem Arzt nicht ernst genommen. Anstatt sich einfühlsam nach ihrem Befinden zu erkundigen, macht der Arzt nur einige ironische Bemerkungen, die für das Publikum ausgesprochen komisch wirken, Pegs jedoch sehr verletzen:

Oh yah, I go to the doctor after Thanksgiving, he puts me on the scale, I've gained ten pounds, he goes. "What ja do, eat the whole turkey?" Now I did not eat a lot of that bird. Just a wing, a bit of white meat. Just a bit of soup and a sandwich now and then. (p. 233).

Der Taxifahrer bleibt von Pegs' Klagen über die Ungerechtigkeit der Welt unbeeindruckt und lässt ihre Frage "Why is it that look goes away?" (p. 243) unbeantwortet. Sein Interesse gilt weniger ihren Problemen als seinem Geld: "Three seventy-five, please lady." (p. 243). Sogar ehemalige Schulfreundinnen flüchten vor Pegs auf die andere Straßenseite und versuchen, sie zu ignorieren:

I see Ginny Richardson down the street about a hundred yards, and that makes me feel sorta better, I mean, I thought we'd have a little chat ... then she goes and sees me and she's across the street in two seconds. She crossed the street to avoid me, get it? (p. 233).

Auch ihr Sohn Toilane fühlt sich von Pegs überrollt und möchte wie alle anderen am liebsten fliehen. Auf Pegs' Frage, warum die Menschen einen großen Bogen um sie machen, meint er nur lakonisch: "Cause you talk too much. (...) Well, it's true no one else is gonna tell you Mum, ya got the talk trots." (p. 233). Doch der unaufhörliche

¹⁸⁰ Simone de Beauvoir, *The Second Sex*, New York: Knopf, 1953, p. 180.

¹⁸¹ Wasserman 1994: 224.

Redefluss dient Pegs als Flucht aus der Realität, aus der Einsamkeit ihrer Wohnung. Da kein Mensch mit ihr spricht und sie mehr und mehr an den Rand der Gesellschaft und in die Isolation gedrängt wurde, hält sie Monologe, um wenigstens noch hörbar zu sein und nicht endgültig ausgelöscht zu werden.

[...] I happen to love the sound of my voice. I think it's very nice and I happen to live alone and I happen to need to talk to talk and talk and talk and talk and don't say nobody nothing because I am talking I am gonna talk and talk till our feet freeze off an our hands get frostbite cause when I am talkin I am swimming in a *big vat* of English cream - cream and talk and I want to swim and cream an talk and talk till we all fall over and freeze.
(p. 322).

Politische Wirkung von I Am Yours

Thompsons Interesse, so wird deutlich, liegt nicht darin, das Publikum mit einer möglichst spannungsreichen Geschichte zu unterhalten, sondern in einer Studie menschlichen Verhaltens unter ganz besonderen Laborbedingungen. Durch die Entfernung des rationalen Filters des Bewusstseins dringen Emotionen ungebremst an die Oberfläche. Damit diese auch ebenso ungebremst in das Unterbewusstsein der Zuschauer eindringen und "the ideal theatrical experience"¹⁸² erreichen, werden in *I Am Yours* verschiedene Mittel zu Einsatz gebracht.

Zum einen spielt das Drama mit Experimenten mit der dramatischen Zeit und zum anderen mit der dramatischen Wirklichkeit. So wird die Anfangsszene durch die Schluss-Szene, zwischen denen ungefähr neuen Monate (d. h. von Dees Schwangerschaftsbeginn bis zur Geburt ihrer Tochter Tracy Megs)¹⁸³ liegen, ergänzt, dass eine kreisförmige Bewegung entsteht und das Drama am Ende zum Ausgangspunkt zurückkehrt. Die Anrede des Charakters Toi an seine Mutter "Mum!" (p. 227)¹⁸⁴ bzw. "Mum??" (p. 255) öffnet und schließt das Drama.

Außerdem treten im Verlauf des Dramas die Charaktere mehrmals auf eine in den Zuschauerraum hineinragende Rampe, um dort scheinbar einen Monolog zu sprechen. Tatsächlich wenden sie sich direkt an das Publikum und treten mit ihm in Kontakt. Wie

¹⁸² Tomc 1989: 19.

¹⁸³ Wieviel Zeit zwischen den einzelnen Szenen jeweils vergeht, wird durch eine Reihe von Ölbildern verdeutlicht, auf denen Dee die fortschreitende Entwicklung des Fötus festhält.

¹⁸⁴ Judith Thompson, *I Am Yours*, in: *Modern Canadian Plays II*, ed. Jerry Wasserman, Vancouver: Talonbooks, 1994³, pp. 227-255. Alle weiteren Angaben bei Primärzitate beziehen sich auf diese Ausgabe.

Julie Adams hinweist, wird durch diese einseitigen Zwiesprachen der lineare Ablauf der Handlung kaum merklich unterbrochen, die Verbindung zwischen Zuschauer und Charakter jedoch erheblich intensiviert: "In [...] *I Am Yours* [...], she uses a type of soliloquy or direct address to interrupt the action and to communicate with the audience on a different level than the linear plot."¹⁸⁵ Ohne die trennende Wand zwischen Bühne und Zuschauerraum völlig zu entfernen oder die Zuschauer - wie im Improvisationstheater - aktiv mitspielen zu lassen, gelingt es der Autorin, das Publikum auf subtile Weise in die dramatische Handlung zu integrieren.

Das Publikum wird nicht nur angesprochen, es wird von den auf der Rampe sprechenden Charakteren auch als einer der jeweils anderen Charaktere identifiziert. Ohne eigenes Zutun übernimmt das Publikum für jeweils kurze Momente eine ganze Bandbreite von Rollen:

The audience plays several roles: that of Toilane's mother and of the door that slams in his face in his nightmare of a childhood experience (act 1, sc.1); of the judge as Toilane admits his guilt (act 2, sc. 28); of a confessor as Mack tells the story of his own nightmare and his attempt to tame the beast within (act 1, sc.12 and act 2, sc.26); of the fetus and then of the baby as Dee tries to make contact with her physical and spiritual self that leads her to grace (act 1, sc. 14 and act 2, sc. 35).¹⁸⁶

Am Ende des Dramas erreicht die Intensität zwischen Zuschauern und Charakteren ihren Höhepunkt. In der vorletzten Szene identifiziert Dee zunächst den Zuschauerraum als das Säuglingszimmer eines Krankenhauses und glaubt glücklich, dort ihr vermisstes Baby wahrzunehmen. Im Anschluss daran wird das Publikum zum Mutterersatz. Tois abschließende Frage "Mum??" (p. 255) kann nicht mehr von seiner Mutter beantwortet werden, die bewusstlos oder tot am Boden liegt, sondern nur noch vom Publikum. Lässt es seine Frage offen, wird Toi wie zu Beginn des Dramas ausgeschlossen und sein Albtraum würde sich wiederholen.

Dem Publikum, so wird deutlich, wird keine Möglichkeit gelassen, sich mental oder emotional von dem Bühnengeschehen zu distanzieren. Zu groß ist seine Einbindung in die dramatische Handlung. Gleichzeitig kann es sich damit auch nicht den gesellschaftskritischen Aussagen des Stückes entziehen, die vorbei am rationalen Filter

¹⁸⁵ Julie Adams, "The Implicated Audience in *The Crackwalker*, *White Biting Dog*, *I Am Yours* and *Lion in the Streets*", in: *Women on the Canadian Stage. The Legacy of Hrotsvit*, ed. Rita Much, Winnipeg: Blizzard Publishing, 1992, p. 24.

¹⁸⁶ *Ibid*, p. 25.

des Bewusstseins direkt ins sein Unterbewusstsein vordringen. Die politische Wirkung des Dramas, im Sinne einer kognitiven oder einer Veraltensänderung beim Zuschauer ist daher als nicht unerheblich einzustufen.

4.7. Zusammenfassung der Ergebnisse

4.7.1. Familie im *mainstream* Frauendrama

In der Schlussbetrachtung sollen die Ergebnisse aus den einzelnen Drameninterpretationen zusammengefasst und unter verschiedenen Kriterien miteinander in Beziehung gesetzt werden.

Eine Palette von Frauencharakteren

Die vorausgehenden Analysen haben gezeigt, dass die weiblichen Charaktere im modernen, kanadischen Drama sehr komplex und individuell gestaltet sind. Die statische und eindimensionale Figur der Hausfrau, auf die die feministische Psychoanalyse Frauen reduziert, ist in den fünf Dramen nur sehr selten zu finden. Diesem Frauentyp entsprechen lediglich Renee in *Under the Skin* oder Rose in *Islands*. Beide haben sich den gesellschaftlichen Konventionen angepasst und sich in die ihnen zugeschriebene Rolle als Hausfrau und Mutter gefügt. Ohne Bildung, ohne Selbstvertrauen und ohne eigene Identität fühlen sie sich emotional und finanziell von ihren Ehemännern abhängig. Renee schafft trotz der Hilfsangebote ihrer Freundin Maggie nicht den Sprung in die Selbständigkeit und hängt weiterhin ihrer Überzeugung nach, ohne einen Mann nicht überlebensfähig zu sein. Ohne Mann an ihrer Seite fühlt sich auch Rose schutzlos und eines Teils ihrer Identität beraubt. Nach dem Tod ihres Mannes flüchtet sie sich daher in eine neue Beziehung mit einem sehr konservativ eingestellten Mann.

Alle weiteren Frauenfiguren der fünf ausgewählten Dramen lassen sich nicht in die von der Psychoanalyse vorgefertigten Schablonen pressen. Die Dramen weisen eine Bandbreite unterschiedlicher weiblicher Charaktere auf, die zusammen betrachtet einen lebhaften Eindruck von der Situation von Frauen im modernen Kanada vermitteln. Im Folgenden sollen diese weiblichen Charaktere in unterschiedliche Kategorien eingeordnet werden.

Sowohl *Toronto, Mississippi* als auch *Under the Skin* präsentieren - trotz der unterschiedlichen Gestaltung der Familienthematik, d. h. als Komödie bzw. als Tragödie - ähnliche Erziehungsarrangements und Protagonistinnen mit überraschend gleichen Charakterzügen. Maddie und Maggie sind beide geschieden, erziehen ihre Töchter ohne die Unterstützung der leiblichen Väter und nehmen durch ihre berufliche Tätigkeit eine aktive Rolle in der kanadischen Gesellschaft ein. Sie spiegeln somit eine

soziale Realität wider, die in der Psychoanalyse unberücksichtigt bleibt. Die Erziehung und das Wohlergehen ihrer Töchter bedeuten ihnen mehr als die Erfüllung der eigenen Bedürfnisse. Trotzdem fühlen sie sich nur selten von der alleinigen Erziehungsverantwortung überfordert und bieten ihren Töchtern sogar positive weibliche Rollenmodelle.

Interessanterweise fühlen sie sich von ähnlichen Männertypen angezogen. Sie durchschauen dennoch deren wahren Charakter und lehnen sie als potentielle Lebenspartner und Väter für die Töchter ab. Maddie weist King wegen seiner Verantwortungslosigkeit und Unzuverlässigkeit ab und schickt ihn trotz ihrer noch immer vorhandenen Gefühle für ihn schließlich weg. Maggie sieht den wahren Charakter ihres körperlich attraktiven Nachbarn John. Sie gibt zwar zu, sich von ihm angezogen zu fühlen, entlarvt ihn aber auch als frauenfeindlichen Tyrannen, der seine Minderwertigkeitskomplexe durch Gewalt überdecken muss.

Beide Frauen widerstehen den Erwartungen ihrer Umgebung, sich als Opfer der Umstände zu sehen und sich dementsprechend zu verhalten, sondern meistern ihre Probleme auf ihre eigene Art und Weise. Maddie weigert sich, die geistige Behinderung ihrer Tochter als Tragödie zu verstehen und kämpft mit einer Mischung aus Entschlossenheit, Humor und gelegentlicher Frustration für Jhanas Wohlergehen. Trotz der nagenden Ungewissheit über das Wohlergehen ihrer spurlos verschwundenen Tochter Emma weiß Maggie, dass das Leben auf irgendeine Weise weitergehen muss und dass Aufgeben keinen Ausweg aus dieser Tragödie darstellt. Noch intensiver als Maddie verkörpert sie die Kraft und Stärke von Frauen in Krisensituationen und ihren Mut, sich aus diesen zu befreien.

Sich aus einer persönlichen Tragödie zu lösen, ist auch die Aufgabe von Catherine in *Doc*, einer selbstbewussten und beruflich erfolgreichen Frau. Wie die beiden Heldinnen der Dramen *Toronto*, *Mississippi* und *Under the Skin* kann sie ebenfalls als *Survivor* eingestuft werden, denn auch sie lässt sich nicht von ihren tragischen Umständen niederwerfen. Sie lässt sich auf eine Reise in die Vergangenheit ein, um sich mit ihren kindlichen Schuldgefühlen im Zusammenhang mit dem Selbstmord der Mutter auseinander zu setzen und schafft es schließlich, sich von diesen zu lösen.

Neben diesen erfolgreichen weiblichen Charakteren finden sich eine Reihe von Frauen, die aufgrund scheinbarer Mängel oder charakterlicher Fehler von der Gesellschaft marginalisiert werden. In *Islands* muss sich Muriel an den Rand der zivilen Gesellschaft, auf eine Insel an der Westküste Kanadas zurückziehen. Ihre

Homosexualität und Ablehnung des typisch weiblichen Lebensverlaufs als Hausfrau und Mutter machten sie für die Gesellschaft inakzeptabel. Muriels ehemalige Partnerin Alli wurde wegen ihrer psychischen Störungen, ihrer Bisexualität, aber vor allem wegen ihrer Weigerung, sich den gesellschaftlichen Konventionen anzupassen, zum Schweigen gebracht. Ihre persönliche Geschichte wird beispielsweise von den Therapeuten im Krankenhaus als Produkt ihrer Verrücktheit abgetan und bleibt somit ungehört.

Mercy und Pegs aus *I Am Yours* leiden unter den Auswirkungen ihrer körperlichen Mängel. Aufgrund ihrer unattraktiven Erscheinung verblasst Mercy neben gut aussehenden Frauen wie ihrer Schwester. Sie wurde von der Gesellschaft ausgeblendet und zu einem Schattendasein verurteilt. Pegs wurde wegen ihres Alters und ihrer daraus resultierenden "Nutzlosigkeit" für das Wohl der Gesellschaft zum Verstummen gebracht. Ihre Erzählungen und Beschwerden werden weder von ihrem Arzt, noch dem Taxifahrer ernst genommen oder als hörensWert eingestuft.

Das gemeinsame Schicksal der vier Frauen verdeutlicht, welche Machtmechanismen der patriarchalischen Gesellschaft zur Verfügung stehen, um unangepasste und unliebsame Frauen aus der Gesellschaft zu entfernen. Interessant ist in diesem Zusammenhang, wie diese vier Frauen mit ihrer Situation umgehen und zu welchen Strategien sie greifen, um ihre Marginalisierung (mehr oder weniger erfolgreich) zu umgehen. Muriel begreift ihre soziale Isolation als Chance, um ihr Potential als Frau zu entfalten und die Anforderungen der Gesellschaft zu umgehen. Allis Geistesgestörtheit machte sie zwar zur Außenseiterin, dient ihr nun aber auch als Schutzschild und als ideale Entschuldigung für ihr entgleisendes, unweibliches Benehmen.

Während Muriel und Alli sich bewusst für ein Leben außerhalb der Gesellschaft entschieden haben, leiden Mercy und Pegs sehr unter der gesellschaftlichen Ausgrenzung. Mercy flüchtet sich in Tagträume und in die bunte, oberflächliche Welt der Talkshows, Pegs durchbricht die sie umgebende Stille durch unaufhörliches Reden. Sie genießt den Klang ihrer eigenen Stimme so sehr, dass es fast schon nebensächlich ist, ob ihrem Redefluss Gehör geschenkt wird.

In der Regel präsentieren die modernen kanadischen Dramen Frauenfiguren mit Selbstbewusstsein, die sich nicht mehr allein durch Beziehungen definieren und nicht in die von der Psychoanalyse vorgefertigten Schablonen passen. Dies bedeutet nicht, dass die Protagonistinnen ausschließlich mit positiven Charakterzügen ausgestattet werden. Judith Thompson entwarf mit der Figur der Dee eine ausgesprochen selbstbewusste Frau, die eine unglaubliche Macht über die Menschen ihrer Umgebung besitzt und sie

wie Marionetten manipuliert. Die Protagonistin des Dramas *I Am Yours* ist eine sehr negativ gezeichnete und zugleich sehr faszinierende Frauenfigur. Ihre Mutter, ihre Schwester und auch Pegs verblassen neben ihr und werden für Männer völlig unsichtbar. Ihr Vater, ihr Ehemann Mack und auch Toi können sich ihrem Charme dagegen kaum entziehen.

Reduzierung der männlichen Rollen

Mit Ausnahme von *Islands*, in dem keine Männerfiguren auf der Bühne präsent sind, wird männlichen Charakteren nach wie vor viel Raum gegeben. Ihre Rollen wurden jedoch deutlich eingeschränkt. Abgesehen von der Figur Toi in *I Am Yours* finden sich in den fünf analysierten Dramen keine Söhne oder Brüder. In *Doc* und *Islands* werden Robbie und Ronnie zwar kurz namentlich erwähnt, für die Handlung der beiden Dramen sind sie aber unwesentlich. Als ehemalige, gegenwärtige oder potentielle Lebenspartner wurden die männlichen Charaktere ähnlich wie die Frauenfiguren mit sehr unterschiedlichen und individuellen Zügen ausgestattet. Die Palette reicht von Vertretern einer patriarchalischen Denkweise bis zu Beispielen des neuen weichen Männertyps.

Ev verbietet in *Doc* seiner Frau, nach der Heirat eine berufliche Tätigkeit auszuüben und merkt nicht, wie sie unter ihrem Dasein als Hausfrau leidet. John unterdrückt in *Under the Skin* seine Frau Renee durch eine Reihe von Disziplinierungsmaßnahmen. Seine Machtansprüche und Vorstellungen setzt er mit brutaler Gewalt durch und entlarvt durch die Demonstration seiner Männlichkeit doch nur seine unterschweligen Minderwertigkeitskomplexe.

Die Figuren Bill aus *I Am Yours* und Mack aus *Toronto, Mississippi* verkörpern dagegen einen neuen, weichen Männertyp, der verantwortungsbewusst ist und die Partnerin als ihm gleichberechtigt betrachtet. Sie sind die am positivsten gezeichneten Charaktere der fünf analysierten Dramen.

Zwischen diesen beiden Extremen liegt die Figur King aus *Toronto, Mississippi*. Der selbstgefällige Elvis-Imitator vertritt zwar eine konservative Vorstellung von Männlichkeit, indem er sich durch seinen Erfolg im Beruf und bei Frauen definiert, aber im Gegensatz zu Ev und John zwingt er seine Lebensphilosophie seiner Partnerin nicht auf. Anders als Bill oder Mack sträubt er sich jedoch, Verantwortung zu übernehmen und überlässt die Erziehung seiner geistig behinderten Tochter lieber seiner Ex-Frau Maddie.

Familiäre Beziehungen

Aus der Bandbreite der weiblichen Charaktere bei einer gleichzeitigen Reduzierung der männlichen Charaktere ergibt sich automatisch, dass den Beziehungen zwischen den weiblichen Familienmitgliedern weitaus mehr Beachtung geschenkt wird als denen unter Männern. Auffällig oft wird die Beziehung zwischen Mutter und Tochter in den Mittelpunkt des Dramas gerückt.

Sehr intensive und positiv gezeichnete Mutter-Tochter-Beziehungen weisen die Dramen *Toronto*, *Mississippi* und *Under the Skin* auf. Die selbstbewussten und beruflich erfolgreichen Mütter Maddie und Maggie fühlen sich entgegen klischeehaften Prämissen, die alleinerziehende Mütter zu Opfern stigmatisieren nicht mit ihrer Verantwortung überfordert. Das enge Verhältnis zwischen Mutter und Tochter wird von beiden Dramatikerinnen als sehr wertvoll für die Entwicklung der Tochter erklärt.

In *I Am Yours* oder *Doc* ist das Verhältnis durch die emotionale Abwesenheit der Mutter geprägt. Bobs Depressionen und ihre Alkoholabhängigkeit machen eine normale Beziehung zu ihrer Tochter Katie unmöglich. Das Mädchen hasst die Mutter und kann erst als Erwachsene Verständnis für deren Lage aufbringen. Im Gegensatz zu Katie/Catherine wurde Dee in *I Am Yours* von ihrer eifersüchtigen Mutter bewusst abgelehnt. Die Auswirkungen der fehlenden Mutterliebe zeigen sich bei Dee in ihrer Unfähigkeit, Muttergefühle für ihr eigenes Baby zu empfinden.

Der Ablöseprozess von der Mutter erweist sich wiederum für Muriel in *Islands* als ausgesprochen bedeutend. Um ihre Identität zu finden und ihr Potential zu entfalten, muss sie sich von der Welt und der Denkweise ihrer Mutter trennen. Der in *Islands* skizzierte Generationenkonflikt zwischen einer konservativen Mutter und ihrer lesbischen Tochter vermittelt somit auch einen Eindruck von dem sich wandelnden Selbstverständnis von Frauen im modernen Kanada.

Neben der Mutter-Tochter-Beziehung wird auch das Verhältnis zwischen Vater und Tochter thematisiert. Chodorows Theorien lassen dem Vater eine wichtige Funktion zukommen, denn er erweist sich als Retter der Tochter aus der zu engen Beziehung mit der Mutter. Die Dramenanalysen haben auch hier gezeigt, dass das Verhältnis zwischen Vater und Tochter, ähnlich wie das zwischen Mutter und Tochter, von komplexen Faktoren beeinflusst wird und sich durch die einfache Formel in Chodorows Theorien charakterisieren lässt.

Muriel empfindet gemäß ihren eigenen Aussagen nur Verachtung für ihren Vater, der ihre Mutter betrog, an illegalen Hahnenkämpfen teilnahm und ihre männlichen Charakterzüge zu unterbinden suchte. Nicht die Orientierung am Vater, sondern ihre Homosexualität gaben ihr die Kraft, sich von ihrer Mutter zu lösen. Die Identifikation mit dem Vater Ev war für die Protagonistin des Dramas *Doc*, Catherine, dagegen überlebenswichtig, eine Identifikation mit ihrer Mutter und Großmutter hätte bedeutet, ebenfalls durch die Persönlichkeit des Vaters zerstört zu werden.

Die verbitterten Bemerkungen von Mercy in *I Am Yours* entwerfen ein denkbar negatives Bild von ihrem Vater, der ihre Schwester mit Liebe überschüttete und sie selber ablehnte und von sich stieß. Unter den Folgen leidet Mercy noch als Erwachsene. Ihre Handlungen werden durch die Suche nach einem Ersatzvater motiviert.

In *Toronto*, *Mississippi* oder *Under the Skin* spielen die leiblichen Väter, die getrennt von der Familie leben, für das tägliche Leben ihrer Töchter keine große Rolle. Interessant ist, dass die Töchterfiguren Jhana und Emma eine Vaterfigur vermissen. Diese Sehnsucht äußert sich bei Jhana in ihrer Leidenschaft für Elvis und bei Emma in der Suche nach einem Vater im Nachbarn John. Für Emma endet diese Suche tödlich.

Insgesamt findet sich ein Spektrum von Figuren und familiären Beziehungen, die zusammen alle Facetten des gesellschaftlichen Lebens in Kanada reflektieren. Sie deuten das Aufbrechen der verkrusteten Familienstrukturen und die Übergänge von alten Gesellschaftsformen zu neuen an.

4.7.2. Zum Vergleich: Familie im *mainstream* Männerdrama

Die Thematisierung weiblicher Erfahrung, die Etablierung des Theaters von Frauen gegenüber männlichen Schriftstellern war und ist eine Notwendigkeit in der kanadischen Theaterlandschaft. Nur so kann das Männliche hinter dem Anspruch der Geschlechtsneutralität sichtbar gemacht und die Gewohnheit, die Werke von Frauen zu negieren, eingedämmt werden. Dramen mit der Konfiguration der Familie als Basis bieten sich zu diesem Zweck geradezu an. Schließlich ruft spätestens seit der feministischen Bewegung das Konzept der Familie automatisch die Assoziationen Hausfrau und Mutter mit all den damit einhergehenden Aspekten wach. Dennoch soll in dieser Studie nicht verschwiegen werden, dass sich auch in den von Männern verfassten Familiendramen wesentliche Neuerungen ergeben haben, welche sowohl die Zusammensetzung der Familie als auch die Themen oder die Adressatengruppe

betreffen. Von den Vorgaben eines David French haben sich seine Nachfolger in diesem dramatischen Genre jedenfalls weit entfernt.

Stellvertretend für diesen Trend sei an dieser Stelle zunächst auf das Familiendrama *Problem Child* (1997)¹⁸⁷ von George F. Walker hingewiesen, der seit Jahren zu den Größen des kanadischen Theaters zählt. Wie alle Werke Walkers wird auch *Problem Child* von sozialen Außenseitern wie "the down and out, the eccentric, the mad, the drunk, the fearful"¹⁸⁸ bevölkert, welche von der Gesellschaft übersehen und übergangen werden. Machtlos verbringen Walkers Protagonisten ihr Dasein am Rande der Zivilisation, können sich nur unter großen Schwierigkeiten im alltäglichen Überlebenskampf behaupten und stehen am Ende doch als Verlierer da.

On the receiving end of the social Darwinist aggression that passes for civilized behaviour in Walker's urban jungles, they survive, if at all, by improvising wildly and hoping for the best.¹⁸⁹

Gleiches gilt für das in *Problem Child* porträtierte Ehepaar Denise und R. J., das seine Tochter Christine aufgrund seines unsteten Lebensstils und unter dem Vorwurf der Vernachlässigung an die Fürsorge verloren hat und nun verzweifelt gegen den mächtigen Staatsapparat kämpft, um sie zurückzubekommen. In einem Motelzimmer warten die beiden auf den Besuch der Sozialarbeiterin Helen, die über den weiteren Verbleib des Babys zu entscheiden hat. Entgegen ihrer Hoffnung, aber gemäß ihrer heimlichen Befürchtung verlaufen die Treffen zwischen der staatlichen Repräsentantin und "the Scum of the Earth" (p. 94), wie Denise sich und R. J. selbst bezeichnet, nicht zu ihren Gunsten, so dass die Ausgangsposition des Dramas der Endposition entspricht.

Neben der Analyse der widerstreitenden Parteien, der Familie aus der Unterschicht auf der einen und der Vertreterin des Staates aus der anderen Seite, die jeweils vorgefertigte Meinungen über die Gegenseite kundtun, welche sie im Verlauf des Dramas auch nicht revidieren, sondern eher bestätigt finden, besticht Walkers Drama durch die Fokussierung auf den weiblichen Charakter Denise. So wird die junge Mutter zwar

¹⁸⁷ *Problem Child* gehört zu Walkers siebenteiliger Reihe der *Suburban Motel Plays*, welche alle in sich geschlossene Stücke bilden. Zusammengehalten werden sie durch die Figur des Portiers Phillie, der in mehreren Stücken auftaucht, sowie durch den allen Dramen gemeinsamen Schauplatz eines Zimmers in einem "slightly run-down motel on the outskirts of a large city." [George F. Walker, *Problem Child*, in: *Suburban Motel*, ed. George F. Walker, Burnaby, B. C.: Talonbooks, 1997, p. 69.].

¹⁸⁸ Jerry Wasserman, "George F. Walker", in: *Modern Canadian Plays II*, ed. Jerry Wasserman, Vancouver: Talonbooks, 2001⁴, p. 371.

¹⁸⁹ *Ibid*, p. 371.

heftigen Angriffen seitens der Sozialarbeiterin ausgesetzt und einer intensiven Befragung unterworfen,¹⁹⁰ die beim Zuschauer jegliches Vertrauen in ihre mütterlichen Fähigkeiten schwinden lässt, erhält aber auch viel Raum, um ihre Perspektive der Angelegenheit zu schildern. Besondere Aufmerksamkeit sollte in diesem Zusammenhang Denises Monologen zukommen, durch welche die Sympathie der Zuschauer auf die Seite der kinderlosen Mutter gezogen wird. So macht sich Denise in hilfloser Ohnmacht gegenüber der Macht des Staates ihrer Frustration Luft:

We've been found guilty. And no one, especially her, is going to all of a sudden find us not guilty, throw that judgement away and say here, here's your kid, start over, make a family Ah, aren't you cute - We thought you were the scum of the earth but really you're cute. We're sorry... (p. 78).

Gerechtigkeit erhalten in Denises Weltbild lediglich die mittleren und oberen Schichten, die sich Anwälte leisten können. Für soziale Außenseiter besteht dagegen die einzige Chance, ihr Recht durchzusetzen, darin, dieses selbst in die Hand zu nehmen und Selbstjustiz zu üben.¹⁹¹ So versucht Denise, die Sozialarbeiterin umzubringen und ihr Baby durch Entführung in ihre Gewalt zu bringen, scheitert jedoch bei beiden Vorhaben. Am Ende hat sich an Denises Situation nichts verändert. Noch immer versucht sie, Helen von ihren mütterlichen Fähigkeiten zu überzeugen und ersinnt gleichzeitig neue Möglichkeiten, um an ihr Baby zu kommen.

Die Fokussierung auf soziale Randgruppen bestimmt nicht nur die Dramen von George F. Walker, sondern ist auch charakteristisch für die Werke von Daniel MacIvor, dessen Familiendramen *The Soldier Dreams* (1997) und *Marion Bridge* (1998) hier ebenfalls Erwähnung finden sollen. Anders als Walkers Figuren heben sie sich nicht durch ihre Angehörigkeit zum Unterschichtenmilieu von der Mehrheitsgesellschaft ab. Ihre Außenseiterposition ergibt sich durch ihre sexuelle Orientierung und ihre Zugehörigkeit zum weiblichen Geschlecht.

¹⁹⁰ Voller Skepsik hinterfragt Helen mehrmals, ob Denise tatsächlich ihren Alkohol- und Drogenkonsum beendet hat oder ob deren Beteuerung, ein untadeliges Leben zu führen nicht nur ein Lippenbekenntnis darstellt. Mit einem vorab festgelegten Fragenkatalog, der überwiegend auf Denises Kochkünste und ihre Religiosität abzielt, versucht sie ferner, Denises Eignung zur Mutterschaft einzustufen, was bei dieser auf wilden Protest stößt: "You think I should go to church and become a better cook or I'll never see my baby again. What kind of shit!" (p. 91).

¹⁹¹ Während Denise eine aktive und aggressive Vorgehensweise befürwortet, legt ihr Ehemann eine eher passive Haltung an den Tag. Er setzt seine Hoffnung auf Talkshows wie "Jerry Springer" (p. 70), "Montel" (p. 70) oder "Ricky Lake" (p. 71), die seiner Ansicht nach eine Art Sprachrohr für gesellschaftliche Randgruppen bieten.

The Soldier Dreams und *Marion Bridge* gehören beide zum Genre des sogenannten "deathbed vigil play,"¹⁹² über das Robi Polgar folgendes anmerkt: "We shall die alone," observed French philosopher Pascal, but he might have added, "surrounded by family and loved ones."¹⁹³ Die enge Verbindung zwischen Tod und Familie, die Polgar hier konstatiert, ist bezeichnend, wenngleich bisher selten thematisiert, da die Darstellung eines langen und qualvollen Sterbeprozesses auf der Bühne eher vermieden wird. Wie die beiden Theaterstücke eindrucksvoll demonstrieren, liegen Sterben und Familie nahe beieinander. Durch den Tod eines Familienmitglieds wird das bestehende Geflecht von Beziehungen zerstört, das seelische Gleichgewicht der Familie verändert sich. Der/die Verstorbene hinterlässt eine Lücke, die von den Hinterbliebenen nicht so leicht geschlossen werden kann.

In *The Soldier Dreams* versammelt sich eine Familie am Sterbebett eines jungen Mannes, der an AIDS erkrankt ist und sich im Endstadium dieser Krankheit befindet. Neben der Schwester des Sterbenden und ihrem Ehemann gehört zu der trauernden familiären Gemeinschaft auch der Partner des todkranken Protagonisten. Vergeblich versuchen sie die unzusammenhängenden Bemerkungen des sterbenden Familienmitglieds zu enträtseln und nochmals ihre persönliche Beziehung zu diesem zu stärken. Wie aus den Monologen des jungen Mannes hervorgeht, in denen diesem auf einer surrealen Ebene ein gesundes, kräftiges Selbst verliehen wird, und er selbst über verschiedene Phasen seines zu Ende neigenden Lebens reflektiert, kommen sie der Wahrheit nicht im geringsten nahe. Mit dem Eintritt seines Todes werden auch die letzten Bindungen unterbrochen, und die Familie bleibt in ihrer Trauer allein zurück.

Weniger offensiv und plastisch als *The Soldier Dreams*, in dem der todkranke Protagonist stets auf der Bühne präsent ist und vor den Augen der Zuschauer seiner Krankheit erliegt, ist die Gestaltung von *Marion Bridge*. In diesem Theaterstück versammeln sich drei durch ein tabuisiertes und todgeschwiegenes Familiengeheimnis entfremdete Schwestern im Haus ihrer sterbenden Mutter im neufundländischen Cape Breton. Im Gegensatz zu *The Soldier Dreams* stirbt diese unsichtbar für die Zuschauer in einem Zimmer im oberen Stockwerk des Hauses, so dass sich die Aufmerksamkeit auf die drei Schwestern richtet, die im unteren Stockwerk Totenwache halten und sich dabei mit ihrer Vergangenheit, ihren gegenwärtigen Problemen, ihrer Familie, dem

¹⁹² Jerry Wasserman, "Daniel MacIvor", in: *Modern Canadian Plays II*, ed. Jerry Wasserman, Vancouver: Talonbooks, 2001⁴, p. 290.

¹⁹³ Robi Polgar, "The Soldier Dreams: Misreading Clues Around a Deathbed", <http://www.austinchronicle.com/issues/vol1118/issue37/arts.exhibitionism.html> (09.08.2004).

bevorstehenden Tod der Mutter und ihren Gefühlen füreinander auseinandersetzen. So versucht Agnes, die nach jahrelanger Abwesenheit in Toronto in das Haus der Mutter zurückkehrt, Kontakt zu ihrer Tochter aufzunehmen, die sie als Teenager geboren hatte und auf Geheiß der Mutter zur Adoption freigeben musste, während Theresa, eine gläubige Katholikin, mit dem Scheitern ihrer Ehe beschäftigt ist. Luisa hat sich dagegen fast völlig von der Welt zurückgezogen und ist in die Welt der Seifenopern eingetaucht. Je näher der Tod der Mutter heranrückt und je weiter die Schwestern in die Vergangenheit vordringen, umso mehr wächst auch das Verständnis füreinander. Gleichzeitig wächst auch das Verständnis des Zuschauers für die innerfamiliäre Dynamik, welche die Schwestern nach und nach offen legen, sowie für die Perspektive von Frauen, die MacIvor in seinem Drama anhand der drei Protagonistinnen demonstriert. Durch die Mischung von Handlung, Dialogen und Monologen artikuliert der Autor weibliche Erfahrungen und öffnet einen Blick in die weibliche Gedankenwelt, der für von Männern verfasste Dramen eher selten ist.

Im Gegensatz zu Walker und MacIvor, deren Dramen sich an ein Erwachsenenpublikum richten, ist die Zielgruppe von Dennis Foon, dem Begründer des *Green Thumb Theatre for Young People* in Vancouver die jüngere Generation. In einem Interview begründet Foon seine Wahl folgendermaßen: "You watch kids and you are looking at the future. Of course I want to influence what I see. You can't change the world with a forty-minute show - but maybe you can be an influence."¹⁹⁴

Gibson-Bray zufolge liegt die Stärke von Foons Theater, das sie als "child advocacy theatre"¹⁹⁵ betitelt, in seinem Versuch, Kinder und Jugendliche nicht nur in schwierigen Lebenssituationen zu zeigen, sondern ihnen anhand der Dramen auch Strategien an die Hand zu geben, mit solchen Situationen umzugehen. Foon, so Gibson-Bray weiter, verfolgt ein dreifaches Ziel: "Foon demonstrates a clear, threefold set of dramatic objectives: to engage, to inform and to empower his young viewers."¹⁹⁶

Ein thematischer Schwerpunkt in Foons Werken ist die dysfunktionale Familie, in der Kinder (und Jugendliche) Opfer von Vereinsamung, von seelischem oder körperlichem Missbrauch werden. Welche Konsequenzen eine derartige Umgebung für die

¹⁹⁴ Joe Adcock, "Fanfare - Beneath 'Skin' lies hope for the future", *Seattle Post Intelligencer*, May 9, 1986.

¹⁹⁵ Sarah Gibson-Bray, "'To Engage, to Inform and to Empower:' Dennis Foon's Child Advocacy Drama", in: *On-Stage and Off-Stage. English Canadian Theatre in Discourse*, eds. Albert-Reiner Glaap und Rolf Althof, St. John's, NF: Breakwater, 1996, p. 148.

¹⁹⁶ *Ibid*, p. 150.

betroffenen Kinder nach sich zieht, aber auch welche Möglichkeiten zur Selbsthilfe den Kindern zur Verfügung stehen, zeigen die Dramen *Liars* (1986), *Mirror Game* (1988) oder *Seesaw* (1993). Während in *Seesaw* Themen wie "Bullying," Gewalt auf dem Schulhof, der Einfluss der Medien und Familie aufgegriffen und die Zusammenhänge zwischen diesen einzelnen Faktoren analysiert werden, widmet sich *Liars* den Problemen von Kindern, die mit alkoholkranken Eltern leben. *Mirror Game* verdeutlicht den Teufelskreis physischen und psychischen Missbrauchs, der sich von der Elterngeneration initiiert auch in der nächsten Generation fortsetzt. Im Verhalten der Kinder spiegelt sich, wie der Titel des Dramas nahe legt, das von ihnen unbewusst und unreflektiert übernommene Verhalten der Eltern.

Zusammengefasst lässt sich festhalten, dass sowohl in den von Frauen, als auch in den von Männern verfassten Dramen in den letzten Jahren zahlreiche Neuerungen zutage getreten sind. Insgesamt entwickelt sich das Genre im Bereich des *mainstream* Theaters zu einem offenen, toleranten Pluralismus, der die Position beider Geschlechter in der kanadischen Gesellschaft gleichermaßen berücksichtigt und darüber hinaus sozialkritisch die Gesellschaft unter die Lupe nimmt.

5. Zwischen alter und neuer Kultur - Familie im Migrationsdrama

Im 21. Jahrhundert gibt es kaum ein Land, das nicht von einer Arbeitswanderung oder einer Flüchtlingsbewegung betroffen ist. Migrationsprozesse treten im Zuge der Globalisierung der Märkte, von Kriegen, Naturkatastrophen, wirtschaftlich ungünstigen Bedingungen und aus zahlreichen weiteren Gründen auf und sind zu einer großen Herausforderung für die modernen Nationalstaaten geworden. Salman Rushdie zufolge ist Migration sogar die zentrale Erfahrung und Problematik der Gegenwart: "The migrant experience is the representative twentieth-century figure."¹ Die Dynamik und die Hintergründe dieser lebensverändernden, zentralen Erfahrung, lassen sich, darin stimmen Literatur- und Sozialwissenschaft überein, am besten an der Familieneinheit erforschen:

[T]he family is perhaps *the* strategic site [...] for understanding the dynamics of immigrations flows and of immigration adaption processes as well as long-term consequences for sending and especially for receiving countries.²

Im Folgenden soll zunächst die Debatte um die begriffliche und konzeptuelle Einstufung der dramatischen Produktion ethnischer Künstler aufgegriffen und der in der vorliegenden Studie verwendete Terminus "Migrationsdrama" begründet und definiert werden. Anschließend richtet sich der Fokus auf die zur Analyse ausgewählten *Domestic Plays*. Aus Gründen der Übersichtlichkeit und der Klarheit werden die Familiendramen zunächst im Kontext ihrer jeweiligen Theaterströmung vorgestellt, wobei neben einer Beschreibung der Entstehungsbedingungen der einzelnen Theaterströmungen, die viele Gemeinsamkeiten, aber auch prägnante Unterschiede aufweisen, auch die von Kultur zu Kultur divergierenden Konzepte von Familie berücksichtigt werden.

Im Interpretationsteil wird diese Aufspaltung entsprechend der ethnischen Herkunft der AutorInnen zugunsten einer thematischen Analyse aufgegeben. Schließlich sollen nicht zwei Dramen als Stellvertreter einer kulturellen Gruppe präsentiert werden, sondern überlappende bzw. divergierende Aussagen über Familie und Gesellschaft aus der Perspektive von Minderheiten Kanadas herausgearbeitet werden. Eine solche

¹ Zitiert in Edwards 1990: 110.

² Rubén G. Rumbaut, "Ties That Bind: Immigration and Immigrant Families in the United States", in: *Immigration and the Family: Research and Policy on U.S. Immigrants*, eds. Alan Booth, Ann C. Crouter und Nancy Lansdale, Mahwa, NJ: Erlbaum, 1997, p. 4.

Vorgehensweise ist auch im Sinne der Kritikerin Makeda, da somit die Tendenz der RezipientInnen, das Werk ethnischer AutorInnen durch die einschränkende Linse ihrer kulturellen Hintergründe zu lesen und weitere wichtige Faktoren außer acht zu lassen, unterwandert wird:

The tendency to read multicultural literature through the racial or ethnic labels affixed to its authors more often than not reinforces stereotypical images of the authors themselves and of their cultural communities [...] we must read the distinctive ways in which authors identify with, or resist, their communities in the context of other historical factors that permeate their work.³

5.1. Allgemeines zum Migrationsdrama

5.1.1. Bestimmung und Begründung des Begriffs Migrationsdrama

Für jene Strömungen des anglo-kanadischen Theaters, die "anders" waren als die Werke etablierter *mainstream* KünstlerInnen, deren Dominanz sie herausforderten, wurde eine Vielzahl soziologischer, politischer und kulturwissenschaftlicher Bezeichnungen vorgeschlagen. In der Diskussion kursieren neben inter-, multi- oder transkulturell die Termini ethnisch, postkolonial, oder *of colour*. Folgende Auseinandersetzung der koreanisch-kanadischen Kritikerin Jean Yoon mit den unterschiedlichen Begrifflichkeiten, die alle Vor- und Nachteile aufweisen, vermittelt einen Eindruck von der inzwischen unübersichtlichen Debatte:

"Of colour" is an awkward and uncomfortable phrase, and has been revised many times. First, there was "ethnic." Too colonial. Then there was "multicultural." Too vague and way passé. Then there was "artists of diverse cultures" and its corollary "cultural diversity." These terms allowed for broader discussions about language barriers and obstacles for recent immigrant artists. But "cultural diversity" is a mouthful and draws attention from the issue of race. The term "artists of colour," borrowed from US political discourse, is blunt but to the point.⁴

Yoons persönliche Entscheidung für den Begriff *of colour*, den sie selbst als schwierig und unbehaglich, da in der literarischen Kritik fast schon als verpönt einstuft, überrascht

³ Smaro Kamboureli, "Introduction", in: *Making a Difference. Canadian Multicultural Literature*, ed. Smaro Kamboureli, Toronto: Oxford University Press, 1996, pp. 4/5.

⁴ Jean Yoon, "Chinese Theatre in Canada: The Bigger Picture", *CTR* 110 (2002), p.11.

zunächst, ist jedoch mit ihrem Wunsch zu erklären, durch Provokation mehr Gehör für die Belange von MinderheitenkünstlerInnen zu erreichen. Für diese Studie erscheint der Begriff, der sowohl in die Literaturkritik als auch in die feministische Theorie und Praxis Eingang gefunden hat, als ungeeignet. Zu stark betont er die gemeinsame Basis der Angehörigen von Minderheiten und ihre Unterschiede zu der *mainstream* Gesellschaft, wie die Definition der feministischen Kritikerin Mathur von *of colour* zeigt: "a basis for a new model of political identity, one that forges a theoretical voice privileging otherness, difference and specificity, while remaining rooted in alliance or coalition."⁵ Eine derart klare Abgrenzung wird von den meisten DramatikerInnen nicht angestrebt.

Aus mehreren Gründen problematisch erscheint der von Yoon abgelehnte, in der Literaturkritik oft benutzte Begriff "ethnisch" zur Bezeichnung der künstlerischen Produktion von MinderheitenautorInnen. Zwar handelt es sich bei dem zur Diskussion gestellten Textkorpus um von Minoritäten erstellte Literatur, welche sich der Aufarbeitung des aus sozialen, politischen und kulturellen Differenzen entstandenen Konflikts zwischen Minorität und Majorität widmet und damit das von Ostendorf dargelegte Kriterium ethnischer Literatur⁶ erfüllt, die Ambitionen der AutorInnen gehen jedoch über diese eng gesteckten Definitionsgrenzen hinaus. Sie wehren sich geradezu gegen eine Reduzierung auf die Rolle als Repräsentanten einer bestimmten ethnischen Gruppe, wie der in Edmonton als Sohn chinesischer Einwanderer geborene Schriftsteller Marty Chan klagt: "Is there a distinction between a visible minority playwright and a Caucasian playwright? Will an ethnic writer always be known as that ethnic-hyphen-Canadian writer?"⁷

Eine weitere Möglichkeit der Kategorisierung eröffnet Pavis' Vorschlag einer an der gesellschaftlichen Grundlage der Literatur ausgerichteten Sichtweise. Er regt an, den Begriff "multikulturell" zu benutzen für dramatisches Schaffen innerhalb eines gesellschaftlichen oder politischen Systems, welches das Konzept des Multikulturalismus eindeutig befürwortet oder in seinem Gesetzeswerk verankert hat,

⁵ Saloni Mathur, "Bell Hooks Called Me a Woman of Colour", in: *The Other Woman. Women of Colour in Contemporary Canadian Literature*, ed. Silvera Makeda, Toronto: Sister Vision Press, 1994, p. 274.

⁶ Vergleiche die von Ostendorf aufgestellte Kriterienliste zur Kategorisierung ethnischer Literatur in Berndt Ostendorf, "Literary Acculturation: What Makes Ethnic Literature «Ethnic»", in: *Le Facteur Ethnique Aux Etats-Unis et Au Canada*, eds. Monique Lecomte und Claudine Thomas, Lille: Université de Lille III, 1983, pp. 157/158.

⁷ Marty Chan, "The Ethnic Playwright's Challenge", *CTR* 110 (2002), p. 12.

wie dies bei Kanada der Fall ist. Als typische Merkmale solch multikulturellen Theaters nennt er den simultanen Gebrauch von zwei oder mehreren Sprachen sowie die Tendenz der SchriftstellerInnen, sich über die eigene ethnische Gruppierung hinaus an ein bi- oder multikulturelles Publikum zu wenden:

The cross-influences between various ethnic or linguistic groups in multicultural societies (e. g. Australia, Canada) have been the source of performances utilizing several languages and performing for a bi- or multicultural public. [...] This sort of exchange is only possible when the political system in place recognizes, if only on paper, the existence of cultural or national communities and encourage their cooperation, without hiding behind the shibboleth of national identity.⁸

Der von Pavis in die Diskussion eingeführte Terminus erweist sich nach Ansicht von Wotschke und Himmelsbach für die Charakterisierung von Minderheitenliteratur als geradezu ideal. Übereinstimmend mit Pavis sehen sie den Vorzug dieses Begriffs darin, dass er die kulturelle oder ethnische Herkunft als prägendes Element einer Persönlichkeit und ihres literarischen Schaffens berücksichtigt, das künstlerische Werk aber nicht darauf einschränkt. Multikulturelle Literatur, argumentieren Wotschke und Himmelsbach, "geht [...] insofern noch einen Schritt weiter, als sie der Tatsache Rechnung trägt, daß eine moderne Gesellschaft aus Menschen besteht, die von unterschiedlichen kulturellen Einflüssen geprägt sind."⁹

Obwohl der Begriff multikulturell viele Vorteile bietet und sich auf die im Interpretationsteil vorgestellten Dramen anwenden lässt, ist er in Bezug auf diese Studie jedoch abzulehnen. Schließlich bezieht er sich auf alle Minoritäten, also auch auf indigene AutorInnen, deren Werke in dieser Studie aufgrund der sich verschiebenden Thematik in einem eigenständigen Kapitel behandelt werden.

Eine Alternative zu dieser scheinbar aussichtslosen Suche nach einer passenden Definition besteht darin, die Familiendramen von MinderheitenschriftstellerInnen unter

⁸ Patrice Pavis, "Introduction: Towards a Theory of Interculturalism in Theatre", in: *The Intercultural Performance Reader*, ed. Patrice Pavis, London: Routledge, 1996, p. 8. Die Orientierung an der sozio-kulturellen Entstehungsgrundlage von Literatur findet sich ebenfalls bei Kulyk-Keefer. Im Gegensatz zu Pavis favorisiert Kulyk-Keefer jedoch den Begriff "transcultural," den sie folgendermaßen definiert: "Those cultural products of a multicultural society which assert, explore, or allude to their creators' liminal position between two or more different countries, cultures, I would call 'transcultural.'" [Janice Kulyk-Keefer, "Writing, Reading, Teaching Transcultural in Canada", in: *Multiculturalism in North America and Europe. Social Practices - Literary Visions*, eds. Hans Braun und Wolfgang Kloß, Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1995, p. 193.].

⁹ Sharon Wotschke und Barbara Himmelsbach, "Kreatives Arbeiten mit multikulturellen Texten", *PRAXIS des neusprachlichen Unterrichts* 44/1 (1997), p. 34.

einem thematischen Schwerpunkt zu gruppieren. Geeignet hierfür erscheint der Begriff der Migration, welche in der Tat ein dominierendes Thema der zeitgenössischen Literatur, insbesondere in Kanada, bildet: "Migration, one of the predominant experiences of modernity, is an established theme in Canadian literature,"¹⁰ konstatiert Chao. Dabei beschränkt sich der Begriff *Migration* oder *Migrancy* nicht auf die Beschreibung einer räumlichen Bewegung, die mit der Ankunft in der neuen Heimat abgeschlossen ist, sondern er bezeichnet das unaufhörliche Pendeln zwischen zwei entgegengesetzten Polen, sei es zwischen alter und neuer Heimat, zwischen den Einwanderern der ersten Generation und ihren in Kanada geborenen Nachkommen, zwischen Minoritäten auf der einen und der Majoritätsgesellschaft auf der anderen Seite, zwischen Muttersprache und neu zu lernender Fremdsprache, zwischen abgelegter und neu zu definierender Identität, zwischen der Erfüllung des Immigrantentraums nach gesellschaftlichem und beruflichen Erfolg¹¹ in der neuen Heimat und der Sehnsucht nach den Wurzeln in der alten Heimat. Gemeint ist zusammengefasst ein unabgeschlossener und unabschließbarer Prozess, den Iain Chambers wie folgt charakterisiert:

Migrancy [...] involves a movement in which neither the points of departure nor those of arrival are immutable or certain. It calls for a dwelling in language, in histories, in identities that are constantly subject to mutation. Always in transit, the promise of a homecoming - completing the story, domesticating the detour - becomes an impossibility.¹²

Dieser sehr weit gefasste Migrationsbegriff im Sinne Chambers umfasst dabei nicht nur die eigentlichen Einwanderer, sondern auch deren Kinder und Kindeskiner. Bestätigt findet sich dies bei Haci-Halil Uslucan, der den Begriff Migrant auf die zweite und dritte Generation bezieht und ihm gegenüber dem wertenden Terminus des Ausländers eindeutig Vorzug gewährt. Gemäß Uslucan "scheint es geboten zu sein, eher von Migranten bzw. Migrantenkindern zu sprechen als von Ausländern, um diese Menschen nicht als 'fremd', wie die Bezeichnung des Ausländers nahe legt, zu stigmatisieren und

¹⁰ Lien Chao, "Constituting Minority Canadian Women and our Sub-Cultures: *Female Characters in Selected Canadian Literature*", in: *The Other Woman. Women of Colour in Contemporary Canadian Literature*, ed. Silvera Makeda, Toronto: Sister Vision Press, 1994, p. 337.

¹¹ Vergleiche dazu Anne Nothof: "The prototypical dream, as recounted in the overt stories of many immigrant 'fictions,' shows an arduous journey to the land of opportunity, diligent hard work, and compliance are rewarded by 'success' in terms of property and a dynasty." [Anne F. Nothof, "Introduction. Fragmenting the Mosaic", in: *Ethnicities*, ed. Anne F. Nothof, Edmonton: NeWest Publishers, 1999, p. 3.].

¹² Iain Chambers, *Migrancy, Culture, Identity*, London: Routledge, 1994, p. 5.

sie einem begrifflich ideologischen Ballast zu unterwerfen."¹³ Schließlich sind diese Migrantenkinder keine Ausländer mehr, sondern meist bereits in der neuen Heimat geboren und in ihrem subjektiven Selbstverständnis der kanadischen Kultur näher als der Kultur ihrer Eltern bzw. verstehen sich als Angehörige zweier Kulturen.

Ihrer Zwischenstellung zwischen Kulturen, Sprachen, Schichten, Ethnien sind sich die AutorInnen der familiären Migrationsdramen bewusst. Aus der ersten, zweiten oder dritten Migrantengeneration stammend thematisieren sie ihre Erfahrungen und die ihrer Vorfahren und leisten, wie nachfolgend gezeigt wird, einen wichtigen Beitrag zur Veränderung der Gesellschaft und des Theaters.

5.1.2. Zur Genese des multikulturellen Theaters in Kanada

Die Grundlage für die Entwicklung multikulturellen Theaters wurde durch die Kulturpolitik der liberalen Regierung unter Pierre Trudeau gelegt, insbesondere durch die Einrichtung eines Ministeriums für Kultur im Jahr 1972. Damit wurde eine Atmosphäre geschaffen, die kreative Arbeiten von ethnischen KünstlerInnen ideell und auch finanziell förderte. In dieser Zeit entstanden Dramen über Gesellschaftsgruppen, die bislang darunter gelitten hatten, an den Rand oder außerhalb der Theaterwelt gedrängt zu werden: ethnische Minderheiten¹⁴ oder *cultural communities*. Zu diesen gehören die italienisch-, asiatisch-, südasiatisch- und afrikanisch-kanadischen Bevölkerungsschichten, deren Theatertraditionen im Folgenden erläutert werden.

Italienisch-kanadisches Theater

Seit fünfzehn bis zwanzig Jahren zeichnet sich ein verstärktes Interesse an der literarischen Produktion in Kanada lebender italienischer Schriftsteller ab. Als ausschlaggebende Faktoren für diese Entwicklung nennt der italo-kanadische Kritiker

¹³ Haci-Halil Uslucan, "Familie und Sozialisation von Migrantenkidern", 15. September 2003, <http://www.hugoev.de/Soz-Migration2.doc> (17.02.2004).

¹⁴ Vergleiche dazu auch folgende Definition einer ethnischen Minderheit von de Vos: "An ethnic group is a self-perceived group of people who hold in common a set of traditions not shared by others with whom they are in contact. Such traditions typically include "folk" religious beliefs and practices, language, sense of historical continuity, and common ancestry or place of origin. The group's actual history often trails off into legend or mythology, which includes some concepts of an unbroken biological-genetic generational continuity, sometimes regarded as giving characteristics to the group." [George de Vos, "Ethnic Pluralism: Conflict and Accommodation", in: *Ethnic Identity. Cultural Continuities and Change*, eds. George de Vos und Lola Romanucci-Ross, Palo Alto, Calif.: Mayfield Publishing Company, 1975, p. 9].

Joseph Pivato eine Reihe von politischen und kulturpolitischen Ereignissen, die im Folgenden zusammengefasst dargestellt werden:

In den 1960er und 1970er Jahren besuchten die ersten Kinder der Nachkriegsimmigranten kanadische Universitäten. Gleichzeitig setzte eine - bereits ausführlich dokumentierte - nationalistische Gesinnung in Kanada ein. Die Diskussionen über die Identität Kanadas und über die Vielfalt der Kulturen auf dem kanadischen Staatsgebiet beeinflussten junge potentielle SchriftstellerInnen in den westlichen Provinzen. In Quebec sensibilisierten die Auswirkungen der *Quiet Revolution* die dort ansässige italienische Bevölkerung. Getragen von dieser Atmosphäre begann eine Reihe junger gebildeter Italo-Kanadier, aus denen Schriftsteller, Musiker, Filmemacher und Dramenautoren hervorgingen, sich mit ihrem kulturellen Erbe und ihrer Geschichte auseinander zu setzen.¹⁵

Zentren italienisch-kanadischer Literaturproduktion bildeten sich in Toronto und Montreal, jenen Schwerpunkten italienischer Ansiedlung. Italienisch-kanadische Literatur umfasst daher einen weit gespannten Bereich und wird von Pivato wie folgt definiert:

produced by writers of Italian background living in Canada. Some were born in Italy, other were born in Canada, still others in the U.S.A.. This writing exists in English, in French, in Italian and in some Italian dialects.¹⁶

Im Jahr 1980 markierte Marco Micone mit dem in Französisch abgefassten Stück *Gens du Silence*, das sechs Jahre später auch in der englischen Version *Voiceless People* gespielt wurde, den Beginn des italienisch-kanadischen Theaters. Es folgten *Addolorata* (1984) oder 1988 das pessimistische Werk *Déjà l'agonie*. Mit den Theaterstücken *Little Blood Brother* (1996), *Backstreets* (1987) und *The Chain* (1988) etablierte sich Vittorio Rossi in der Theaterszene Montreals. Im Gegensatz zu Micone schreibt Rossi auf Englisch. Er kann als Angehöriger einer Minderheit innerhalb einer weiteren Minderheit angesehen werden.

In den westlichen Provinzen ist vor allem die dramatische Produktion der in Edmonton lebenden Schriftstellerin Caterina Edwards hervorzuheben. 1986 erfolgte die

¹⁵ Zusätzlichen Anstoß erhielt die Bewegung durch die Veröffentlichungen des Historikers Robert Harney, dessen Forschung über die italienische Immigration diesen vergessenen Bestandteil kanadischer Geschichte erstmals sichtbar machte. Harneys Pionierarbeit wurde von Schriftstellern, Historikern und Soziologen gleichermaßen fortgesetzt.

¹⁶ Joseph Pivato, "A History of Italian-Canadian Writing", <http://www.athabascau.ca/cll/research/hisitcan.htm> (06.02.2003).

Uraufführung ihres Dramas *Terra Straniera*, das 1990 unter dem gegensätzlichen Titel *Homeground* veröffentlicht wurde. Als Beispiele der lebhaften Theaterszene in Toronto sind außerdem die Dramatiker Charly Chiarelli (*Cu'Fu'*, 1995) oder Frank Canino (*The Angelina Project*, 1997) zu nennen.

Insgesamt betrachtet fristet das italienisch-kanadische Theater ein Schattendasein. In Anthologien sind überwiegend Romane oder Gedichte zu finden, und auch kritische Texte über dramatische Werke sind selten. Insbesondere die Stücke von Dramatikerinnen scheinen sehr rar oder gar unsichtbar zu sein, wie Maria DiCenzo nach einer Sichtung mehrerer Anthologien feststellte:¹⁷ "In trying to determine whether there are actually fewer women who write for the theatre or if their work is just less visible, I have concluded that it is a bit of both."¹⁸ Neben Caterina Edwards hat lediglich Mary Malfi größeren Bekanntheitsgrad erreicht. Als möglichen Grund für die auffällig geringe Anzahl von Dramatikerinnen nennt DiCenzo die konservative Einstellung der italienischen Gemeinde: "[a] community which honours and parades a statue of the Virgin Mary in the streets of downtown Hamilton every year."¹⁹

Gemeinsames Merkmal der dramatischen Werke, wie auch vieler Romane und Gedichte ist die Auseinandersetzung mit der italo-kanadischen Erfahrung in Vergangenheit und Gegenwart. Auffällig oft taucht in diesem Zusammenhang die Familie auf. Sie präsentiert sich als beherrschendes Thema, bevorzugte Figurenkonstellation und beliebter Austragungsort der Ideen, Analysen oder politischen Ambitionen der Schriftsteller. DiCenzo sieht *la famiglia* daher als "the single most prevalent theme, motif and setting, especially in the work of first- and second-generation writers."²⁰ Dieses Phänomen erläutert Pivato mit einem Hinweis auf die italienischen Einwanderungswellen, welche den Anfangspunkt der italo-kanadischen Geschichte markieren und durch die Erzählungen der eingewanderten Eltern und Großeltern im Bewusstsein der jüngeren Generation nach wie vor lebendig sind. Immigration wertet Pivato vor allem als die Geschichten von zahlreichen zerrissenen Familien, von Männern, die zunächst als Saisonarbeiter, später als Migranten nach Kanada aufbrachen,

¹⁷ Selbst Anthologien, die explizit der literarischen Produktion italo-kanadischer Schriftstellerinnen gewidmet sind, enthalten kaum Theaterstücke: In *Curaggia: Writing by Women of Italian Descent* (1998) findet sich immerhin ein komplettes Drama, in *Pillars of Lace: An Anthology of Italian-Canadian Women Writers* (1998) nur noch ein Dramenauszug, während in *Eating Apples: Knowing Women's Lives* (1994) kein dramatisches Werk aufgenommen wurde.

¹⁸ Maria DiCenzo, "Performing Ethnicity: Italian Canadian Theatre", *CTR* 104 (2000), p. 3.

¹⁹ *Ibid*, p. 5.

²⁰ *Ibid*, p. 3.

und von ihren Ehefrauen, die als "emigrant's work-widows"²¹ mit den Kindern in Italien zurückblieben. Die jahrelange Abwesenheit der Männer führte zu einer Entfremdung der Familienmitglieder, die sich auch nach der Zusammenführung in Kanada nicht mehr rückgängig machen ließ. Laut Pivato hinterließ diese Erfahrung einen so tiefen Eindruck, dass sie in literarischen Produktionen in der einen oder anderen Form immer wieder an die Oberfläche dringt.

It [the immigrant history] is a long history of broken families due to the exigencies of immigration. This experience made such a strong impression on the memories of Italian immigrants that it bubbles up, expressed or suppressed, in their writing. Character types, family patterns and the plots often follow the models of early migrant workers.²²

In der italo-kanadischen Literatur überwiegt folglich ein eher düsteres, trauriges Bild der Familie, das mit dem gängigen Stereotyp der fröhlichen italienischen *famiglia* - "the happy Italian family, the united, close-knit family"²³ - keine Ähnlichkeit hat. Dass das idealisierte Wunschbild dennoch die Migration überlebt hat und sich hartnäckig in den Köpfen der Menschen und der literarischen Figuren behaupten kann, sieht Pivato im Zusammenhang mit eben jener bitteren Wirklichkeit. Um sie auszublenden oder sie zu bewältigen, blieb zeitweise nur die Flucht in die Illusion: "It is possible that in order to cope with the harsh reality of the fractured family it was necessary to maintain the myth of the united family."²⁴

Solche zerrissenen Familien bilden Thema und Grundlage von zwei in dieser Studie diskutierten Dramen. In *Homeground* schildert Caterina Edwards anhand einer erweiterten Familienkonstellation detailliert die Situation italienischer Gastarbeiter im Kanada der 1950er Jahre. Sie zeichnet deren Leben in einer Pension nach, den alltäglichen Kampf gegen Vorurteile und vor allem die Sehnsucht nach Italien, nach ihren Frauen und Familien.

Während Edwards historisch-beschreibend vorgeht und sich damit begnügt, diesem Kapitel italo-kanadischer Geschichte seinen angemessenen Platz im Bewusstsein der Öffentlichkeit zu verschaffen, trägt das Familiendrama *Voicelless People* von Marco Micone deutlich politische Züge. Micone benutzt eine durch die Immigration

²¹ Marco Micone, *Voicelless People* in: *Two Plays. Voicelless People, Addolorata*, ed. Marco Micone, Montréal: Guernica, 1982, p. 72.

²² Joseph Pivato, *Echo. Essays on Other Literatures*, Toronto: Guernica, 1994, p. 175.

²³ *Ibid*, p. 177.

²⁴ *Ibid*, p. 177.

auseinandergerissene und in Kanada wiedervereinigte Familie als Ausgangspunkt, um "the immigrant culture in Québec"²⁵ zu analysieren und einen gesellschaftlichen Wandel anzustoßen. Neben einer Diskussion der politischen und wirtschaftlichen Hintergründe der italienischen Masseneinwanderung richtet sich die Aufmerksamkeit auf die fortdauernde Marginalisierung der italienischen Minderheit in Quebec. Verantwortlich sind in Micones Augen die monoethnischen Schulen, in denen Kinder Englisch lernen, anstatt sich mit der französischen Sprache, der Kultur Quebecs oder ihrem eigenen kulturellen Erbe auseinander zu setzen. Die Kritik in Micones vielschichtigem Drama macht jedoch auch nicht vor der eigenen Bevölkerung halt. Offengelegt werden ebenfalls die patriarchalischen Strukturen der Immigrantenkultur, die vor allem Frauen unterdrücken.

Anders als in Edwards und Micones Familiendramen ist in Vittorio Rossis Theaterstück *The Chain* die historische oder politische Ebene zugunsten der persönlichen in den Hintergrund getreten. Es handelt sich vielmehr um ein klassisches Familiendrama, das mit der Einhaltung der dramatischen Konventionen, der Zentrierung des ödipalen Konflikts und der Randposition der weiblichen Familienmitglieder ganz in der Tradition eines Arthur Miller oder David French steht. Die Lebensumstände der italo-kanadischen Familie sind nicht mehr Anlass zur Diskussion, sondern der Status Quo, auf dem sich der Konflikt aufbaut. Handlung, Schauplatz, Charakterisierung der Figuren und Lösung des Konflikts sind eindeutig italienischer Natur und lassen Rückschlüsse auf die italienische Bevölkerung in der Gesellschaft Quebecs zu.

Asiatisch-kanadisches Theater

Unter dem Begriff asiatisch-kanadisches Theater vereinigt sich das vielseitige dramatische Schaffen aus China, Japan, Korea oder von den Philippinen stammender AutorInnen, das jedoch aus mehreren Gründen nicht weiter aufgegliedert werden soll. Zum einen würde die Anzahl der jeweiligen Stücke (noch) nicht die Einordnung in einen eigenständigen kritischen Bereich rechtfertigen,²⁶ zum anderen sind die

²⁵ Marco Micone, "Immigrant Culture: The Identity of the Voiceless People", in: *Writers in Transition. The Proceedings of the First National Conference of Italian-Canadian Writers*, eds. C. Dino Minni und Anna Foschi Ciampolini, Montréal: Guernica, 1990, p. 151.

²⁶ So ist das in dieser Studie herangezogene Familiendrama *Noran Bang: The Yellow Room* von M. J. Kang das erste und bisher einzige Theaterstück einer koreanisch-kanadischen Dramenautorin.

Gemeinsamkeiten der aus Asien stammenden KünstlerInnen höher einzustufen als ihre Unterschiede:²⁷

Our commonalities are greater than our differences. We face the same obstacles: parental disapproval, systematic racism, white colleagues who are well-meaning but more or less oblivious to their privilege and ignorance.²⁸

Unter den asiatischen Strömungen des kanadischen Theaters am stärksten vertreten ist das Theater chinesischstämmiger AutorInnen,²⁹ was wiederum auf die sehr früh einsetzende chinesische Immigration zurückzuführen ist. Mit der Ankunft der chinesischen Arbeiter traf auch chinesisches Theater in Kanada ein. Allerdings handelte es sich hierbei um professionelle Theatergruppen aus China, die in den Großstädten wie Vancouver oder Toronto Aufführungen gaben, für die spätere Entwicklung des chinkanadischen Theaters jedoch ohne Bedeutung blieben. Ungefähr zwei Jahrzehnte später ließen sich die ersten japanischen Immigranten in Kanada nieder. Wie die chinesische Minderheit vor ihnen zeigten auch die Japaner eine erstaunliche soziale Mobilität nach oben, wurden jedoch ebenfalls als unerwünschte Einwanderungsgruppe bezeichnet und mit Vorurteilen und negativen Stereotypen belegt. Nicht zuletzt aus diesem Grund dauerte es bis in die zweite Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts, bis Schriftsteller dieser und anderer asiatischer Minderheiten sich in der kanadischen Literaturszene hervortaten.

Das Jahr 1967 markiert auch hier eine zeitliche Zäsur. Zum einen wurden in diesem Jahr die diskriminatorischen Einwanderungskriterien aufgehoben, was zur Folge hatte, dass zahlreiche Immigranten aus Korea, Hongkong, Malaysia oder den Philippinen einreisten. Zum anderen setzte bedingt durch den "legendary rush of money to the cultural sector"³⁰ in den Worten der koreanischstämmigen Kritikerin Jean Yoon die

²⁷ Aufgrund der großen Gemeinsamkeiten hat sich eine intensive Zusammenarbeit unter den asiatisch-kanadischen Künstlern entwickelt, wie folgende Ausführungen von Yoon belegen: "Chinese Canadian actor Marjorie Chan, who was in *Mother Tongue*, cut her teeth playing a young Korean girl in M. J. Kang's *Noran Bang: The Yellow Room*. Denis Akyiama, a lead in *Ghost Train*, is Japanese-Canadian. Paul Sun Hyung Lee, who originated the role of Father in *Mom, Dad*, played the dad again in *Mother Tongue*, and played a railway worker in *Ghost Train*, is very much Korean. Karen Ancheta, the lead in *Ghost Train*, is Filipino, as is Catherine Hernandez, who replaced Ancheta for two weeks mid-run and then went on to a featured role in Ng's Fringe show *I*." [Yoon 2002: 9.].

²⁸ *Ibid*, p. 5.

²⁹ Wegen der zahlenmäßig großen Präsenz chinkanadischen Theaters sprechen manche Kritiker bereits von einer eigenständigen Richtung. Yoon stuft dies als voreilig ein: "There is now a very strong Asian theatre community, but a distinct Chinese theatre community is far from discernible." [*Ibid*, p. 5.].

³⁰ *Ibid*, p. 6.

Blütezeit der kanadischen Kultur, "the good times' of Canadian culture,"³¹ ein, welche unter anderem den Grundstein für die Entwicklung des multikulturellen Theaters legte. In den späten 1960er, frühen 1970er Jahren wandten sich die ersten asiatischen Künstler, darunter die japanischstämmigen Dramatiker Terry Watada oder Rick Shiomi dem dramatischen Genre zu.³² Angeregt durch die lebendige asiatische Theaterszene in den USA wurde 1981 die *Canasian Artists Group* gegründet, die 1984 die Aufführung von Rick Shiomis *Yellow Fever*, dem ersten japanisch-kanadischen Theaterstück, organisierte. Mit der Uraufführung von Winston Kams *Bachelor Man* drei Jahre später, dem ersten Theaterstück eines chino-kanadischen Dramatikers, eroberten Dramen die Bühne, die die Erfahrungen der aus Asien stammenden Bevölkerung Kanadas thematisierten.

Many of these works explored the tensions between generations, and the complexities and challenges of straddling two worlds, two cultures. They were works we hoped would reflect our own experiences, our secrets and our dreams.³³

Die Erfahrungen der asiatischen Minderheit in Kanada darzustellen, ist auch das Anliegen der in dieser Studie zur Diskussion gestellten Familiendramen. Ausgewählt aus der Bandbreite dieser Theaterströmung werden zwei Werke chino-kanadischer Künstler, Marty Chans *Mom, Dad, I'm Living with a White Girl* und Betty Quans *Mother Tongue* sowie die Familientragödie des aus Japan stammenden Autors Terry Watada *Tale of a Mask*. Vervollständigt wird diese Reihe durch M. J. Kangs *Noran Bang: The Yellow Room*, dem ersten koreanisch-kanadischen Drama überhaupt.

Um die Familienordnung in diesen Dramen (oder die asiatische Familie im allgemeinen) zu verstehen, ist es erforderlich, sie im Rahmen der konfuzianischen Tradition³⁴ zu erläutern, die ihre inhärente Struktur nachhaltig geprägt hat. In China, Japan oder Korea,

³¹ *Ibid*, p. 6.

³² Aufgrund der kulturell verankerten, geringen Wertschätzung des Theaters hatten die DramatikerInnen dieser ersten Generation gegen zahlreiche Hindernisse zu kämpfen: "They were the black sheep of their family. All had rejected or abandoned more respectable careers in engineering, teaching or architecture - to the abject horror of their parents." [*Ibid*, p. 6].

³³ *Ibid*, p. 7.

³⁴ Obwohl der Konfuzianismus oft neben dem Buddhismus, Christentum, Taoismus, Hinduismus, Islam und Judentum als eine der Weltreligionen bezeichnet wird, ist er weder eine institutionalisierte Religion noch eine Glaubensrichtung, in deren Zentrum eine bestimmte Form der Verehrung steht. Er ist vielmehr als eine Weltanschauung, eine Sozialethik, eine Tradition des Lernens und eine Lebensanschauung zu verstehen. [Siehe Anna Kim, *Familie und soziale Netzwerke. Eine komparative Analyse persönlicher Beziehungen in Deutschland und Südkorea*, Opladen: Leske und Budrich, 2001, p. 102.].

erläutert die Soziologin Kam, wird die Familie mit dem Begriff *Ka* bezeichnet. Zu *Ka* gehören anders als in westlichen Gesellschaften der Wohnraum, die lebenden Familienmitglieder einschließlich der Verwandtschaft, die verstorbenen Vorfahren, die zukünftigen Nachkommen sowie das Eigentum. *Ka* ist folglich als eine geschlossene soziale Einheit zu verstehen, die von den Vorfahren begründet wurde und auf die Nachkommen übertragen wird. Die Ordnung und Harmonie wird in diesem familiären System durch das Gebot des Gehorsams der Jüngeren gegenüber den Älteren gewährleistet, von den Kindern gegenüber den Eltern, von der Ehefrau gegenüber dem Mann, vom Diener gegenüber dem Herrn. Die Ehrerbietung und das Andenken der Kinder gegenüber den Eltern und im weiteren Sinne gegenüber den Vorfahren zählen zu den wichtigsten Verpflichtungen der Kinder, sie tragen zur Erhaltung der innerfamiliären Harmonie bei, auf der wiederum die Stabilität und die Kontinuität der Gesellschaft beruhen. Die Feiern zum Gedenken der Vorfahren haben daher äußerste Priorität.³⁵

Die konfuzianische Lebensweise hat das Leben und Denken in den asiatischen Gesellschaften geformt und ist auch heute noch in allen zwischenmenschlichen Beziehungen gegenwärtig. Selbst der soziale Wandel im Zuge der Modernisierung oder die Migration in ein anderes Land blieb ohne gravierenden Einfluss auf die konfuzianische Familienstruktur. Trotz Rückgang der Mehrgenerationenhaushalte und steigender Scheidungsrate ist die stark ausgeprägte Solidarität zwischen Familienmitgliedern und die Gruppenorientierung, welche die Familie als Schicksalsgemeinschaft vor das Individuum stellt, ungebrochen.³⁶

Dass die konfuzianischen Lebensregeln die Migration nach Kanada überlebt haben, beweisen die Dramen *The Tale of a Mask* von Terry Watada und *Noran Bang: The Yellow Room* von M. J. Kang. In beiden Dramen dient die Familie als Schauplatz, um die Zusammenhänge zwischen Migration, Integrationsproblemen und Veränderungen im Verhalten der Charaktere sowie in der häuslichen Machtkonstellation zu beleuchten. Durch geschickt eingebaute Rückblicke in die Lebenssituation der Familien vor der Migration zeigen Watada und Kang auf, welche Rolle der mitgereiste kulturelle Kodex spielt und wie verheerend er sich auf den Familienzusammenhalt auswirken kann.

³⁵ Siehe *Ibid*, pp. 102-110.

³⁶ Diese Denkweise wird von den jüngeren, hochgebildeten Generationen oftmals in Frage gestellt. Für die Mehrheit der Bevölkerung ist die Familienbindung nach wie vor die wichtigste Tugend im Leben. Dabei spielt nach Kims Einschätzung die traditionelle konfuzianische Denkweise eine mitwirkende Rolle. [Siehe *Ibid*, p. 110.].

In den chino-kanadischen Dramen *Mom, Dad, I'm Living with a White Girl* von Marty Chan und *Mother Tongue* von Betty Quan verschiebt sich der Fokus auf die bereits in Kanada geborenen und aufgewachsenen Kinder der Einwanderer. Die Familie wird nun zu einem Austragungsort für die Konflikte, die zwischen der westlich orientierten jüngeren Generation und der im traditionellen Denken verhafteten Generation ihrer Eltern entstehen. Auf den überlieferten Regeln pochend verlangen die Eltern in beiden Familiendramen den Gehorsam der Kinder und die Rückstellung ihrer individuellen Wünsche zugunsten des Familienzusammenhalts, müssen aber am Ende Veränderungen zulassen. Die Herausforderung, die Balance zwischen zwei Kulturen zu finden, stellt sich folglich für die Migrantenkinder ebenso sehr wie für die familiäre Struktur an sich.

Südasiatisch-kanadisches Theater

Zu den noch recht jungen Strömungen in der kanadischen Theaterlandschaft zählt das *South Asian Canadian Theatre*, d. h. Dramen von SchriftstellerInnen, deren Wurzeln in den Ländern des indischen Subkontinents liegen. Angesichts der noch geringen Anzahl von Dramen und Schriftstellern stuft Soraya Peerbaye diese Kategorisierung als vage und verschwommen ein:

"South Asian Canadian Theatre" is a nebulous term, not only because the works defining it are relatively few but also because the dialogue that artists engage in to generate argument and development is only just beginning.³⁷

Neben den in ganz Kanada verstreut lebenden und arbeitenden südasiatischen Dramatikern konnten sich in den 1980er Jahren drei Theatergruppen etablieren, die bewusst Dramen von und über Südasiaten produzieren. Dazu gehört *Vancouver Sath*, das 1982 von einer Gruppe ursprünglich aus dem Zweistromland stammender Schriftsteller und Aktivisten gegründet wurde, sowie die in Montreal ansässigen Theatergruppen *Teesri Duniya*, und *Montréal Serai*. Letztere produzieren in frankophoner Umgebung englischsprachige Dramen.³⁸

Die Bezeichnung südasiatisch darf nicht den Anschein einer in sich homogenen Gruppe vortäuschen. Vielmehr finden sich darunter Bevölkerungsgruppen mit großen wirtschaftlichen, sozialen, sprachlichen oder religiösen Unterschieden, die aus verschiedensten Gründen direkt oder über Drittländer nach Kanada ausgewandert sind.

³⁷ Soraya Peerbaye, "A Subtle Politic", *CTR* 94 (1998), p. 5.

³⁸ An dieser Stelle sollte ebenfalls *Cahoots Theatre Project* erwähnt werden, eine multikulturell orientierte Theatergruppe, die im Rahmen seines Programms Lift-OFF zum Beispiel das Familiendrama *Canadian Monsoon* (1993) der Indo-Kanadierin Sheila James produzierte.

Manche der Schriftsteller haben als Angehörige der zweiten oder dritten Generation immigrierter Familien noch nie die Heimat ihrer Vorfahren betreten.

[They] trace their origins from one of the countries of the Indian sub-continent: writers who have come directly to Canada from one of these countries or indirectly by way of Britain or a former British colony, usually East or South Africa, or the Caribbean or the Pacific Islands. [...] It's worth noting that many of the writers here have never seen the South Asian countries of their ancestors and in some cases several generations of a family have experienced transcontinental shifts, say from India, to England, to Canada.³⁹

Auch die Dramatikerin Sheila James äußert Bedenken angesichts der geographischen Lage des Herkunftsortes als einziges verbindendes Element einer in sich sehr unterschiedlichen Bevölkerungsgruppe und damit auch einer sehr breit gefächerten Literatur: "The subcontinent looms large as the connecting fabric. It is the common point of reference naming yet another category of racialized, culturally identifiable and marginalized people."⁴⁰

Innerhalb des *South Asian Canadian Theatre* überwiegen Dramen, die von Soraya Peerbaye als "community theatre"⁴¹ oder von Uma Parameswaran als "theatre of protest"⁴² bezeichnet werden und von Geetha Ganapathy-Dore als "a reflection of the artist-citizen's incompatibility with oppression and violence perpetrated in the name of an individual, group, state, religion or ideology"⁴³ eingestuft werden. Charakteristisch für diese dramatische Form ist neben der Wahl der Themen, die um Konflikte zwischen der ethnischen Minderheit und der "weißen" Mehrheit kreisen, die skelettartig anmutende Handlungsstruktur sowie die sehr einfache Gestaltung der Charaktere. Da großer Wert auf die direkte Beziehung zwischen Schauspielern und Publikum gelegt wird, fehlt oft eine Bühne. Aufgeführt werden die Dramen, die in der Regel in kollektiver Zusammenarbeit entwickelt werden, daher nicht nur in Theaterhäusern,

³⁹ Diane McGifford, "Introduction", in: *The Geography of Voice. Canadian Literature of the South Asian Diaspora*, ed. Diane McGifford, Toronto: TSAR, 1992, p. ix.

⁴⁰ Sheila James, "South Asian Women: Creating Theatre of Resilience and Resistance", *CTR* 94 (1998), p. 45.

⁴¹ Peerbaye 1998: 5.

⁴² Uma Parameswaran, "Protest for a Better Future: South Asian Canadian Theatre's March to the Centre", in: *Contemporary Issues in Canadian Drama*, ed. Per Brask, Winnipeg: Blizzard, 1995, p. 116.

⁴³ Geetha Ganapathy-Dore, "Protest Theatre in France and Canada", *CTR* 94 (1998), p. 22.

sondern auch an öffentlichen Plätzen. Es handelt sich folglich um ein Theater, das zu den Menschen reist.

Collectively created projects abound, informing their audiences of others who share their plight, and performed at YMCAs, school gymnasiums, immigrants' counselling centres, women's shelters, local libraries, union meetings and so on.⁴⁴

Sowohl Parameswaran als auch Peerbaye betonen, wie wichtig die Kenntnis der historischen Wurzeln des "theatre of protest" bzw. des "community theatre" sei. Andernfalls bestünde die Gefahr, es als niedrigste Form des Theaters oder als "rudimentary, skeletal, unrealistic"⁴⁵ abzulehnen. Als einen der Ursprünge zitiert Parameswaran die politische Theaterbewegung⁴⁶ in Bengal unter dem Pionier Badal Sircar, eine Ansicht, die von Peerbaye geteilt wird: "its heart is undoubtedly the folk and street theatre and theatre of protest from the subcontinent."⁴⁷

Im südasiatisch-kanadischen Theater richtet sich der Protest nicht länger gegen Ungerechtigkeiten in Indien, sondern in der neuen Heimat Kanada. Aufgegriffen und dramatisch inszeniert werden Konflikte, die sich aus dem Spannungsverhältnis zwischen Majorität und *visible minority* ergeben, aber auch innerethnische Problembereiche bleiben nicht ausgespart. Ein Paradebeispiel für diese ethnisch geprägte Form politischen Theaters bietet das Familiendrama *No Man's Land* (1994) des Schriftstellers Rahul Varma. Anhand einer islamischen Familie, die durch die blutigen Auseinandersetzungen im Zuge der Teilung Indiens 1948 zur Emigration gezwungen war, dokumentiert der Mitbegründer von *Teesri Duniya* die Situation indischer Flüchtlinge in Quebec. Laut, deutlich und ausgesprochen direkt äußert Varma seinen Protest. Seine Kritik richtet sich zum einen gegen die Angst der frankophonen Kanadier vor kultureller Überfremdung und wirtschaftlicher Destabilisierung ihres

⁴⁴ Peerbaye 1998: 5.

⁴⁵ Parameswaran 1995: 117.

⁴⁶ Gegen Ende des Zweiten Weltkriegs wurde mit der Gründung der *Indian People's Theatre Association* (IPTA) das politische Theater in Indien ins Leben gerufen. Aus der kommunistischen Partei Indiens entstanden versammelte die Gruppe Schriftsteller, Musiker, Schauspieler und andere Intellektuelle unter einem breiten antifaschistischen, anti-imperialistischen und marxistischen Banner. Ihre Theaterstücke griffen auf Formen des indischen Volkstheaters wie Jatra, Tamash, Bhawi oder Nautanki zurück und prangerten soziale und wirtschaftliche Ungerechtigkeit an. Eine der Nachfolger dieser Gruppe ist das politisch engagierte *Third Theatre of Calcutta* unter der Leitung von Badal Sircar. [Siehe Brian Crow und Chris Banfield, *An Introduction to Post-Colonial Theatre*, Cambridge: University of Cambridge Press, 1996, pp. 112 ff.].

⁴⁷ Peerbaye 1998: 9.

Landes durch die zahlreichen Minderheiten. Zum anderen prangert Varma jede Form von Missbrauch kultureller Argumente an. Unter dem Deckmantel von Kultur und Tradition verbergen sich die Intoleranz religiöser Fanatiker, die hyperkritische Einstellung einiger Südasiaten gegenüber kanadischer Partnerwahl und Heirat einer aus der Heimat stammenden Jungfrau oder die Unterdrückung der eigenen Ehefrau. Kulturelle Argumente legitimieren jedoch nicht nur den männlichen Machtanspruch, sie funktionieren auch auf gesellschaftlich-politischer Ebene. Extreme separatistische und nationalistische Stimmen, egal ob in Indien, in Quebec oder in einem anderen Land, untermauern auf diese Weise ihre Forderungen, deren Folgen sich in Vertreibung, Feindseligkeit und Verzweiflung manifestieren.

Leiser, weniger offensiv, aber trotzdem gut hörbar gestaltet sich der Protest in Uma Parameswarans Familiendrama *Rootless, But Green Are the Boulevard Trees* (1979). In seiner reichen Bühnengestaltung und intensiven Charakterisierung der Figuren machen sich deutlich westliche Einflüsse erkennbar. Tatsächlich handelt es sich weniger um ein Protestdrama als um eine dramatische Umsetzung und Diskussion von Parameswarans Modell des vierstufigen Akkulturationsprozesses, das nach Ansicht der Dramatikerin universal anwendbar ist. Am Beispiel von zwei Generationen einer Hindu-Familie, die unterschiedliche Anpassungsgrade verkörpern, entwickelt Parameswaran eine multiperspektivische Analyse der kanadischen Gesellschaft und ihres Umgangs mit Minoritäten. Die zentrale Frage, ob eine immigrierte Familie in einem fremden Land neue Wurzeln schlagen kann, beantworten die erwachsenen, jugendlichen und kindlichen Mitglieder der Familie entsprechend ihres Alters, ihres Akkulturationsgrads und ihrer Erfahrungen auf höchst unterschiedliche Weise.

Afro-kanadisches Theater

Während die bisher genannten Strömungen des multikulturellen Theaters in Kanada als eher jung einzustufen sind, blickt das afro-kanadische Drama auf eine der ältesten, wenngleich bisher sehr wenig beachtete Tradition zurück. Erste Vorführungen einer afro-kanadischen Theatergruppe, der *Toronto Coloured Young Men's Amateur Theatrical Society*, sind aus dem Jahr 1849 belegt. Auch die aus den USA stammenden *minstrel shows* erfreuten sich bei der weißen Bevölkerung Kanadas großer Beliebtheit, während farbige Gruppen gegen die angeblich authentische Darstellung des "life of Negro in song and dance"⁴⁸ protestierten. In Wahrheit gaben die *minstrels shows*, in

⁴⁸ Robin Breon, "The Growth and Development of Black Theatre in Canada: A Starting Point", *Theatre History in Canada* 9,2 (1988), p. 218.

denen zunächst überwiegend weiße, später aus Mangel an anderen Arbeitsmöglichkeiten auch schwarze Schauspieler auftraten, nur die rassistischen Stereotype dieser Zeit wider.

White men would darken their faces with burnt cork and use make-up to enlarge their mouths and eyes. This was to imitate enslaved Blacks in the South. Dramatic acts and musicals, such as happily singing and dancing coon were ways for White bigots to demonstrate their supposed superiority and perpetuate racism.⁴⁹

Im Jahr 1941 wurde mit der Gründung der *Negro Theatre Guild* in Montreal die erste professionelle bzw. semi-professionelle Theatergruppe ins Leben gerufen. Später folgten *Black Theatre Workshop* (Montreal), *Sepia Players* (Vancouver), *Theatre Fountainhead* (Vancouver), *Black Theatre Canada* (Toronto) sowie eine Anzahl kleinerer, weniger bekannter Gruppen.⁵⁰ Ihnen gemein ist der schwierige Kampf, sich innerhalb der kanadischen Theaterszene zu behaupten. Keine der Gruppen verfügt beispielsweise über ein eigenes Theaterhaus und auch ihre finanzielle Lage gestaltet sich teilweise als prekär. Die Arbeits- und Entwicklungsmöglichkeiten für afro-kanadische DramatikerInnen und SchauspielerInnen⁵¹ sind daher insgesamt als sehr schwierig zu bezeichnen. Nur wenige Dramen erleben eine Aufführung, da die Entscheidungsträger im kanadischen Theater gewöhnlich aus der weißen Mittelschicht stammen. Noch schwieriger gestaltet sich die Situation afro-kanadischer Dramatikerinnen. Durch ihre zweifache Außenseiterposition als farbige Autorinnen finden die von ihnen verfassten Theaterstücke nur selten Gehör: "As Black women we learn from an early age that our work, whatever the context, may not be recognized or valued."⁵²

Zeitgenössisches afro-kanadisches Theater versteht sich als eine Verbindung zwischen der westlichen, zur schriftlichen Abfassung der Dramen neigenden Tradition und der afrikanischen Theaterpraxis, welche mündlich überliefert und weitergegeben wird.⁵³

⁴⁹ Noreen Farooqui, "Negritude Portraiture. Real People or Stereotypes?", *The Diaspora* 1, 2003, p. 52.

⁵⁰ Dazu gehören *Sugar'n Spice*, *Obsidian Theatre, b current* (Toronto) oder *Kwacha Playhouse* (Neuschottland).

⁵¹ Bezüglich weiterer Analysen zur schwierigen Arbeitslage farbiger SchauspielerInnen siehe die Aufsätze von Sarah Hood, "No Place to Go... Black Theatre in Canada", *CTR* 56 (1988), pp. 23-24, Lorena Gale, "Into the Margins...", *CTR* 83 (1995), pp. 16-19, oder Sharon Lewis, "Rocking the Show Boat", *Fuse* 1993/1994, <http://www.urbansoulspace.com/biowriting.html> (12.12.2003).

⁵² Djanet Sears, "Naming Names: Black Women Playwrights in Canada", in: *Women on the Canadian Stage. The Legacy of Hrotsvit*, ed. Rita Much, Winnipeg: Blizzard Publishing, 1992, p. 93.

⁵³ Vergleich dazu folgende Einschätzung Sears: "For many Black playwrights, dramatic writing is a union between, on the one hand, the western literary tradition of the written word, and on the other hand, the African oral tradition: ripe with stories and cultural histories, constructed for the voice, permeated with the drama of expression, sound and a language, created to be spoken aloud in the

Aus der afrikanischen Philosophie stammen neben der unterschiedlichen Interpretation von Schönheit - "beauty united to the spirit,"⁵⁴ welche über das äußerlich Sichtbare hinausgeht - vor allem Rituale oder rituelle Aspekte, der Einsatz von Masken, Musik oder eines *storyteller*: "Story-telling combined with elements of poetry, prose, political satire, music and dance are unmistakably part of the process and the aesthetic."⁵⁵

All diese Elemente ziehen sich wie ein roter Faden durch das zeitgenössische afrokanadische Theater. In seinen Dramen *Big Kids* und *Life on Air* verwendet der Autor Erskin Forde zum Beispiel Rap-Musik, während die Sprache in David Odhiambos *Afrocentric* an Jazz erinnert. Mercedes Baines verstärkt die satirische Aussage ihres Dramas *Peaches and Soream* ebenfalls durch den Einsatz von Musik sowie durch übergroße Requisiten. ahdri zhina mandiola wiederum gestaltete durch die Verschmelzung von *dub* Gedichtkunst und Theater in *dark diaspora...in dub* eine völlig neue Stilrichtung.

Afro-kanadische Dramen heben sich nicht nur formal, sondern auch thematisch von anderen multikulturellen Strömungen des kanadischen Theaters ab. In ihnen spiegelt sich das gesamte Erfahrungsspektrum der farbigen Bevölkerung in Vergangenheit und Gegenwart, beginnend mit der Sklaverei über die Migrationswellen aus der Karibik seit den 1950er Jahren bis hin zu alltäglichen rassistischen Vorfällen.⁵⁶ Über die positiven und negativen Kapitel zu schreiben und damit die Geschichte der eigenen Ethnie literarisch zu etablieren, sieht Djanet Sears sogar als das Mandat aller farbigen SchriftstellerInnen: "For many like me, black and female, it is our imperative that our writing begin to recreate our histories and our myth, as well as integrate the most painful experiences."⁵⁷

presence of others, an audience, a community." [Djanet Sears, "Introduction", in: *Testifyin': Contemporary African Canadian Drama 1*, ed. Djanet Sears, Toronto: Playwrights Canada Press, 2000, p. i.].

⁵⁴ Celeste Insell, "Defining an Aesthetic: African Canadian Playwrights in Vancouver", *CTR* 83 (1995), p. 39.

⁵⁵ *Ibid*, p. 39.

⁵⁶ Nach Auffassung von ahdri zhina mandiola schlägt sich die Denk- und Lebensweise der farbigen Bevölkerung unweigerlich in den Werken ihrer DramatikerInnen nieder: "for blackpeople /peoples of african descent, our experiences & the way we deal with them are rooted in our blackness / our afrikanness - the ways we talk / celebrate / fight / desecrate / rejuvenate - there are elements which determine what our art looks & feels like." [ahdri zhina mandiola, "Encountering Signposts", *CTR* 83 (1995), p. 5].

⁵⁷ Djanet Sears, "Notes of a Coloured Girl, 32 Short Reasons Why I Write for the Theatre", in: *Harlem Duet*, ed. Djanet Sears, Toronto: Scirocco Drama, 1997, p. 15.

Massive und schmerzvolle Angriffe wurden auch gegen die farbige Familie geführt. "The family is the strongest and most important tradition in the black community,"⁵⁸ behauptet Franklin, denn sie überlebte Sklaverei, Segregation und Diskriminierung und behauptete sich gegen die rassistischen Attacken einzelner Politiker. Als Beispiel dafür sei die Abhandlung des US-Politikers Patrick Moynihan aus dem Jahr 1965 genannt, welche nahe legte, dass die afro-amerikanische Familie an der übermächtigen Stellung der Frau auseinanderbrechen würde. Laut Moynihan würden schwarze Frauen Männer ausbeuten und ihnen jegliche Bedeutung nehmen. Seine Thesen, welche in und über die Grenzen der USA hinaus rasch aufgegriffen wurden, führten unter anderem zur Entwicklung des Mythos vom schwarzen Matriarchat, das für die Probleme farbiger Familien verantwortlich sei, und des allgemein verbreiteten Stereotyps der "emasculating strong black woman."⁵⁹

Eine Korrektur und geschichtliche Erläuterung der typischen Struktur farbiger Familien mit "the mother as the enforcer of discipline in the home and as the most dependable breadwinner"⁶⁰ nimmt das von Maxine Bailey und Sharon Lewis gemeinschaftlich verfasste Drama *sistahs* vor. Mit seiner rein weiblichen Figurenkonstellation aus fünf Schwestern, welche die Bandbreite unterschiedlicher Herkünfte afro-kanadischer Frauen reflektiert, unterstreicht das Familiendrama die Bedeutung von Frauen innerhalb der Familie und strebt eine längst überfällige Aufwertung von farbiger Weiblichkeit an. Neben dem eigentlichen Anlass ihrer Zusammenkunft, dem bevorstehende Tod der Mutter Sandra und der drängenden Frage, in welcher familiärer Umgebung die 16-jährige Tochter Assata künftig leben soll, kreisen die Gespräche der Frauen um typisch weibliche Themen wie Mode, Männer und Frisuren. Auch gesellschaftskritische Punkte werden dabei nicht ausgelassen, so dass in die melancholisch-heitere Ebene der familiären Handlung auf sehr subtile Weise eine weitere, gesellschaftskritische oder politische Ebene eingeflochten wird. Abgerundet wird dies durch eine geschichtlich-analysierende Ebene, welche die Geschichte der Sklaverei wiedergibt und somit den Bogen zwischen den Protagonistinnen der Gegenwart und ihrer Vorfahren in der Vergangenheit schlägt.

⁵⁸ John Hope Franklin, "African American Families: A Historical Note", in: *Black Families*, ed. Harriette P. McAdoo, Thousand Oaks: Sage Publications, 1997, p. 5.

⁵⁹ Joyce Elaine King und Carolyn Ann Mitchell, *Black Mothers to Sons. Juxtaposing African American Literature with Social Practice*, New York u. a.: Peter Lang, 1995, p. 42.

⁶⁰ Robin W. Winks, *The Blacks in Canada. A History*, Montréal u. a.: McGill-Queen's University Press, 1997², p. 470.

Anders als in *sistahs*, in dem die Struktur der Familie selbst zum Thema wird, dient die familiäre Figurenkonstellation in H. J. Bunyans *Prodigals in a Promised Land* lediglich als Basis, um das Thema Migration zu personifizieren. Anhand einer traditionellen Kleinfamilie aus der Karibik, die den Traum vieler Landsleute verwirklicht und in das gelobte Land Kanada auswandert, beleuchtet der Autor zum einen die überzogene Erwartungshaltung mancher Einwanderer und ihre Frustration, wenn das Paradies sie nicht mit offenen Armen, sondern einer Vielzahl von Schwierigkeiten empfängt. Familiäre Handlung und gesellschaftskritischer Kommentar, der weder die Immigranten noch das Aufnahmeland ausnimmt, sind insofern enger als in anderen Migrationsdramen miteinander verwoben, da die Erfahrungen in der Außenwelt und die angestaute Frustration in die Familie hineingetragen werden und sie zu sprengen drohen.

5.2. "Third Space" oder "No Space"? Die Bewertung Kanadas als neue Heimat im Migrationsdrama

Eine Analyse der Gesellschaft Kanadas aus der Perspektive von Immigranten erfordert es, zunächst die Position der Einwanderer innerhalb der sozialen Struktur Kanadas zu betrachten und die Frage der gegenseitigen Akzeptanz, der Aufnahmebereitschaft Kanadas und die Gefühle der Neuankömmlinge gegenüber ihrer neuen Heimat zu erörtern. Anders formuliert stellt sich hier die Frage, ob Immigranten in Kanada überhaupt eine neue Heimat finden können und wenn ja, wie sich diese neue Heimat gestaltet. Dass dieses Thema das Migrationsdrama beherrscht, zeigen die Theaterstücke *No Man's Land*, *Voiceless People* und *Homeground*, die sich gezielt mit der Situation von Immigranten auseinandersetzen. Abgerundet wird diese Analyse durch eine Betrachtung von *Rootless But Green Are the Boulevard Trees*, das neben der Einwanderergeneration auch die nachfolgende Generation berücksichtigt und somit einen bedeutsamen Perspektivenwechsel aufweist.

Das Konzept *Home* besitzt, wie Tompkins und Holledge in *Women's Intercultural Performance* betonen, zahlreiche Facetten, die für eine ausführliche Beantwortung dieser Problemstellung einbezogen werden müssen. Der feministischen Tradition folgend unterscheiden die Kritikerinnen eine private und eine öffentliche Seite von "home", die beide entscheidend zur Identitätsbildung der Charaktere und der Erfüllung ihres Bedürfnisses nach Zugehörigkeit und Heimat beitragen: "The private home and the more 'public' home of geo-political space to which one feels allied."⁶¹ In den Bereich des *personal home space* fallen das Familienzuhaus und die Familie selbst, die beide in der feministischen Kritik als Ort der Unterdrückung von Frauen identifiziert wurden, im Migrationsdrama jedoch wesentlich nuancenreicher sind und nicht nur als "a restrictive domain for women"⁶² interpretiert werden. Da die Familienmitglieder die Figurenkonstellation und die Innenräume des Familienheims in der Regel den Schauplatz der Handlung im *Domestic Play* bilden, wird diese private Facette von *home* durch eine Analyse der Figuren sowie des mimetischen Raumes untersucht werden.

Geo-political home space umfasst dagegen größere gesellschaftliche Strukturen, eine Region, ein Land oder eine Kultur, in denen Immigranten sich zu Hause oder zugehörig fühlen. Diese werden im *Domestic Play* in der Regel nicht dramatisch inszeniert, sind

⁶¹ Julie Holledge und Joanne Tompkins, *Women's Intercultural Performance*, London: Routledge, 2000, p. 87.

⁶² *Ibid*, p. 88.

jedoch durch die Verweise in den Dialogen der Charaktere stets gegenwärtig. Durch eine Untersuchung dieser diegetischen Räume wird erläutert, ob und in welcher Kultur sich die Immigranten heimisch fühlen.

Im Rahmen seiner einflussreichen Hybriditätstheorie, die sich in *The Location of Culture* prägnant erläutert findet, hat sich auch der postkoloniale Theoretiker Homi K. Bhabha mit der Situation und Position der Migranten auseinandergesetzt. Bhabha schreibt diesen zugewanderten Bevölkerungsgruppen und Grenzgängern, die sich zwischen den Kulturen bewegen und über ein vielfältiges historisches und kulturelles Wissen verfügen, eine wichtige Funktion zu. Ihre Position zwischen den Kulturen, im sogenannten *Third Space*, befähigt sie zu einer neuen Denkweise, die Vorstellungen rassischer, kultureller, klassen- oder geschlechtsspezifischer Differenz hinter sich lässt.

Hybridity is to me "the third space" which enables other positions to emerge. This third space displaces the histories that constitute it, and sets up new structures of authority, new political initiatives. [...] The process of cultural hybridity gives rise to something different, something new and unrecognizable, a new area of negotiation of meaning and representation.⁶³

Es stellt sich jedoch die Frage, ob Bhabhas Konzept des *Third Space*, das in seiner Vorstellung insbesondere auf *boarder intellectuals* wie die von ihm oftmals als Beispiel genannten Autoren Salman Rushdie oder V. S. Naipal zutrifft, auch auf die in den nachfolgenden *Domestic Plays* porträtierten einfachen Gastarbeiter, Immigranten und Flüchtlinge anwendbar ist. Charakteristisch für deren Situation ist nach Einschätzung von Literatur- und Sozialwissenschaftlern das Nebeneinander von Kulturen, jedoch keine kulturelle Vermischung. Dies liegt zum einen an der inneren Verbundenheit gegenüber der eigenen ethnischen Gruppe, die auch in der neuen Heimat erhalten bleibt und gepflegt wird, aber zum andern auch an der Ablehnung des Aufnahmelandes, das ihre Integrationsversuche zurückweist und ihnen nur einen Platz an der Peripherie der Gesellschaft zuweist. Angesichts dieser Problematik drängt sich die Vermutung auf, ob anstatt des *Third Space* nicht eher das Konzept des *No Space* die Situation der Immigranten widerspiegelt und erst die nachfolgende Generation, die bereits in Kanada geboren ist oder einen Großteil ihres Lebens dort verbracht hat, den "Dritten Raum" bewohnt und sich mit ihrer Aufgabe als Mittler zwischen den Kulturen wohl fühlt.

⁶³ Homi K. Bhabha, "The Third Space", in: *Identity*, ed. Jonathan Rutherford, London: Lawrence & Wishart, 1990, p. 211.

5.2.1. Kanada als Niemandsland in Rahul Varma's *No Man's Land*

Traditionell bildet das Zuhause den Schauplatz der Handlung im Familiendrama, da dies der Ort ist, der mit dem Konzept der Familie assoziiert wird. Seine Ausstattung, Aufteilung und Organisation dienen der Charakterisierung der porträtierten Figuren, illustrieren ihren gesellschaftlichen oder finanziellen Status, verdeutlichen persönliche Eigenheiten oder suggerieren die Machtverteilung innerhalb der Familie. So galt die Küche lange Zeit als einziger Wirkungsbereich der Frau und Mutter, während die repräsentativen Räume und die Außenwelt als Herrschaftsbereich des Mannes angesehen wurden. Ebenso symptomatisch ist jedoch eine Verlagerung des Schauplatzes vor das Haus oder ein häufiger Wechsel der Handlungsorte, wie dies in Rahul Varma's *No Man's Land* vorliegt.

Das von Rahul Varma verfasste Protestdrama⁶⁴ *No Man's Land*⁶⁵ dokumentiert die Erfahrungen einer muslimischen Flüchtlingsfamilie im kanadischen Exil. Im Zuge der politischen Unruhen in Indien, die 1948 zur Teilung des Landes und zur Entstehung der unabhängigen Staaten Indien und Pakistan führten, waren Jeena Quaraishi und ihr Ehemann Qaiser gezwungen, ihre Heimat mit ihrer kleinen Tochter zu verlassen. Die Erlebnisse in ihrer neuen Heimat, die einen Zeitraum von ungefähr 20 Jahren umfassen, werden überwiegend aus der Perspektive der Protagonistin Jeena erzählt, deren Leidensweg im Mittelpunkt des dramatischen Geschehens steht.

Neben dem Inneren des von der Familie Quaraishi erworbenen Hauses in Montreal spielt die Handlung vor dem Haus, in den Straßenzügen Montreals, der YMCA Cafeteria, Dr. Khabers Arztpraxis, Tejas Tandoori Dhaba und der ehemaligen Wohnung der Familie.⁶⁶ Diese Tatsache und auch der Titel des Stücks *No Man's Land* deuten an, dass das Haus für die aus Ostindien nach Quebec geflohene muslimische Familie Quaraishi keine neue Heimat bereitstellen wird. Niemandsland, so bemerkt Nothof, markiert schließlich einen Raum des Leides und des Todes:

⁶⁴ Vergleiche dazu auch die Erläuterungen zu Entstehung und zu den Charakteristika des *Protest Theatre* in Kapitel 5.1.1.

⁶⁵ *No Man's Land* wurde 1994 von *Cahoots Theatre Project* in Toronto uraufgeführt. Eine frühere Version des Theaterstücks, die Rahul Varma in Zusammenarbeit mit Ken McDonough verfasst hatte, war zwei Jahre zuvor von *Teesrie Duniya* in Montreal erstmals gezeigt worden. Als Hörstück wurde das Drama unter dem Titel *Trading Injuries* von CBC Stereo Drama gesendet.

⁶⁶ Erleichtert wird der häufige Schauplatzwechsel durch die formale Struktur des Theaterstücks, das als ein mit kanadischen Dramenelementen vermisches *drama of protest* auf eine detailreiche Bühnenausstattung verzichtet und mit einem Minimum an *props* auskommt.

[it is] a medieval expression which denotes the place where the dead were abandoned outside the city walls in times of plague, and reinstated to describe the killing fields of World War I.⁶⁷

Enteignung, Heimatlosigkeit und der Verlust von Zugehörigkeit prägen insbesondere die Mutter und Ehefrau Jeena, die im Mittelpunkt von Varma's Theaterstück steht und aus deren Perspektive die Erfahrungen der Familie im kanadischen Exil, der Kauf des Hauses, die sozio-politische Situation Kanadas und der allmähliche Zerfall der Familie dokumentiert werden. Von Plünderern aus ihrem eigenen Haus in Ostindien vertrieben, galt die einzige Sorge der Quaraishis dem Aufbau einer neuen Existenz, die Jeenas Ehemann Qaiser angespornt durch einen Ziegelstein unermüdlich verfolgt: "This brick is all I have of my home back home." (p. 174).⁶⁸ Um ihrem Ehemann ein Stück seiner verlorenen Identität und Männlichkeit wiederzugeben, aber auch um die finanzielle Zukunft ihrer Familie abzusichern, setzt Jeena ihre ganze Arbeitskraft und Energie ein bis zum körperlichen Ruin. An ihre Tochter Samreen gewandt erklärt sie:

JEENA: Whether I wanted to or not I had to make certain choices - for you, for your father and an authentic brick that meant everything for him. For him, a man once dispossessed of his home would remain a man without an identity unless he gets one ... (p. 201).

Das luxuriöse Haus, dessen Struktur Qaiser mit "Two stories, a balcony, a lawn and a backyard, two car garage and a church within two yards" (p. 167) detailliert beschreibt und durch eine ebenso ausführliche Auflistung seiner Innenausstattung mit "the large windows, the high ceiling [...] the marble floor [...] the fire place" (p. 169) ergänzt, nährt sich von Jeenas Arbeitskraft und wird für sie geradezu unbewohnbar: "Build, build and build. We were so busy building the house that I did not even have the time to live in it." (p. 208). Nicht zu Unrecht wird das Haus von Jeenas Tochter Samreen provokant gegenüber ihrem Vater "the museum of mama's sacrifices" (p. 210) genannt.

Gleiches gilt für Kanada, das sich Jeena ebenso als Lebensraum verschließt wie ihr eigenes Haus. Von Beginn an versucht der "big sweat shop" (p. 177), wie die Protagonistin ihre neue Heimat an einer Stelle bezeichnet, sie nach Leibeskräften auszunützen und an den Rand der Gesellschaft zu drängen. Auch nach jahrelangem Aufenthalt wird Jeena als ein Exemplar der "greaseballs" (p. 180) beschimpft und ihr

⁶⁷ Anne Nothof, "Canadian 'Ethnic' Theatre: Fracturing the Mosaic", in: *Siting the Other. Revisions of Marginality in Australian and English-Canadian Drama*, eds. Marc Maufort und Franca Bellarsi, Brüssel: Peter Lang, 2001, p. 198.

⁶⁸ Rahul Varma, *No Man's Land*, in: *Canadian Mosaic I*, ed. Aviva Ravel, Toronto: Simon and Pierre, 1995, pp. 164-212. Alle weiteren Angaben bei Primärzitate beziehen sich auf diese Ausgabe.

jegliche Unterstützung verwehrt. Weder das Familienheim, "home" auf der privaten/persönlichen Ebene im Sinne von Thompson und Holledge, noch Kanada, "home" auf der öffentlichen Ebene, bieten Jeena die Möglichkeit, sich niederzulassen und heimisch zu werden. Anstatt endlich anzukommen und dazuzugehören, findet Jeena sich in mehrfacher Hinsicht im *No Man's Land* wieder.

No Man's Land endet jedoch nicht mit einer Rückkehr der Protagonistin nach Ostindien, die ihr aufgrund der dort herrschenden politischen Konstellation als Muslimin unmöglich ist, sondern mit einem Brief, in dem Jeena ihrem Ehemann Qaiser ihren Entschluss, die Familie zu verlassen und die Gründe für diese Entscheidung mitteilt. In Form einer Fabel aus dem Vogelreich beschreibt sie, wie das Nest, an dem sie jahrelang baute, plötzlich zu klein und unbewohnbar für sie geworden war und sie sich nicht mehr imstande sah, ihre Kraft für den Zusammenhalt der Familie zu opfern: "She did all she could to build the nest, until there was no more she could do to keep the family of birds together." (p. 211). Einen Ausweg aus der durch persönliche Gier sowie soziale und rassistische Ausgrenzung verursachte Heimatlosigkeit zeigt das Drama mit dieser pessimistischen Schlussgebung nicht auf. Allerdings unterstreicht Jeenas plötzliches Verschwinden die Schwierigkeiten der Migranten, nach dem Verlust der alten Heimat eine neue zu finden und bezieht damit gegenüber der eingangs gestellten Frage nach einem Raum, in dem Migranten heimisch werden können, eine negative Position.

Ein ebenso pessimistisches Bild von der Situation der Immigranten in Kanada entwirft Marco Micone in seinem Drama *Voicelless People*, das Gegenstand der folgenden Analyse sein wird. Einige der in diesem Drama gemachten Aussagen klingen fast wie ein Echo der Ansichten und Vorstellungen der Charaktere aus *No Man's Land*, wodurch bestätigt wird, dass die in *No Man's Land* skizzierte Heimatlosigkeit der Charaktere keine exzeptionelle Situation darstellt, sondern eher die Norm widerspiegelt.

5.2.2. Die Bedeutung des Eigenheims als Ersatz für die verlorene Heimat in Marco Micones *Voicelless People*

Mit seinen Theaterstücken *Gens du silence*, *Addolorata*, *Déjà l'agonie* und *Babele*, welche die linguistische, soziale, kulturelle und politische Situation italienischer Immigranten in Quebec untersuchen, hat der aus Italien stammende Marco Micone wie kaum ein anderer die dortige Theaterszene geprägt. Besonders erfolgreich und wegweisend erwies sich sein Theaterstück *Gens du silence*, dessen öffentliche Lesung nicht nur in Quebec einen Meilenstein in der Diskussion von Migrationsliteratur

markierte, sondern auch im restlichen Kanada mit Begeisterung aufgenommen wurde und unter dem Titel *Voicemail People* in englischer Sprache aufgeführt wurde.⁶⁹ Die Konzentration auf eine Minderheit, die bislang ohne Sprachrohr, eben *voiceless* war,⁷⁰ und sein Plädoyer für mehr Verständnis für die italienischstämmige Bevölkerungsgruppe machten Micone zu einem Pionier bei der Etablierung eines multikulturellen Diskurses im kanadischen Theater.

Im Mittelpunkt von *Voicemail People* steht eine durch die Migration des Vaters zerrissene Familie, die auch nach der Zusammenführung in Kanada nicht wieder vereint werden kann. Angelockt durch Versprechungen einträglicher Arbeitsplätze verlässt Antonio wie so viele andere Männer seines Dorfes in den 1960er Jahren seine Familie, um in Kanada Geld zu verdienen. Seine Ehefrau Anna und seine kleine Tochter Nancy bleiben während dieses mehrjährigen Aufenthalts zunächst in dem italienischen Heimatdorf Collina und erhalten nur durch Briefe Neuigkeiten von Antonio, bis dieser seine Familie nach Kanada nachkommen lässt. Die Kluft zwischen den Familienmitgliedern erweist sich jedoch als so groß, dass sie selbst durch die Geburt des Sohnes Mario und die vielen gemeinsamen Jahre in Chiuso, dem kanadischen Pendant zu Collina, kaum mehr überbrückt werden kann. Dies liegt zum einen an persönlichen Differenzen - Antonio vertritt beispielsweise konservative, Nancy dagegen sehr emanzipatorische Ansichten - zum anderen an Antonios unermüdlichem Streben nach der Verwirklichung des Immigrantentraums, dem Besitz eines Eigenheims.

Welchen Stellenwert der Besitz eines eigenen Hauses im täglichen Denken und Handeln der Immigranten einnimmt, wurde bereits durch die Interpretation von *No Man's Land* ausführlich illustriert. Die nachfolgende Analyse des mimetischen Raumes in *Voicemail People*, das stattliche Haus der aus Italien stammenden Familie, unterstreicht diese Ergebnisse.

Wie Teja in *No Man's Land* anmerkt, bedeutet der Traum des Immigranten von einem Eigenheim mehr als der Wunsch, Wohnraum und ein Zuhause für die Familie bereit zu stellen. Zum einen wird der Besitz einer Immobilie als sichtbares Zeichen des Erfolgs

⁶⁹ Die englische Version des Stückes bildet auch die Interpretationsgrundlage dieser Studie: Marco Micone, *Voicemail People*, in: *Two Plays. Voicemail People, Addolorata*, ed. Marco Micone, Montréal: Guernica, 1982, pp. 10-84. Alle weiteren Angaben bei Primärzitate beziehen sich auf diese Ausgabe.

⁷⁰ Vergleiche dazu folgenden Auszug aus dem Vorwort von *Voicemail People*: "Immigrants. Who are they? Why are they here? Did they choose to make this their homeland? Youngsters, men and women give their answer. In this way, they break the silence, the silence all too often an accomplice of those who manipulate and exploit them." [*Ibid*, p. 9.].

gewertet und zum anderen als eine sichere finanzielle Investition, der mehr Vertrauen geschenkt wird als Spekulationen an der Börse, die größeren Gewinn aber auch größeres Risiko bergen: "Like other immigrants - invest in a house, not in the stock market, so that the immigrant children can inherit a secure future" (*No Man's Land*, p. 168). Eine sehr ähnliche Argumentation findet sich auch in *Voicelless People*. Wie die Quraishis glauben auch Antonio und Anna daran, durch den Erwerb eines imposanten Hauses die Zukunft ihrer Kinder abzusichern. Für dieses Ziel setzen sie, wie ihr Sohn Mario sich erinnert, ihre gesamte Arbeitskraft, Energie und Zeit ein, so dass für ein Familienleben kein Platz mehr bleibt: "They were working all the time, for the goddam house and our future. The closer the houses were to the church, the more expensive they were, for Christ's sake." (*Voicelless People*, p. 52).

Abgesehen davon, dass Antonio und Anna durch diese Prioritätensetzung zu Fremden im Leben ihrer Kinder weden, erreicht das Haus durch die unermüdliche Arbeit allmählich einen Zustand von Perfektion, der ein normales Wohnen unmöglich machte. Wie Qaiser besteht auch Antonio darauf, das Haus als eine Art Ausstellungsstück zu behandeln, dessen Wert nicht durch Schmutz gemindert werden darf. "Sparkling clean" (*No Man's Land*, p. 169) soll das Haus gehalten und nicht durch spielende Kinder oder Teenager verunstaltet werden. Samreens Klage "What do you mean? I can't have my friends over?" (*No Man's Land*, p. 169) und Marios schmachvolle Erinnerung an Besuche seines Freundes verdeutlichen, wie das Eigenheim der Familie anstelle eines Lebensraumes zu einem verbotenen Terrain wurde: "Jean-Pierre could never figure out why I always made him come in through the garage door. Christ, we couldn't move in the fucking house!" (p. 53). Aus demselben Grund, so ergänzt Mario, bewohnte die Familie auch nur einen Teil des Hauses: "It was the same thing for the ground floor - we weren't allowed to get it dirty. We still live in the basement." (*Voicelless People*, p. 52).

Als Grund für diese Erhöhung des Hauses zu einem unantastbaren "museum" (*No Man's Land*, p. 210 bzw. *Voicelless People*, p. 76) wird in beiden Dramen sein Stellenwert im Denken der Familienväter genannt. Sowohl Qaiser als auch Antonio sehen darin eine Kompensation für den erlittenen Verlust ihres Besitzes in der Heimat, und damit auch ihrer Identität und ihrer Männlichkeit. Als einziges Erinnerungsstück an sein von Plünderern zerstörtes Haus in Ostindien konnte Qaiser einen Ziegelstein retten, der ihm als Mahnmal und Triebkraft bei der Erfüllung seines Ziels, der Ausmerzung dieser Schande durch den Erwerb eines Hauses dient, und auch Antonio empfindet das Haus als einen ihm rechtmäßig zustehenden Ersatz für seine frühere Lebensweise und unangezweifelte Männlichkeit:

For an immigrant, a house is more than a house. Here, I don't have any wheat fields to stroke. Here, I have no ancestor to protect me. Here I have no hills to breathe on. For an immigrant, a house is more than a house. (p. 79).

Für den Besitz dieses Männlichkeitssymbols, eines von außen stattlichen, von innen jedoch unbewohnbaren und überdies das Familienbudget sprengenden Hauses, sind beide *patres familias* bereit, den Zusammenhalt der Familie und vor allem die Gesundheit ihrer Ehefrauen zu riskieren. Qaiser treibt Jeena mit seiner Obsession und seiner Manipulation fast zum körperlichen Ruin und auch Anna leidet infolge ihrer Arbeit in einer Fabrik, deren Einkünfte in die stetige Verbesserung des Familienheims fließen, unter gesundheitlichen Schäden. Annas selbstanklagende Worte nehmen sich wie ein Echo von Jeenas Selbstvorwürfen aus: "We wasted our lives paying for a house that's too big and too expensive for us." (p. 75). Wie für Jeena wird auch für Anna das Haus zu einem Symbol und Ort ihrer Unterdrückung und damit unbewohnbar.

ANNA: When I'm not working to pay off this house, I'm working at cleaning it. We don't even allow ourselves to live in it. We live in the basement like moles, because we made a museum out of the ground floor. (p. 76).

Anders als in *No Man's Land* verlässt in *Voicemail People* jedoch nicht die Ehefrau, sondern die Tochter das Haus und damit den Herrschaftsbereich des Vaters. Wie Samreen durchbricht Nancy das Schweigen und stille Leiden ihrer Mutter und klagt ihren Vater der Zerstörung der Familie und der Gesundheit ihrer Mutter an.

Stop thinking you're rich because you own a house. The only thing Mama did for the past twenty years was supervise the poverty, this white brick crypt where the only time there's life is when there's an argument, and the only brave deeds are your sacrifices. (p. 77).

Das negative Ende in *Voicemail People* wiederholt somit die in *No Man's Land* erhobene Anklage der Ausgrenzung und Unterdrückung, die eine Integration der Immigranten in die kanadische Gesellschaft erschweren und diese Generation der Heimatlosigkeit überlassen. Angesichts dieser schwierigen Umstände liegt der Gedanke nahe, ob Immigranten nicht die Rückkehr in die alte Heimat vorziehen. Dieses Thema und die Frage, ob eine Rückkehr überhaupt möglich ist, werden im folgenden Drama von Caterina Edwards, *Homeground*, ausführlich diskutiert.

5.2.3. Verlorene Heimat und die Bedeutung der Familie in der kanadischen Diaspora in Caterina Edwards' *Homeground*

Das Konzept der verlorenen Heimat und die Sehnsucht nach ihr stehen im Mittelpunkt von Caterina Edwards' Familiendrama *Homeground*, das die Erfahrungen einer italienischen Gastarbeiterfamilie und ihrer Untermieter im Kanada der 1960er Jahre reflektiert. Auf die Bedeutung dieser zentralen Thematik weist bereits der Titel des Dramas hin, der signifikanterweise erst in der schriftlichen Fassung auftauchte. Ursprünglich lautete der Titel von Edwards' Stück, das 1986 auf dem *Fringe Festival* in Edmonton erstmals aufgeführt wurde, *Tierra straniera* (Fremdes Land) und drückt das genaue Gegenteil des heutigen Titels aus. Die Umbenennung erläutert Pivato als einen simultanen Wechsel zwischen italienischer und englischer Sprache und der Perspektiven der jeweiligen Sprecher. Für die italienischen Gastarbeiter und Migranten, von denen Edwards' Drama erzählt, ist und bleibt Kanada ein fremdes Land, was sich in der Bezeichnung *Tierra straniera* ausdrückt. Aus der Sicht seiner englischsprachigen Bewohner bildet Kanada dagegen ihre Heimat, *Homeground* eben.

When it went to press the play's title was changed from *Tierra straniera* (Strange Land) to a term which had the opposite meaning, *Homeground*. The meanings are in keeping with the different perspectives from the two languages. For an Italian immigrant Canada is a strange land, but for an English-speaking resident it can be home.⁷¹

Angelockt von Versprechungen nach gut bezahlten Arbeitsplätzen haben die Charaktere in *Homeground* ihre Heimat gegen das fremde Land ausgetauscht, ihre Familien in Italien zurückgelassen und sich für die Dauer ihres Aufenthalts in einem *boarding house* einquartiert, das auch den Schauplatz der Handlung bildet. Als Anker der kleinen italienischen Gemeinschaft dienen die Besitzer des *boarding houses*, Cesare, Maria und ihre beiden Kinder, um die sich gleichsam ein zweiter Familienkreis gebildet hat, zu dem neben den Untermietern Lucio, Mario und Riccardo auch der ehemalige Untermieter Nico und seine frisch angetraute Ehefrau Candida gehören. Sie nehmen gemeinsam ihre Mahlzeiten ein, feiern zusammen und kümmern sich umeinander. Stets präsent in ihren Gesprächen und Handlungen sind dabei ihre Heimat Italien, in die sie zurückkehren wollen, und das fremde Land Kanada. Beide Orte werden so detailliert beschrieben, kommentiert und bewertet, dass sie eindrücklich in der Imagination der Zuschauer entstehen. Eine Untersuchung dieser "imaginary spaces" oder diegetischen

⁷¹ Joseph Pivato, "Introduction: A Marriage of Life and Art", in: *Caterina Edwards. Essays on Her Works*, ed. Joseph Pivato, Toronto: Guernica, 2000, pp. 15/16.

Räume im Sinne Issacharoffs erweist sich als sehr aufschlussreich, da sie verdeutlicht, wie verloren die Protagonisten sind. Italien, das zuerst beschrieben wird, entpuppt sich als ein ferner Ort, der nur noch in der Erinnerung zugänglich ist, aber kaum mehr *homeground* genannt werden kann. Auch die Provinz Alberta, deren Charakteristika im Anschluss skizziert werden, bietet trotz ihrer physischen Nähe den Gastarbeitern keine neue Heimat. Da die Rückkehr nach Italien für die Charaktere ebenso unmöglich ist wie die Integration in die kanadische Gesellschaft, bieten das *boarding house* und die Familienstrukturen, die sich aufgrund der räumlichen Enge entwickeln, die einzige Form von Heimat. Daher wendet sich die Analyse daran anschließend den Spezifika des *boarding houses* zu, das auch den Schauplatz oder den mimetischen Raum gemäß Issacharoff bildet.

Durch die individuell sehr unterschiedlichen Aussagen der Charaktere über ihr ideales Zuhause und ihre gemeinsame Heimat Italien, die im Folgenden zusammengetragen werden, entsteht ein sehr differenzierter Eindruck über diesen diegetischen Raum. Marias Entwurf von einem idealen Zuhause umfasst neben einem Eigenheim in ihrem Heimatdorf in Italien "[w]ith a view of our flower-filled valley. [...] And within view of my father's farm, my sister's house" (p. 8),⁷² ein idyllisches Dorfleben und vor allem eine lebendige und solidarische Gemeinschaft von *Contadinas*,⁷³ in der die ältere Frauengeneration ihren reichen Erfahrungsschatz über Männer, die Ehe oder Kindererziehung und ihr Wissen um die tradierten Bräuche an die jüngere Generation weitergibt. "[I]f only we had listened" (p. 27) meint sie in Bezug auf ihre Rolle als Ehefrau und fügt zur Verdeutlichung hinzu: "To the older women, to the proverbs. My stepmother used to say: 'When a girl is born, a servant is born; when a boy is born, a lord.'" (p. 27). Im sicheren Kreise dieser verwandten und befreundeten Frauen würde Maria in ihrer idealen Vorstellung ihre Kinder aufziehen und sie von jedem Unheil fernhalten können: "I wanted to nurse both my babies. At home, with the help of my aunt and my sister, I could have, I know I could have." (p. 77). Ohne deren Kenntnisse

⁷² Caterina Edwards *Homeground*, Montréal: Guernica, 1990. Alle weiteren Seitenangaben bei Primärzitate beziehen sich auf diese Ausgabe.

⁷³ *Contadinas* oder Landfrauen galten als emotionales, geistiges und moralisches Zentrum, als "centre of wide networks of family, kin and paesani" [Franca Iacovetta, *Such Hardworking People - Italian Immigrants in Postwar Toronto*, Montréal: McGill-Queen's University Press, 1992, p. 85.] und übten innerhalb ihrer Familien unterschiedliche Grade an Macht aus. Sie waren auch nicht auf ihren Haushalt beschränkt. Sie arbeiteten in den Gärten und auf den Feldern, einige übten bereits bezahlte Tätigkeiten als Näherin, Friseurin oder, wie Maria, die Protagonistin des Dramas *Homeground*, als Dienstmädchen aus. Emotionale Unterstützung, Rat in Fragen der Sexualität, Ehe, Kindererziehung oder zur Abwendung des *mal'occhio* fanden sie durch die Netzwerke verwandter und befreundeter Frauen.

über die Rituale zur Abwendung von *Mal'occhio*⁷⁴ glaubt Maria jedoch, dem Bösen, das über Lucio und durch Lucios Blick auf ihre Kinder gekommen ist, hilflos ausgesetzt zu sein.

Im Gegensatz zu Marias dörflicher Idylle stehen in der geistigen Vorstellung ihrer Freundin Candida von "my beloved homeland" (p. 48) genussträchtige Aspekte im Vordergrund. Mit Begeisterung zählt sie die Kulturmetropolen Italiens auf, in denen sie nach ihrer Rückkehr leben möchte, "Rome" (p. 28) "Florence" (p. 58) oder "Rimini" (p. 58), deren Bewohner anders als in Kanada kultiviert und zivilisiert sind. Neben einem ausgeprägten Sinn für Eleganz, Glamour und Mode und einem angenehmeren Klima besitzt Italien eine Palette von Naturprodukten, die denen Albertas eindeutig vorzuziehen sind: "When I get home I am going to eat and eat: cheese and salami and ice cream and tomatoes that taste like tomatoes." (p. 24).

Am deutlichsten offenbart sich die Sehnsucht der italienischen Gemeinschaft nach ihrer Heimat Italien in ihren Liedern, der Nationalhymne, die sie voller Stolz und Patriotismus singen, und *Terra straniera*, dem Lied der Gastarbeiter, das dem Drama auch seinen ursprünglichen Titel gegeben hatte. *Terra straniera* erzählt von der Melancholie, die die Kinder Italiens fern von ihrer Heimat und ihren Familien empfinden, es preist Italien als liebende und lebensspendende Mutter und unterstreicht den Wunsch der entwurzelten Menschen, das fremde Land zu verlassen und in die sichere Heimat oder auf vertrauten Boden - *Homeground* – zurückzukehren:

Io penso alla notte ed alla mia casetta
Alla mia vecchietta che sempre aspetta
Mamma, morirò di nostalgia. [...]
Terra straniera, quanta malinconia. (p. 69).

In die nostalgische Beschreibung und Glorifizierung von Italien als geliebte Mutter oder Wiege von Zivilisation und Kultur mischen sich jedoch auch kritische Untertöne, die ein differenziertes Bild von der alten Heimat entwickeln. So bezeichnet Cesare Italien nicht nur als "Mamma" (p. 68), sondern auch als Hure, die sich aus selbstsüchtigem Interesse prostituiert und ihre Kinder als billige Arbeitskräfte anbietet: "*Italia*. Mother and whore. She sells herself, no, worse, she sells her children for cheap labour." (p. 48). Noch verbitterter als Cesare zeigt sich der Untermieter Lucio, der in der italienischen Gemeinschaft den größten Verlust zu beklagen hat. Durch die Entsendung nach Kanada

⁷⁴ Vergleiche dazu auch folgende Ausführung Iacovettas: "Women were also brought together by their shared belief in mal'occhio and in their powers to cure those who were suffering from the evil eye." [Iacovetta 1992: 86.].

beraubte Mutter Italien ihn seiner beruflichen Karriere, reduzierte seine Männlichkeit auf seine körperliche Arbeitskraft,⁷⁵ die er zum Wohl Kanadas und seiner in Italien zurückgebliebenen Familie einsetzte, und brachte ihn überdies um sein persönliches Glück. Durch seine jahrelange Abwesenheit verliebte sich seine Verlobte Milvia in einen anderen Mann und machte dadurch seine Opfer nutzlos und überflüssig: "Maybe it seems a bit useless. He has been working and saving for his future with Milvia and then she suddenly marries someone else." (p. 35). Milvias "Dear Lucio letter" (p. 32), wie dieser ihn bezeichnet, bringt ihren Verlobten im wahrsten Sinne des Wortes um den Verstand. Immer mehr zieht Lucio sich in seine Vorstellungswelt zurück und beschimpft enttäuscht seine Familie und seine Heimat: "Your mother, your family, all our families, even our damned homeland, chose us as sacrifices to their contentment, their well-being. Need money? Ship off a son. A mistake? Ship off a daughter." (p. 38).

Während Italien trotz seiner Nachteile zumindest aufgrund seiner landschaftlichen und kulturellen Schönheit als erstrebenswertes Ziel erscheint, fällt die Einschätzung des Gastlandes Alberta ungleich weniger komplimentreich aus, wie im Folgenden gezeigt wird. Vor dem geistigen Auge der RezipientInnen entsteht ein zweiter diegetischer Raum, der sich vor allem durch seine Ungastlichkeit auszeichnet.

Obwohl die "Alberta prairies und mountains"⁷⁶ nicht auf der Theaterbühne inszeniert werden, sind sie wie in allen Werken Edwards, die sich nach Einschätzung der Kritiker durch "a strong sense of place, a concrete place with a physical geography and climate"⁷⁷ auszeichnen, im Bewusstsein der Charaktere und der Zuschauer oder Leser allgegenwärtig. Erzeugt wird dieser Eindruck durch die fortwährende Erwähnung der übermächtigen Natur, unerbittlichen Kälte und Einsamkeit der nördlichen Umgebung. "Ice", "snow", "six-month winters" und "emptiness" (p. 8) warten vor der Haustür und lassen, wie Candida sich beklagt, jeden Besuch in der Stadt oder bei Freunden zu einer Expedition werden: "Such a chill. Walking over was bad enough. I was cold and felt so odd." (p. 20).

⁷⁵ Das Gefühl der Entmännlichung teilt Lucio im übrigen mit den anderen *borders*. Mario und Riccardo beklagen sich bitterlich über das Scheitern ihrer Werbungsversuche, die in Italien stets von Erfolg gekrönt waren: "I never had any trouble in Italy. I could tell you stories. Swedish women, English, American even. No trouble, no trouble at all." (p. 62). In Alberta sind sie dagegen darauf angewiesen, ihre Männlichkeit in einem "cock measuring contest" (p. 25) oder durch die Jagd mit ihrem "metal phallus" (p. 46) unter Beweis zu stellen.

⁷⁶ Pivato 2000: 12.

⁷⁷ *Ibid*, p. 13.

Das raue Klima Albertas und seine überwältigende Natur prägen nicht nur die Gespräche und die alltägliche Lebensweise der Charaktere, sondern haben auch tiefe Spuren in ihrem Verhalten hinterlassen, die sich am besten mit dem Begriff Gefangenschaft beschreiben lassen. Wie Pivato in einer ausführlichen Diskussion des Themas in *Echo* feststellt, wird physische oder mentale Gefangenschaft oder eine andere Form der Einschränkung in der italo-kanadischen Literatur häufig herangezogen, um die Situation der Migranten zu erläutern. Pivato behauptet sogar: "This image of the body restricted or imprisoned in some way is one the haunts the writing of Italian-Canadian women."⁷⁸ Pivatos Ergebnisse treffen in *Homeground* auf zwei Charaktere zu, Maria und Lucio, die auf ihre eigene Weise zu Gefangenen werden.

Maria, die in der Literatur abwechselnd als Madonna, als "ideal young mother, staying home with the children, and as such seems to have become asexual"⁷⁹ und als *Cinderella*⁸⁰ bezeichnet wird, wird aus mehreren Gründen zu einer Gefangenen in ihren eigenen vier Wänden. Eingebunden in einen nicht endenden Kreislauf aus "housework, cooking and childcare"⁸¹ besteht für Maria einerseits kaum die Möglichkeit zum Ausgehen, selbst wenn sie von ihrem Ehemann ausdrücklich dazu ermutigt wird. Andererseits vermeidet sie es selbst, das Haus zu verlassen, da sie Albertas Natur und Menschen als feindselig empfindet.⁸² Den Tod eines Gastarbeiters sieht sie im

⁷⁸ Joseph Pivato, *Echo. Essays on Other Literatures*, Toronto: Guernica, 1994, p. 20.

⁷⁹ Natalie Rewa, "Le Madonne Feministe: Italian Canadian Women Playwrights", *CTR* 104 (2000), p. 27.

⁸⁰ Caucis Vergleich der Protagonistin Maria mit *Cinderella* basiert auf ihrer im Laufe des Theaterstücks detailliert entworfenen Biographie sowie auf Übereinstimmungen im Charakter beider fiktiver Figuren. Von einer Stiefmutter aufgezogen, da die Mutter bei der Geburt verstorben war, und im Alter von 14 Jahren gezwungen, die dörfliche Gemeinschaft zu verlassen und in Mailand, "a cold city, among strangers" (p. 28) eine Stelle als Kindermädchen anzunehmen, sind Maria die Gefühle von Einsamkeit und Entfremdung, die *Cinderella* kennzeichnen, wohl bekannt. Ihre Emigration nach Kanada als Braut eines ihr fast unbekanntes Mannes und ihre Anfangsschwierigkeiten in der italienischen Gemeinschaft verstärken diese Gefühle: "I was in this strange place, with all these young men. [...] I didn't know how to cook and everyone was flabbergasted." (p. 14). Anders als ihre märchenhafte Schwester gewinnt Maria durch ihr tugendhaftes und reines Wesen jedoch nicht ihren Traumprinzen, mit dem sie auf ewig in Liebe verbunden ist, sondern wird von der Realität eingeholt. [Siehe Frank Cauci, "*Cinderella Revisioned. The Female Persona in Caterina Edwards*", Genni Gunn, and Mary di Michele", in: *Caterina Edwards. Essays on Her Works*, ed. Joseph Pivato, Toronto: Guernica, 2000, pp. 82 ff.].

⁸¹ Elizabeth Sarlo-Hayes, "Entrapped Women. Edwards' Short Stories", in: *Caterina Edwards. Essays on Her Works*, ed. Joseph Pivato, Toronto: Guernica, 2000, p. 24.

⁸² Die Angst vor oder in der neuen Welt führt folglich nicht dazu, dass Maria oder andere Migrantinnen sich eine neue Rolle als Frau definieren. Die Freiheit, die die Natur ihnen bieten könnte, schränkt Immigrantinnen, wie Sarlo-Hayes verweist, geradezu ein: "Ironically, instead of instilling them with a sense of breathing room and freedom, the huge open fields and comparatively cold climate have the

Zusammenhang mit dem Klima des Landes, das ebenso ungastlich ist wie seine Bewohner. Bestätigt wird dieser Eindruck durch ihre eigenen Erfahrungen während der Geburt ihres Sohnes, als sie sich von den Ärzten allein gelassen und beschimpft fühlte: "I couldn't understand the nurses or the doctor, except when he yelled, 'Too much spaghetti', and pointed at my stomach." (p. 57) Gefangen ist Maria, wie das letzte Zitat andeutet, auch in einem von Maria Ardizzi sogenannten *gabbia stretta*, "the narrow cage from the inability to communicate in the majority language."⁸³ Dadurch dass Maria das *boarding house* nicht verlässt und Englisch nicht benutzt, wird ihr Bewegungsraum noch stärker auf ihre eigenen vier Wände eingegrenzt. Aus Angst wegen und mangelnder Sprachkenntnissen antwortet sie weder auf das Klingeln des Telefons noch auf das Klopfen an der Tür und flüchtet sich statt dessen in "old beliefs" (p. 29) und Rituale, mit denen sie ihre Kinder vor Unheil, das die neue Welt über sie bringen könnte, zu beschützen versucht.

Während Marias Gefängnis räumlich abgesteckt werden kann, vollzieht sich die Gefangenschaft des Untermieters Lucio auf rein mentaler Ebene. Durch den Verlust seiner Arbeit, seiner Familie und damit auch seines Lebensinhalts verliert Lucio allmählich den Zugang zur Realität. Die enge Freundschaft mit Maria interpretiert er plötzlich als Affäre und geht sogar so weit, ihrem Mann Cesare einen Brief zu schreiben, in dem er diesem die angebliche Liebesbeziehung gesteht, ihn aber gleichzeitig der biologischen Vaterschaft seines Sohnes Beppino versichert. Als er sich in seinem Wahn in sein Zimmer einschließt und damit droht, jeden, der sich ihm nähert, zu erschießen, beschließen die Bewohner seine Einweisung in eine Nervenheilanstalt. Weder eine therapeutische Behandlung noch die Rückkehr nach Italien können Lucio jedoch aus seiner Einsamkeit und seiner geistigen Gefangenschaft befreien. Ein Jahr nach seiner Rückkehr bringt er sich um. Dieses tragische Ende wird bereits im Vorfeld angedeutet, wie folgendes Zitat Lucios, in dem er über den endgültigen Verlust von Heimat und Familie, den er erlitten hat, spricht:

I know how alone I am, how alone each of us is. Alone without escape. At home, it was easier to be fooled, to be taken in by the farcial comedy of family life. We cling to our illusions. We lie even to ourselves. But go out to the country and stand beneath this western sky. You will feel it. (p. 83).

Der Schmerz über den Verlust der Heimat, der Wunsch nach Verwurzelung und die Angst vor Haltlosigkeit, die aus dem letzten wie auch aus den vorangegangenen Zitaten

opposite effect. It is as though once they are ensconded in their 'flimsy' little houses these women become agoraphobic." [*Ibid*, p. 24/25].

⁸³ *Ibid*, p. 27.

sprechen, implizieren eine Verweigerung vor neuen Wegen und sind geradezu programmatisch für das weitere Verhalten aller Charaktere in *Homeground*. Keiner vermag den Blick von der Vergangenheit zu lösen und in die Zukunft zu richten. Symptomatisch dafür ist die von allen gehegte Vorstellung, eines Tages in ihre Heimat zurückkehren zu können, die laut Pivato zwar verständlich jedoch vor allem sehr naiv ist.

[F]or some people the return to Italy is an attempt to return to the past. Many have idealized the innocence and simplicity of their village life before emigration and forgotten the poverty, the absent fathers and the broken families.⁸⁴

Die Charaktere missachten dabei die Qualität der Erinnerung als ein die Vergangenheit beschreibendes und nicht auf die Zukunft gerichtetes Konzept. Die Unmöglichkeit, an einen erinnerten Ort zurückzukehren und ihn unverändert vorzufinden, wird auch von Gaston Bachelard in seiner *Poetik des Raumes*⁸⁵ diskutiert, die an dieser Stelle herangezogen werden soll. Ausgehend von der Dominanz des Raumes (gegenüber der Zeit) in Erinnerungen und Träumen,⁸⁶ postuliert Bachelard, dass die Orte und Plätze, die man in der Kindheit und Jugend als erste erlebt hat und die man gemeinhin als (erste) Heimat bezeichnet, später nie wieder so intensiv wirken können, denn "[d]ie Kindheit ist gewiss größer als die Wirklichkeit."⁸⁷ Sie nehmen sich geradezu profan an, wenn die Kindheit sie verlassen hat, sie sind physisch verloren und nur noch in der Erinnerung zugänglich. Bei einer tatsächlichen Rückkehr an diese Plätze tritt eine deutliche Differenz zutage, die mehr als nur eine reine zeitliche Distanz zwischen Damals und Heute ist. Die Besetzung der Orte hat sich verschoben, oder wie Sarlo-Hayes es in Bezug auf die italienischen Heimkehrer formuliert: "it is virtually impossible to revert to that pre-emigrant state and not to see Italy through Canadian eyes."⁸⁸

⁸⁴ Pivato 1994: 191.

⁸⁵ Siehe Gaston Bachelard, *Die Poetik des Raumes*, übers. von Kurt Leonhard, Frankfurt a. M.: Fischer, 1992.

⁸⁶ Vergleiche dazu Bachelard: "Hier ist der Raum alles, denn die Zeit lebt nicht im Gedächtnis. [...] Die aufgehobene Dauer kann man nicht wieder aufleben lassen. Man kann sie nur denken und zwar auf einer Linie einer abstrakten, jeder Stofflichkeit beraubten Zeit. Nur mit Hilfe des Raumes finden wir die schönen Fossilien der Dauer, konkretisiert durch lange Aufenthalte. Das Unterbewußtsein hält sich auf. Die Erinnerungen sind unbeweglich, und um so feststehender, je besser sie verräumlicht sind." [*Ibid*, p. 35/36.].

⁸⁷ *Ibid*, p. 41.

⁸⁸ Sarlo-Hayes 2000: 30.

Mit dieser Diskrepanz zwischen erinnerter und tatsächlicher Realität werden Maria und Cesare konfrontiert, als sie nach Jahren im kanadischen Gastland in ihr Heimatdorf zurückkehren und ihren Wunsch von einem Haus "with a view of our flower-filled valley" (p. 8) zu verwirklichen versuchen. Entsetzt stellen sie fest, dass sie in der Heimat zu Fremden geworden sind: "It didn't work: for the children who saw Canada as home or for Cesare who had changed. Lucio was right. We no longer fit our place." (p. 92). Tatsächlich weist Lucio im Verlauf des Stücks auf die trügerische Illusion einer möglichen Rückkehr hin und belegt seine Behauptung mit mehreren Beispielen gescheiterter Heimkehrer. "The returned are ridiculed and mimicked." (p. 40) erklärt er, nicht einmal ihre Opferbereitschaft zugunsten ihrer Familie wird mit Achtung belohnt. Sie werden, wie auch Maria eingestehen muss, zu sozialen Außenseitern in der dörflichen Gemeinschaft: "In my village we used to say: 'You have forgotten how to speak.'" (p. 40).

Die einzige Form von Heimat, die die Charaktere in *Homeground* erleben, oder anders formuliert "the characters' *home ground*"⁸⁹ ist das *boarding house*, das auch den Schauplatz der dramatischen Handlung, den mimetischen Raum im Sinne Issachoroffs, bildet. Diese unkonventionelle Form des Zusammenlebens und die daraus resultierende familiäre Gemeinschaft verdient besondere Beachtung und soll näher betrachtet werden.

"[C]rowded family households"⁹⁰ in Pensionen oder *boarding houses*, schreibt Iacovetta, bildeten typische Formen des Zusammenlebens für Gastarbeiter in der Anfangsphase in Kanada. In der Literatur erfuhren diese Lebensformen eine unterschiedliche, teilweise widersprüchliche Beschreibung. Von Connor wurden sie abfällig als "the locus of social and sexual deviance, poverty, illiteracy and general human degradation"⁹¹ hingestellt, während der Historiker Harney diese vorübergehende Wohnungssituation als "a part of the economic strategy followed by migrants and immigrants to reach their targets"⁹² einstufte. Neben dem wirtschaftlichen Vorteil bot das *boarding house* den Immigranten zudem die Möglichkeit, sich langsam an die neue Kultur zu gewöhnen. Es diente als "cultural cushion which eased the immigrant's

⁸⁹ Caucci 2000: 89.

⁹⁰ Iacovetta 1992: 85.

⁹¹ Zitiert in Roberto Perin, "Introduction: The Immigrant: Actor or Outcast", in: *Arrangiarsi. The Italian Immigration Experience in Canada*, eds. Roberto Perin und Franc Sturino, Montréal: Guernica, 1989, p. 14.

⁹² *Ibid*, p. 15.

transition from the Old World to the New"⁹³ und nicht zuletzt als Ersatz für die Familie, die in Italien zurückgeblieben war. Männlichen alleinstehenden Immigranten bot sich in den Pensionen die Möglichkeit, familiäre Bindungen zu pflegen und von den Frauen der Pensionsbesitzer versorgt zu werden: "In extended households, they might take care of extra menfolk who were unmarried or had not yet called for their wives, elderly parents, and in-laws."⁹⁴

Harneys Einschätzung des *boarding house* stimmt exakt mit den in *Homeground* dargestellten Verhältnissen überein. Cesare und Marias Pension bietet den Bewohnern die Möglichkeit, billig zu wohnen und ihre Ersparnisse für die Familien in Italien zurückzulegen, fungiert als Puffer vor der ungastlichen Welt und vor allem als Familienersatz. Die Mutterrolle wird, übereinstimmend mit Harneys Analyse, von Maria, der Ehefrau des Pensionsbesitzers, übernommen. Neben ihren eigenen Kindern kümmert sie sich um ihre Untermieter, flickt ihre Kleidung und versorgt sie mit selbstgebackenem Brot und guten Ratschlägen. "We all look forward to your bread. Isn't it usually baking by now?" (p. 58) beklagt sich Candida, als Maria der Brotteig misslingt, während Riccardo und Mario sich hoffnungsvoll an sie wenden, um ihre Erfolgchancen bei kanadischen Frauen zu steigern: "Maria, how *should* we talk to these Canadian women? Come on, give us some of your good advice." (p. 62). Die Vaterrolle wird dagegen von ihrem Mann Cesare ausgefüllt, der sich meist im Hintergrund hält, dessen Autorität jedoch von keinem der Untermieter angezweifelt wird.

Diese durch das Schicksal in einem Haus vereinte familiäre Gemeinschaft zeichnet sich, wie Pivato verweist, nicht nur durch gemeinsame gesellige Abende, sondern auch durch ihr großes Verantwortungsbewusstsein füreinander aus: "the characters not only share meals and songs around the table but also care for one another."⁹⁵ Besonders deutlich wird dies in der Diskussion um das Vorgehen gegenüber Lucio, der sich in seinem Schmerz und seinem Wahn mit einer Waffe in seinem Zimmer eingesperrt hat. "That man upstairs can see no escape from his solitude. He thinks we are all animals, owing only to ourselves and our desires. We must show him..." (p. 88) meint Cesare und schickt seinen Sohn Beppino als Vermittler, um Lucio aus seinem Zimmer zu locken. In der Annahme, die Rückkehr nach Italien, könnte Lucios Gesundheitszustand verbessern, bezahlen die Untermieter, sobald Lucio aus der Nervenheilstalt entlassen werden kann, sein Flugticket. Allerdings stellt es sich heraus, dass das

⁹³ *Ibid*, p. 15.

⁹⁴ Iacovetta 1992: 90.

⁹⁵ Pivato 2000: 15.

Verantwortungsbewusstsein der in Italien verbliebenen Verwandten weniger ausgeprägt ist als das der kleinen Gemeinschaft in der kanadischen Diaspora:

MARIA: They told us, he had gotten another gun.

CESARE: They let him die.

MARIA: After all that, they let him die. (p. 93).

Lucios tragischer Tod und ihre eigene Erfahrung, nicht mehr in die einst zurückgelassene dörfliche Gemeinschaft zu passen, machen den Protagonisten die trügerische Illusion ihres lang gehegten und immer wieder aufs Neue genährten Traums schmerzhaft bewusst. An die Stelle des rückwärts orientierten Blicks tritt mit der Erkenntnis, die alte Heimat mit dem Moment des Abschieds verloren zu haben, eine große Leere. Ob diese in der Zukunft von einer nach vorne gelenkte Einstellung abgelöst wird, bleibt in *Homeground*, das an dieser Stelle abbricht, offen.

5.2.4. Bedingungen der Akkulturation in Uma Parameswarans *Rootless But Green Are the Boulevard Trees*

Während *Homeground* sich auf die Einwanderergeneration konzentriert und die nachfolgende Generation der Kinder im wesentlichen außer acht lässt, stehen in Uma Parameswarans Familiendrama *Rootless But Green Are the Boulevard Trees* drei Generationen einer Großfamilie zur Diskussion. Dies hat den Vorteil, dass sich die Frage, ob Migranten in Kanada eine neue Heimat finden können, eine nach Generationen differenzierte Antwort erhält. Zu diesem Zweck wird in *Rootless But Green Are the Boulevard Trees* ein für Familiendramen ungewöhnlich zahlenstarkes Figurenpersonal erstellt.⁹⁶

Die Eltern Sharad und Savitri Bhave sowie Sharads Schwester Veejala und ihr Ehemann Anant Moghe repräsentieren die erste Generation, die sich aus verschiedenen Gründen privater und beruflicher Natur⁹⁷ zur Emigration nach Kanada entschloss. Ihre noch in

⁹⁶ Uma Parameswaran, *Rootless But Green Are the Boulevard Trees*, in: *SACLIT Drama. Plays by South Asian Canadians*, ed. Uma Parameswaran, Bangalore: IBH Prakashan, 1996, pp. 25-83. Alle Angaben bei Primärzitate beziehen sich auf diese Ausgabe.

⁹⁷ Als Motive für die Auswanderung werden im Drama unter anderem der Wunsch nach Wohlstand und einer sicheren Zukunft für die Kinder genannt, der diesen offenbar des öfteren dargelegt wird, wie folgendes Zitat Jyotis beweist: "(*Musingly, obviously quoting her father*) To live without tension and yet with dignity, to give our children good food, a liberal education, a healthy environment where, because the body doesn't have to scrounge for sustenance, the spirit can aspire to higher experiences than this sorry world allows." (p. 28). Daneben spielten auch berufliche Motive und Familienbande eine wichtige Rolle. Veejala Moghe verließ Indien mit ihrer Familie, um erst in den USA, später in Kanada ihre akademische Karriere voranzutreiben. Ihrem Weg folgend entschied sich Sharad für

Indien geborenen Kinder Jayant und Jyoti Bhave und ihr Cousin Vithal Moghe, junge Erwachsene im Alter von 19 bis 21 Jahren, bilden die nächste Generation. Zum Teil in Indien und zum Teil in Kanada aufgewachsen befinden sie sich in einer kulturellen Zwischenstellung und stehen vor der schwierigen Aufgabe, beide Kulturen zu vereinigen. Ihre etwa zehn Jahre jüngeren Geschwister Krish Bhave und Priti Moghe, die erst nach der Migration der Familien geboren wurden und Indien nur noch aus Geschichten kennen, verkörpern die dritte Generation.

Es sind jedoch nicht die Konflikte zwischen den Generationen, die - wie man angesichts dieser Aufgliederung erwarten könnte - die Struktur in *Rootless But Green Are the Boulevard Trees* motivieren. Tatsächlich ist die Dramenhandlung, die im Haus der Bhaves in Winnipeg während der Monate März und April des Jahres 1979 spielt, extrem sparsam und konzentriert sich auf Alltagsszenen, die die Familien beim gemeinsamen Abendessen, die Jugendlichen bei Diskussionen oder die Eltern beim gedanklichen Austausch über das Wohlergehen ihrer Kinder zeigen. Unruhe in das eingespielte Familienleben bringt die Planung zweier Familienmitglieder, Kanada zu verlassen, Jayants Plan, auf einer Europareise neue Erfahrungen zu sammeln, und Veejals Entschluss, endgültig nach Indien zurückzukehren, da sie ihre akademische Karriere als Astronomin in Kanada zum Stillstand kommen sieht. Wie eng die Entscheidungen der beiden Charaktere, die im Grunde unabhängig voneinander getroffen werden, aneinander gekoppelt sind, wird in den abschließenden Szenen deutlich, als Jayant seinen Beschluss überdenkt. Um seiner Cousine Priti als Elternersatz, Vorbild und Medium zwischen den Kulturen zu dienen, bleibt er in Winnipeg, während Pritis Mutter Veejala an ihren Plänen festhält und die Familie verlässt.

Bedeutsamer als die Dramenhandlung sind die zahlreichen Gespräche und Diskussionen einzustufen, in denen sich die Unterschiede zwischen den einzelnen Generationen, ihre charakteristischen Merkmale und ihre Probleme manifestieren. Parameswaran bedient sich der Generationen der Familie, um wie in einer sozialen Studie ihre Thesen über den Ablauf der Akkulturation zu untersuchen.⁹⁸

dasselbe Immigrationsland. Um so größer ist seine Enttäuschung über Veejals Entschluss, nach Indien zurückzukehren: "Why did I choose this godforsaken eternal winter of a place, except so we could foster a sense of family even though so far from home?" (p. 62).

⁹⁸ Vergleiche dazu Mittal: "The relationship between acculturation and the experiences of Parameswaran's characters shed some light on the way in which literature can and does inform the social sciences and the way in which the social sciences are represented through literature." [Bina Mittal, "Exploring the Immigrant Experience through Theatre: Uma Parameswaran's *Rootless but Green are the Boulevard Trees*", *CTR* 94 (1998), p. 32.].

Akkulturation, nach Padolsky definiert als "a cultural change (on the individual and group level) which results from the meeting of different groups in a multi-ethnic society,"⁹⁹ vollzieht sich gemäß Parameswaran in vier aufeinanderfolgenden Phasen und auf zwei unterschiedlichen Ebenen, die sie als innerliche und äußerliche Landschaft bezeichnet. In ihrem Aufsatz *Ganga in the Assiniboine* legt Parameswaran ihr Akkulturationsmodell, das sie als universal anwendbar einstuft,¹⁰⁰ folgendermaßen dar:

In der ersten Phase mischen sich Staunen und Neugier angesichts der neuen Umgebung mit einem tiefen Gefühl von Nostalgie und Angst. Es folgt die Phase der beruflichen und gesellschaftlichen Etablierung, in der die Sorge um das persönliche Wohlergehen oberste Priorität annimmt. Lebensstil und Wertesystem erfahren merkliche Veränderungen und passen sich den Gegebenheiten der neuen Heimat an. Dennoch wiegen die hinzugewonnenen Gewohnheiten den Verlust alter Gebräuche nicht auf: "The inventory of losses and gains is not easy to tabulate, but the losses are often more poignant than the gains are joyous,"¹⁰¹ schreibt Parameswaran. In der dritten Phase erweitern sich der Blick und der Handlungsradius; der Immigrant nimmt nun aktiv Anteil am Leben der Gemeinde. Während der letzten Phase fühlt er sich der neuen Heimat tiefer verbunden als seinem Ursprungsland: "The old landscape recedes to the far background while the Canadian landscape becomes the more familiar one."¹⁰²

Im Prinzip universal, unterscheidet sich der individuelle Integrations- und Akkulturationsprozess, wie Parameswaran weiter ausführt, durch kulturspezifische Elemente. Um diesen Punkt in ihrer Argumentation zu verdeutlichen, zieht die Autorin Metaphern heran und vergleicht diese Kulturspezifika mit der Fauna, Flora und Architektur der jeweiligen Ursprungskultur. Die Landschaft ihrer eigenen Heimat und die der Charaktere in *Rootless But Green Are the Boulevard Trees*, Indien, schildert sie folgendermaßen:

[T]he specifics of imagery and idiom are different for different ethnic communities. Thus, though the landscape around me is cedar and pine, there

⁹⁹ Enoch Padolsky, "Canadian Minority Writing and Acculturation Options", *Canadian Review of Contemporary Literature* (Sept.-Dez. 1989), p. 600.

¹⁰⁰ Vergleiche dazu Parameswaran: "The phases and attitudes of immigrant experience are everywhere much the same." [Uma Parameswaran, "Ganga in the Assiniboine: A Reading of Poems from Trishanku", *Canadian Ethnic Studies* 17.3 (1985), p. 121.].

¹⁰¹ *Ibid*, p. 122.

¹⁰² *Ibid*, p. 125.

are other sights and sounds in the landscape of memory - mango blossoms,
monsoon rains, and temple bells.¹⁰³

Insbesondere zur Analyse der ersten Generation in *Rootless But Green Are the Boulevard Trees* werden Metaphern aus dem Bereich der Botanik zum Einsatz gebracht. Diese ältere oder Einwanderergeneration, die die ersten beiden Phasen von Parameswarans Modell verkörpert und große Übereinstimmung in Verhalten und Handeln mit den in *Homeground* fokussierten Pensionsbewohnern aufweist, werden mit drei Bäumen, den Pappeln, den Bananenbäumen und den zur Weihnachtszeit am Straßenrand aufgestellten Nadelbäumen, verglichen. Ihre charakteristischen Merkmale und Eigenschaften verbunden mit der Frage, wie sie sich in fremde Erde verpflanzt verhalten, ergeben zusammen ein die Situation dieser Generation prägnant beschreibendes Bild.

Relativ früh werden von den Charakteren die botanischen Eigenschaften des ersten Baumes, der Pappel, zur Diskussion gebracht und der Vergleich zu ihrer eigenen Position gezogen. "Roots, son, roots. Can we really grow roots here?" (p. 34) fragt Sharad zweifelnd. Jayant bejaht dies und zieht zur Untermauerung seiner Antwort die neu gepflanzten Pappeln im Hof eines nahen Mietshauses heran, die sich an ihrem neuen Standort scheinbar sehr wohl fühlen: "they have twenty-foot trees around the patio and there are five-footers inside the quadrangle, all set up overnight and flourishing like crazy." (p. 35). Die Analogie aus dem botanischen Bereich, auf den ersten Blick so überzeugend, erweist sich jedoch bei genauerer Betrachtung als trügerisch. Die ursprünglich aus Ontario stammenden Pappeln wurden im Boden Manitobas keineswegs heimisch. Von außen scheinbar gesund trockneten sie von innen aus, da sie in der fremden Erde keine tiefen Wurzeln schlagen konnten und somit nicht genügend Wasser, das sie zum Überleben und Wachsen brauchen, aufnehmen konnten. Wenn die Verpflanzung innerhalb Kanadas bereits unmöglich erscheint, welche Hoffnung, entgegnet Jayants Vater pessimistisch, bleibt dann für Migranten aus einer fremden Kultur: "And if an Ontario poplar can't grow and survive in Manitoba soil, what chance do we have?" (p. 38).

Noch treffender als die Pappeln, die sich zumindest eine gewisse Zeit im rauen Boden Manitobas behaupten können, wird die Situation der Migranten von den im Titel des Dramas angesprochenen Nadelbäume charakterisiert, die wurzellos aber schön anzusehen - "rootless but green" (p. 25) - zur Weihnachtszeit die Straßen schmücken:

¹⁰³ *Ibid*, p. 122.

"evergreen trees that are planted in the boulevard at Christmas, rootless but green and beautiful for the short length of their transplanted life."¹⁰⁴ Die starke, äußere Fassade täuscht eine erfolgreiche Integration in die kanadische Gesellschaft vor, obwohl die Immigranten wie die zu Weihnachten am Straßenrand gepflanzten Pappeln nicht wirklich sesshaft werden und keine Spuren hinterlassen können.

Anders verhält sich der in Indien heimische Bananenbaum,¹⁰⁵ dessen Spezifika Jayant seinem kleinen Bruder zu erläutern versucht: "banana trees have a way of multiplying themselves; there's a saying: 'a banana tree always leaves a young tree in its shade.'" (p. 38). Krishs Reaktion auf die Ausführungen Jayants und dessen Vorhaben, ihm ein Stück seiner indischen Kultur näher zu bringen, fällt jedoch wenig enthusiastisch aus. Leicht genervt führt er die Erläuterungen über den Bananenbaum fort: "and every part of the banana tree is useful - its fruit, its leaves as plates, its fibre as string, ta da ta da da." (p. 38). Krishs Desinteresse und Verständnislosigkeit angesichts des Aufhebens um einen Baum, den er aus den Erzählungen seines Bruders, akademischen Beschreibungen und dem Besuch des Gewächshauses im Assiniboine Park kennt, erweisen sich in mehrerer Hinsicht als aufschlussreich. Zum einen offenbaren sie den enormen Wissensverlust der dritten Generation und ihre Entfremdung von der ursprünglichen Kultur, zum anderen geben sie Hinweise auf die Stellung des Bananenbaums und seiner Pilger in der kanadischen Landschaft. In Indien als segens- und gesundheitsspendender Baum verehrt wird der Bananenbaum in Kanada zu einer exotischen Sorte, die nur in abgeschirmten Gewächshäusern herangezogen werden kann und nur dort zu besichtigen ist. Für die dritte Generation, die die Bedeutung der heiligen Pflanze nicht mehr kennt, erscheint das Exemplar im Assiniboine Park nur noch als exotisches Ausstellungsstück, das im realen Leben Kanadas ebenso fehl am Platze ist wie die Menschen, die ihn verehren.

Aus heimischem Boden entwurzelt, ohne Möglichkeit, in fremder Erde neue Wurzeln zu schlagen und nach ihrem Tod Spuren zu hinterlassen, und von ihren eigenen Kindern als exotische Museumstücke betrachtet, stellt sich zusammengefasst die Position der ersten

¹⁰⁴ *Ibid*, p. 126.

¹⁰⁵ Der Bananenbaum, auch Kela oder Kadali genannt, gilt als eine wichtige spirituelle Pflanze der indisch-hinduistischen Kultur. Er steht für Kühle und Beherrschung und wird traditionell bei religiösen oder westlichen Zeremonien wie der Lakshmi- oder Purda-Verehrung (Puja) oder bei Hochzeiten als Opfergabe eingesetzt, um Segen und Wohlstand für die Familie zu erbitten. Während der Puja dient das Bananenblatt, dem gesundheitsspendende Wirkung zugeschrieben wird, als Gefäß für die Darbietung der Speisen. Auch die Frucht, die Blume, der Stamm und die Wurzel des Bananenbaumes sind, wie Krish im oben angeführten Zitat wenig enthusiastisch die oft gehörten Vorträge über die Vorzüge der heiligen Pflanze wiederholt, ausgesprochen nützlich und werden als Nahrung und Medizin geschätzt.

Generation dar. Ihre Integration in die kanadische Gesellschaft vollzieht sich nur an der Oberfläche, nicht jedoch im Inneren. Diese Inkongruenz zwischen äußerer und innerer Landschaft - um auf der metaphorischen Sprachebene der Botanik zu bleiben - manifestiert sich in vielen Bereichen des Alltagslebens, im Verhalten und in den Ansichten der Charaktere.

Sichtbaren Ausdruck findet die Trennung zwischen Innen- und Außenwelt, Öffentlichkeit und privaten Bereich im Wechsel der Kleidung, den Savitri am Ende ihres Arbeitstages vornimmt. Während ihrer Tätigkeit als Lehrerin trägt Savitri dem westlichen Standard folgend typische Berufskleidung: "Black pants, black and grey checked coat, and a silver grey blouse" (p. 30). Zu Hause legt sie dieses äußerliche Zeichen der Anpassung jedoch ab und zieht einen "sari" (p. 31) an, der ihre wahre Identität zum Vorschein kommen lässt: "*She looks different now, very brown, very Indian, softly beautiful and somewhat tired.*" (p. 31). Savitris Vorliebe für diese traditionell indische Frauenkleidung ist signifikant und aussagekräftig, da sie die innere Orientierung der Trägerin an ihre Ursprungskultur unterstreicht. Bestätigt wird dies von Mittal. Im Privatbereich, betont die Kritikerin, wird gewöhnlich die Kleidung gewählt, in der man sich physisch und psychisch am wohlsten fühlt:

[T]he switch from "catalogue" wear to more traditional Indian fashion is related to comfort level; the most common wear may appear the most comfortable, if only psychologically.¹⁰⁶

Trotz ihrer Etablierung auf dem kanadischen Arbeitsmarkt, Savitri arbeitet als Lehrerin und ihr Mann als Makler,¹⁰⁷ und einer Anpassung ihres Lebensstils,¹⁰⁸ mit dem sie die Anforderungen der zweiten Phase von Parameswarans Modell erfüllt haben, sind Savitri und Sharad in Gedanken noch stets Indien verhaftet. Die Errungenschaften in der neuen Heimat, so stellen sie fest, wiegen den Verlust ihrer alten Gewohnheiten nicht auf. Mit

¹⁰⁶ Mittal 1998: 34.

¹⁰⁷ Dies wird von Jayant in Bezug auf die berufliche Stellung seines Vaters allerdings vehement bestritten. Seiner Ansicht nach kommt die gegenwärtige Tätigkeit seines Vaters als Makler gegenüber seiner erfolgsversprechenden Karriere als Atomingenieur in Indien einer Degradierung gleich: "He'd have been a director by now. Instead he quits the place to be and rots here selling houses, Jesus, a crappy real estate broker, just one step better than an encyclopedia salesman." (p. 27). Seine Schwester Jyoti äußert sich in dieser Hinsicht versöhnlicher: "He's not a con man, for God's sake, people need houses [...] and encyclopedias too." (p. 27).

¹⁰⁸ Spürbar sind diese Veränderungen zum Beispiel im Umgang des Paares miteinander. Sharads scherzhafte Frage an seine Frau "How about a date tonight?" (p. 32), in dem er das Wort *date* benutzt, wäre laut Mittal im Indien der 1970er Jahre undenkbar: "The image of the middle-class Indian male asking his wife on a 'date' seems worlds away from the conversations that might take place in India." [Mittal 1998: 34.].

Wehmut erinnert Sharad sich an das Haus seiner Kindheit und den zurückgelassenen luxuriösen Lebensstil, was seinen Sohn in Rage versetzt. Mit graphischen Beschreibungen des Familienheims als "a sprawling shambles handed down untouched from the time of the Peshwas, where you have to walk half a mile to get to the shithouse" (p. 28) zerstört Jayant immer wieder den versöhnenden Schleier aus Nostalgie, in den der Vater den Ort seiner Kindheit zu kleiden versucht, und fügt pragmatisch hinzu: "And I bet he wouldn't be so maudlin sentimental about that ancestral shack if he were back in Bombay." (p. 28). Die Zugehörigkeit von Savitri und Sharad nach Indien, die aus diesem Zitat deutlich wird, wird noch von anderer Seite festgestellt. In einem Gespräch mit Savitri suggeriert auch Veejala, dass die Bhaves ihre Heimat gedanklich nicht wirklich verlassen haben und daher dorthin zurückkehren sollten:

VEEJALA: He should be back in Poona, presiding over the family in the mansion - zamindar, dispenser of ancestral wealth, friend of the lessee peasants, godfather to all the village brats who want to get a college education. [...] You should be there, too. Flapping your shapely bum in a nine-yard sari. Annapurni, generous hostess, brewing masala tea for sore throats and aching hearts. (p. 66).

Ihre eigenen Pläne, nach Indien zurückzukehren, sieht Veejala dagegen in einem anderen Licht. Ohne Umschweife oder Rücksicht auf die akademische Institution, in der sie beschäftigt ist, nennt Sharads rebellische Schwester öffentlich als Grund ihres Fortgehens die Diskriminierung aufgrund ihrer ethnischen Zugehörigkeit und ihres Geschlechts, vor der sie nicht einmal ihr internationales Renommee bewahren konnte: "Asked if she felt she had been discriminated against because of her sex. Dr. Moghe said, 'I happen to be of the wrong colour as well.'" (p. 64/65). Die versierte Astronomin, die mit ihrer Zielstrebigkeit jeglichen Klischees einer passiven und abhängigen Immigrantin widerspricht,¹⁰⁹ betrachtet diesen Schritt, mit dem sie ihre Errungenschaften wie "Twenty-five thousand a year", "[a] handsome scientist for a

¹⁰⁹ Man beachte zu diesem Punkt auch Naidoo's Untersuchungen über die erfolgsorientierte Einstellung von südasiatischen Immigrantinnen in Kanada, die aus dem traditionellen Verhaltens- und Rollenkodex von Hindu-Frauen ausgekoppelt ist. Wie Veejala beruflich erfolgreich und zugleich feminin zu sein, schließt sich in der Hindu-Kultur nicht aus und wird auch nicht als außergewöhnlich erachtet. Anders ist dies in westlichen Kulturen, in denen erfolgsorientierte Frauen schnell als androgyn betitelt werden und die Angst-vor-dem-Erfolg-Theorie das weibliche Verhaltensmuster noch weitgehend bestimmt. Den Ursprung dieser Einstellung führt Naidoo auf das Konzept der Weiblichkeit in der Hindu-Mythologie zurück. Danach besitzt die Weiblichkeit zwei Komponenten, die Naidoo als "nature-matter-earth-nurturant" und als "active-energizing-potentially-aggressive" bezeichnet. [Siehe Josephine C. Naidoo, "South Asian Women in Canada: Self-Perception, Socialization, Achievement, Aspirations", in: *South Asians in the Canadian Mosaic*, ed. Rabindra N. Kanungo, Montreal: Kala Bharati, 1984, pp. 123-144.].

husband and two lovely children" oder [an] eigthy thousand-dollar house" (p. 68) aufgibt, zum einen als einen Akt des Protests und zum anderen als ihre letzte Chance, sich als Forscherin zu betätigen: "And yet when I look through that telescope and see the stars, when I watch the shimmering dance of Borealis, I feel I have to go and have one last crack at real scholarship." (p. 68).

Ob Veejalas Rückkehr erfolgreich verläuft oder ob eine Rückkehr in die Heimat überhaupt möglich ist, diese Fragen bleiben in *Rootless But Green Are the Boulevard Trees* im Gegensatz zum vorher diskutierten Drama *Homeground* völlig ausgeblendet. Entscheidend in *Rootless But Green Are the Boulevard Trees* ist vielmehr die Frage, ob die erste oder zweite Einwanderergeneration, die den größten Teil ihres Lebens und vor allem die entscheidenden Jahre in Indien verbracht hat, in Kanada heimisch werden kann. Getreu dem Sprichwort, einen alten Baum verpflanzt man nicht, fällt die Antwort für diese Generation eindeutig negativ aus. Savitri und Sharad sehen sich stets in Opposition zu der weißen Bevölkerung Kanadas, die durch Formulierungen wie "those alien faces" (p. 33) oder "these faceless people" (p. 34) im Gegensatz zu "[o]ur people" (p. 34) immer wieder hervorgehoben wird. Auch Veejala signalisiert mit ihrer Rückkehr ihre Außenseiterposition.

Die Wahrnehmung kultureller Differenz bestimmt nicht nur Sharads persönliches Verhältnis zu den Kanadiern, sondern auch das kollektive Selbstbild der indischen Gemeinschaft, wie die Diskussionen der mittleren Generation verraten. Diese Generation verkörpert nach dem Verständnis der Autorin die dritte Phase ihres Modells, in dem sich der Blick der Immigranten nach außen richtet und er aktiv am Leben seiner Umgebung teilnimmt. So ist Jayant Mitglied im örtlichen Sportverein, während sein Freund Arun wie viele "dogooders" (p. 48) in eine politische Studentenorganisation involviert ist. Durch die veränderte Blickrichtung und die verstärkte Interaktion mit der Majoritätsgesellschaft werden automatisch weitere Transformationsprozesse in Gang gesetzt, die Kernbereiche der von den Eltern überlieferten Kultur berühren. Dazu gehören neben dem Bereich *dating* auch Belange der persönlichen Identität, Freiheit und Integration in die Gesellschaft, die für junge Erwachsene in ihrem altersgemäßen Ablöse- und Unabhängigkeitsstreben ohnehin aktuell sind. All diese Themen werden von den Geschwistern Jayant und Jyoti, ihrem Cousin Vithal und den gemeinsamen Freunden Arun, Dinesh, Sridhar und Rajen, die mit ihrer unterschiedlichen sozialen und geographischen Herkunft die heterogene indische *community* verkörpern, am Küchentisch der Bhaves intensiv diskutiert.

Am stärksten beschäftigt mit dem zuerst genannten Thema *dating* ist sicherlich Jyoti, die ihre Gefühle nach ihrer ersten sexuellen Erfahrung mit ihrem kanadischen Freund

einzuordnen versucht. Die Ratschläge ihrer konservativen Mutter und ihrer gegensätzlichen, gegen sämtliche Konventionen verstoßenden Tante helfen ihr in diesem Gefühlschaos nur wenig. Savitri macht sie mit einer Anekdote auf den Unterschied zwischen Verliebtheit und Ehe aufmerksam, während Veejala sie auf den unabwendbar folgenden Klatsch bei einer Schwangerschaft, vor allem bei der Wahl eines Ehemannes außerhalb der eigenen Gemeinschaft hinweist, nur um ihr anschließend die Nichtigkeit dieser Argumente und der Konzepte Ehe und Treue in einem Land wie Kanada zu erläutern. Von ihrem angeblich fortschrittlich denkenden Vater hält Jyoti solche Überlegungen ohnehin fern. Sharad akzeptiert zwar die seines Wissens platonische Freundschaft mit Andre, einem "decent boy. He behaves just like one of us. So respectful. And he looks like us too, with his black hair and eyes." (p. 32/33). Bei einer ernsthaften Erwägung würde er jedoch traditionelle Wege einschlagen. So erklärt Jyoti an einer Stelle gegenüber ihrem Bruder:

[W]hen you return to the fold, dad will fix you up with an upper middle-class, fair-skinned, 'homely' Brahmin, as all the matrimonial ads say when they mean 'home loving'. Virgen, of course. (p. 29).

Jyotis Auseinandersetzung mit dem Thema *dating* zwischen den Kulturen und Generationen zeigt sich auch in ihrer Argumentation im Freundeskreis. Von den frustrierten jungen Männern nach dem unerklärlichen Verhalten junger Inderinnen gefragt, das sich zwischen extremer Konserviertheit und einer Vorliebe für weiße Männer bewegt, suggeriert Jyoti, dass *dating* wie zahlreiche Konzepte Veränderungen unterworfen sei, denen sich die jungen Männer anpassen sollten: "As for dating local style, we have to change with time. Haven't we been in the closet long enough? I don't mean just girls. All of us." (p. 50).

Dass der nach außen gerichtete Blick neben Veränderungen auch Frustrationen auslösen kann, verdeutlicht die Argumentation Vithals, "*an angry young man*" (p. 40). Enttäuscht von erfolglosen Akkulturationsversuchen ist er aus allen studentischen Komitees und politischen Organisationen ausgeschiedenen und stimmt nun für eine Isolierung und Abgrenzung der ethnischen Minderheit, die deren Stärke und Berechtigung, sich in Kanada anzusiedeln, demonstrieren soll: "We have to stay separate from them and stay together within and we've got to show them that we have as much right to be here as the pissed-off whites who've bullied their way into this country these last hundred years." (p. 51). Sein Zorn richtet sich nicht nur gegen die weiße Mehrheit, sondern auch gegen die eigene ethnische Gruppe, die er als "goddamned ostriches and cowards" (p. 56) bezeichnet, und vor allem gegen sich selbst. Er empfindet sich als Versager, als "an habitual dropout, a drag" (p. 57), der orientierungslos zwischen den Kulturen schwimmt

und keine angefangene Sache, sei es eine Ausbildung oder ein anderes Projekt, zu Ende führen kann. Seine Ziellosigkeit und der Verlust des Selbstwertgefühls führt sogar zur Trennung von seiner langjährigen Freundin Donna, da er nicht mehr fähig ist, die ihm gemäß des Hindu-Glaubens zugedachte männliche Rolle auszufüllen: "A woman, even a Hindu-woman, maybe especially a Hindu-like woman, expects her man to be up there, higher than herself, and woe to the man who can't be demigod." (p. 58).

Frustration und Zorn kennzeichnen nicht nur die Auseinandersetzung Vithals mit sich selbst und seiner Umgebung, sie sprechen auch aus den Augen seines Cousins Jayant, der auf seine Weise seine Position zwischen Ursprungs- und Aufnahmekultur, in der ethnischen *community* und der Familie zu bestimmen sucht: "*the distinctive feature about him [...] are his eyes, now smouldering black, angry*" (p. 26). Die Augen, Spiegelbild der Seele, verdeutlichen den schwierigen Ablöse- und Identitätsprozess, in dem der fast erwachsene Jayant sich befindet. Kritisch hinterfragt er die fatalistischen und pessimistischen Ansichten seiner Eltern über eine mögliche Integration in die kanadische Gesellschaft und boykottiert die ehrgeizigen Pläne seines Vaters, ihn zum "[p]rovincial champ" (p. 27) des örtlichen Tischtennisvereins zu machen. Jenseits des "crap about morals und Hindi values" (p. 27) versucht er seinen Bezug zur Hindi-Kultur und seine Stellung innerhalb der ethnischen Minderheit zu finden, was sich als schwieriges Unterfangen erweist. Im Gegensatz zu Vithal identifiziert sich Jayant nicht mit der indischen Gemeinschaft als solcher, sondern grenzt sich getreu der überlieferten Kastenregeln bewusst von der breiten Masse ab: "Why the hell do we have to rub shoulders with them simply because we happen to come from the same political entity." (p. 53). Motiviert von seinen inneren Konflikten und seinem Wunsch nach Unabhängigkeit und einer eigenen Position ist sicherlich auch seine geplante Europareise. Überraschend schnell und bereitwillig gibt er sein Vorhaben auf, als er von den Schwierigkeiten Prities erfährt und darin seine Funktion als Rollenmodell und Mittler zwischen den Kulturen erkennt: "If there's a Christly chance for me to do something for someone, I'd gladly stay put." (p. 81).

In Übereinstimmung mit seiner neuen Erkenntnis fällt auch Jayants Beantwortung der fundamentalen Frage des Dramas aus, ob Immigranten in Kanada eine neue Heimat finden können. Die Metapher der Pappel nochmals aufgreifend bekundet er die Schönheit und Bedeutung des Baumes für das gesamte Landschaftsbild. Selbst wenn sie keine Wurzeln schlagen und keine Spuren hinterlassen kann und ihre Lebenszeit insgesamt begrenzt ist, ist die Pappel auch für diese kurze Dauer bedeutungsvoll:

Let's face it, Jesus, no one, but no one has roots anywhere because that's the way things are in 1979 A. D. But we can stand tall, man, and live each year for all its goddamned worth and ours. (p. 83).

Während die zweite Generation mit ihrer kulturellen Zwischenstellung kämpft und versucht, Elemente beider Landschaften miteinander zu vereinen, treten für die dritte, in Kanada geborene Generation derartige Probleme überhaupt nicht auf. Hier liegt der höchste Akkulturationsgrad und völlige Kongruenz zwischen innerer und äußerer Landschaft vor, allerdings auch eine deutliche Distanz zur Kultur der Vorfahren. Tatsächlich sind Krish und Pritie, die jüngsten Familienmitglieder und Repräsentanten dieser letzten Generation, ganz in die Kultur ihrer kanadischen *peers* integriert. Dies manifestiert sich in ihren alltäglichen Aktivitäten, der Wahl ihrer Freunde und ihren Wertvorstellungen. Krish spielt regelmäßig Eishockey und trägt nach Schulende mit seinen Freunden Zeitungen aus. Seine Cousine Pritie verbringt ihre Freizeit ebenfalls mit einer Anglo-Kanadierin und hat ihren Namen für ihre Freunde angliert. Aus "Prixie" (p. 83), wie sie im Familienkreis genannt wird, wird Pritie. Am deutlichsten zeigt sich ihr Akkulturationsniveau in ihrer Einstellung zur Pünktlichkeit, die sich erheblich von der ihrer Mutter abhebt, wodurch Pritie immer wieder in Schwierigkeiten gerät: "she thinks it is okay to be a few minutes late, but it isn't. We just have to be in by 8.45. We just have." (p. 84). Tatsächlich ist die Distanz zwischen Pritie und ihrer Mutter so weit fortgeschritten, dass diese ihre Kinder in ihre geplante Rückkehr überhaupt nicht einbezieht. "The children don't need me. A child grows as a flower grows." (p. 67) entgegnet sie auf entsprechende Bedenken ihrer Schwägerin.

Der fortgeschrittene Akkulturationsgrad bringt, wie bereits angesprochen, neben seinen positiven Auswirkungen auch einen Verlust an Wissen über die eigenen Ursprünge und eine schleichende Distanzierung zur Kultur der Vorfahren mit sich, derer sich zumindest Pritie bewusst ist. Durch Aufforderungen an ihren Onkel wie "Tell us a story, uncle, tell us" (p. 35) versucht sie, diesen Mangel auszugleichen. Begierig lauscht sie den Geschichten über Krishna und den Anekdoten aus dem früheren Leben in Indien, während Krish rasch das Interesse an diesen Ausflügen in die Vergangenheit verliert und sie verächtlich als "'remember' binge" (p. 38) titulierte. Seine Position zeichnet das Aufkommen einer jugendlichen Gruppierung, die im Gegensatz zur zweiten Generation weniger durch interkulturelles Bewusstsein als durch ein unreflektiertes und unwissendes Vermischen kultureller Einflüsse gekennzeichnet ist.

Die zentrale Frage, ob eine immigrierte Familie in einem fremden Land neue Wurzeln schlagen kann, beantworten die erwachsenen, jugendlichen und kindlichen Mitglieder der beiden Familien entsprechend ihrem Alter, ihrem Akkulturationsgrad und ihren

Erfahrungen somit auf höchst unterschiedliche Weise. Während die Versuche der älteren Generation, in Kanada neue Wurzeln zu schlagen, misslingen, gelingt es der nächsten Generation - wenn auch unter Schwierigkeiten Elemente beider Kulturen zu vereinigen und ihre Position, ihren "Third Space" im Sinne Bhabhas, zu gestalten. Sie akzeptiert ihre kulturelle Zwischenstellung und ihre Rolle, als kultureller Vermittler, *boarder intellectuals* im Sinne Bhabhas, grenzüberschreitend zu denken und zu handeln und somit zu einem Abbau gesellschaftlicher, rassistischer, klassen- oder geschlechtsspezifischer Grenzen beizutragen. Auch dies verläuft keineswegs unproblematisch, wie die inneren und äußeren Konflikte der zweiten Generation in *Rootless But Green Are the Boulevard Trees* zeigen, und wie auch Bhabha selbst eingeräumt hat. Ein wesentliches Element des "Third Space" besteht im Aushandeln, in einer Öffnung gegenüber dem Anderen und einem Sich-dem-Anderen-Aussetzen, was ein höchst komplexer und spannungsreicher Akt ist.

Für die nächste Generation, die bereits in Kanada geboren ist und dieses Land als die einzige Heimat kennt, ist die Frage nichtig. Allerdings stehen ihre Mitglieder vor der ebenfalls schwierigen Aufgabe, den Bezug zu ihrer Kultur nicht gänzlich zu verlieren. Akkulturation, so verdeutlicht das Familiendrama, ist ein überaus intensiver Prozess, der sich über einen langen Zeitraum und über Generationen hinweg vollzieht.

5.3. Familiäre Unterdrückung und soziale Ausgrenzung - zur Situation der Migrantin

Die doppelte Marginalisierung von Migrantinnen als Frauen und Fremde gehört zu den wichtigsten Themen der Migrationsliteratur. Erwähnung findet die zweifache Diskriminierung durch *race* und *gender* in zahlreichen multikulturellen Dramen wie Margaret Hollingsworths *Ever Loving* (1980), das die Biographien von drei aus Europa stammenden Kriegsbräuten nachzeichnet, oder Shirley Barries *Straight Stitching* (1998), in welchem die bedrückende Situation von Migrantinnen in der Textilindustrie Kanadas geschildert wird. Das Familiendrama geht noch einen Schritt weiter. Es berücksichtigt nicht nur die Außenseiterposition der Migrantin in der kanadischen Gesellschaft, sondern ergänzt derartige Beobachtungen durch eine Analyse ihrer Position innerhalb der Familie.

Wie eng die Bindung zwischen Mikrokosmos und Makrokosmos sich gestaltet, in welcher wechselseitigen Wirkung familiäres und gesellschaftliches System gar stehen, lassen soziologische Untersuchungen über Migranten erahnen. Laut Bielby entpuppt sich die Integration in die neue Gesellschaft nicht selten als ein Austausch der alten mit einer neuen sexistischen und von patriarchalischen Denkstrukturen geprägten Kultur: "When women and men cross international borders they meet other systems of oppression based on race, nationality and citizenship, that intersect with gender relations."¹¹⁰ Konfrontiert mit einer zweifachen Diskriminierung aufgrund ihres Geschlechts und ihrer Zugehörigkeit zu einer ethnischen Minderheit sehen die Migrantinnen die Familie nicht als einen Ort der Unterdrückung, sondern als Zufluchtsort: "family as a source of protection."¹¹¹ Der Kampf richtet sich folglich in erster Linie gegen die gesellschaftliche Ausgrenzung, während die Unterdrückung innerhalb der eigenen vier Wände unangetastet bleibt. An der Stellung der Frau und an der Erwartung an ihr Verhalten in der Familie ändert sich wenig, ihre Abhängigkeit von ihrem Ehemann verstärkt im Gegenteil noch dessen Vormachtstellung. Bestätigt wird dies durch Gwens Untersuchungen über japanische Immigrantinnen in die USA, die sich auch auf die Gegebenheiten in Kanada übertragen lassen:

[T]he primary struggle for Japanese immigrant women and their daughters - and perhaps for all subordinate racial-ethnic immigrants - has not been

¹¹⁰ Hondagneu-Sotelo/Cranford 1999: 120.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 121.

fighting gender subordination within the family, but rather with struggling against a racist society and an exploitative, stratified labor system.¹¹²

Das gleiche Schicksal widerfährt den fiktiven Migrantinnen in *No Man's Land*, *Prodigals in a Promised Land* und *The Tale of a Mask*. Obwohl die Protagonistinnen - wie auch die Theaterstücke - unterschiedlichen Kulturen entstammen, zeigen sich in ihrem dramatischen Lebensweg erstaunliche Parallelen. So stehen die Charaktere *Gloria*, *Jeena* und *Aiko* im Gegensatz zu ihren Männern dem neuen Leben in Kanada skeptisch oder sogar ablehnend gegenüber, sind vor der Migration in den Arbeitsprozess eingebunden und überdies Mütter von einem oder zwei Kindern, zu denen sie aufgrund ihrer physischen und emotionalen Abwesenheit ein schlechtes Verhältnis haben.

Ermöglicht wird die über einen längeren Zeitraum hinweg beobachtete charakterliche Entwicklung der Charaktere durch eine dramatische Strategie, die für das Migrationsdrama charakteristisch ist: So wird szenisch oder durch die Schilderungen der Charaktere Einblick in die Lebenssituation vor der Migration gewährt, narrativ oder durch Einblenden von Schlüsselszenen die Gründe beleuchtet, die die jeweilige Familie zur Auswanderung bewogen, und im Haupthandlungsstrang die Entwicklung der Familie nach der Migration weiterverfolgt. Diese räumliche und zeitliche Opposition zwischen Damals/Heute und alter/neuer Heimat findet sich in leicht alternierender Form in allen drei Dramen wieder.¹¹³

5.3.1. Die Unterdrückung der Frau durch kulturell gefärbte Argumentation in Rahul Varma's *No Man's Land*

In einer Collage aus Rückblicken, Monologen und gegenwärtiger Handlung schildert Varma in *No Man's Land* wesentliche Stationen der lebenslangen Ausnutzung der Protagonistin Jeena. Anders als in *Straight Stitching* wird die Protagonistin jedoch nicht an den eigentlichen Stätten ihrer Ausbeutung gezeigt. Weder sieht man sie an der heimischen Nähmaschine arbeiten, noch in der Fabrik am Fließband stehen. Schließlich gilt Varma's Interesse weniger einer Analyse des "sweat shop" (p. 177) als den wirtschaftlichen, sozialen und psychologischen Hintergründen, die Migrantinnen zu dieser Art von Tätigkeit zwingen.

¹¹² Hondagneu-Sotelo/Cranford 1999: 120/121.

¹¹³ Hier liegt wieder eine anachrone Zeitstruktur oder *emotional chronology* im Sinne Keatly's vor. Die Geschichten von Familien, so wird deutlich, folgen keiner strikten chronologischen Einteilung. Vielmehr werden Szenen durch Stichworte, Gedanken oder Gegenstände der jeweils vorhergehenden Szenen assoziativ ausgelöst.

Anhand mehrerer Schlüsselszenen aus Jeenas Leben legt Varma die geschickte psychologische Manipulation und Argumentation offen, derer sich ihre Ausbeuter, ihr Ehemann Qaiser, sein Freund Teja, sowie ein kanadischer Geschäftsmann namens Birny, bedienen, um die zunächst unwillige Jeena zu ihren Plänen zu überreden. Ihr Vorgehen folgt dabei stets dem gleichen, äußerst wirkungsvollen Muster: Zunächst müssen Jeenas eigene Pläne, zum Beispiel ohne fremde Unterstützung einen Arbeitsplatz zu suchen oder sich in Kanada zur Lehrerin ausbilden zu lassen, demontiert werden. Dies wird erzielt durch eine Auflistung möglicher Hindernisse oder durch einen Hinweis auf die vorprogrammierte Erfolglosigkeit oder gar Unsinnigkeit ihres Vorhabens. "I know you want to be a teacher. But let me tell you what you are up against," (p. 206) beginnt Teja seine lange Beweisführung, in der er Jeenas Traum und seine Realisierung ad absurdum führt. Anschließend erfolgt die Präsentation des eigenen großzügigen Angebots, Akkordarbeit an der Nähmaschine oder ein Arbeitsplatz in einer Fabrik, das sogleich mit Entscheidungsdruck verbunden wird. So macht Birny Jeena auf die große Anzahl arbeitswilliger Migrantinnen aufmerksam, um sie für seine Pläne zu gewinnen: "the runaways, the boat people, the aliens, the refugees ... you know. And their women work for less" (p. 197). Teja wiederum erklärt Jeena die Notwendigkeit, neben der verhassten Akkordarbeit auch noch eine Tätigkeit in der Fabrik anzunehmen, mit einem Blick auf die sozio-ökonomische Situation von Migrantinnen: "Since women are paid only half the wages, you should do two jobs." (p. 205). Durch das Setzen einer Deadline, Jeena muss sich gewöhnlich sofort entscheiden, wird der Druck auf sie zusätzlich gesteigert. Mit den Worten "I haven't got all day." (p. 197) versucht Birny, seine Mitarbeiterwerbung zu beschließen und Jeena zu einer Entscheidung zu zwingen.

Wirken alle diese Manipulationsversuche nicht, wird als letztes, jedoch durchschlagendes Argument die Familie ins Spiel gebracht und Jeena an ihre "female's social duty towards family and society"¹¹⁴ erinnert. Mit heimtückischen Fragen wie "But Jeena, where will you leave your one-year-old?" (p. 197) oder "Jeena, do you want to help your husband buy a house?" (p. 205), die an ihr Bedürfnis appellieren, sich um das Wohlergehen ihrer Familie zu kümmern, wird Jeenas Widerstand gebrochen. Im Namen der Familie wird sie erpresst. Ihrem Vorwurf "This is blackmail." (p. 206) entgegnet Teja jedoch nur kaltblütig: "But there is a certain logic to it." (p. 206).

¹¹⁴ Ratna Ghosh, "South Asian Canadian Women: Adaptation", in: *South Asians in the Canadian Mosaic*, ed. Rabindra N. Kanungo, Montréal: Kala Bharati, 1984, p. 148.

Tejas Anspielung auf die innere Logik seiner Argumentation ruft auf der einen Seite die Funktionsweise der diskriminierenden Kategorien *race* und *gender* in Erinnerung. Auf der anderen Seite zeigt sie, dass die Familie in diesem Zusammenhang das wirkungsvollste Druckmittel überhaupt darstellt. Jeenas Sorge um ihre Familie, die im patriarchalischen Denken als ihre einzige Lebensaufgabe interpretiert wird, dient Teja, Birny und auch ihrem Mann Qaiser als ideales Instrument, um Macht auszuüben und Jeenas Willen zu beugen. Für Jeena entwickeln sich die familiären Verpflichtungen, gekoppelt mit einem entsprechenden Verhaltenskodex, allmählich zu einem immer engeren Korsett:

JEENA: (*internal*) And that's what we've got - a family. What about freedom? [...] I want to scream, yet I don't know if anybody will hear me from the cage I am in. Huh ... the family is like an octopus with thousand tentacles. You escape from one and another grabs you. That's how it is in my family, I know. (p. 185).

Jeenas Vergleich ihrer Familie mit einem Käfig oder einem Tintenfisch, aus dessen Tentakeln es kein Entkommen gibt, scheint die feministischen Thesen zu bestätigen, welche die Familie als den hauptsächlichen Grund der Unterdrückung der Frau ausmachen. Am Wirken sind hier jedoch weniger patriarchalische Strukturen, die die Immigrantinnen auf den häuslichen Aktionsradius beschränken wollen, als die sich wechselseitig bedingenden Mechanismen von Migration, Armut und Habgier.

Qaiser toleriert die Ausbeutung seiner Frau nicht nur, er trägt sogar maßgeblich dazu bei, dass Jeenas Energie schwindet. Rücksichtslos setzt er auf die Arbeitskraft seiner Frau, um seinen Traum von einem neuen Haus in Quebec zu verwirklichen und somit das verlorene Zuhause in Ostindien zu ersetzen. Als einziges Erinnerungsstück an das frühere Leben war Qaiser ein Ziegelstein des ehemaligen Hauses geblieben, den er noch rechtzeitig vor den Plünderern retten konnte: "This brick is all the memory I have of my home back home." (p. 174). Sein Anblick dient ihm als eine Art Mahnmal seines erlittenen Verlustes und bekräftigt ihn in seinem Entschluss, diesen durch den Erwerb des neuen Hauses in Kanada zu tilgen. Je obsessiver und rücksichtsloser Qaiser seinen Plan verfolgt, umso mehr wird der Stein zum Symbol für Jeenas Ausbeutung. Ihre Entscheidungen werden von ihm entscheidend beeinflusst, wie sie gegenüber ihrer Tochter Samreen erklärt:

I had to make certain choices - for you, for your father and an authentic brick that meant everything to him. For him, a man dispossessed of his home would remain a man without an identity unless he gets one... (p. 201).

Um Qaiser seine Identität und seinen Stolz wiederzugeben, aber auch um die finanzielle Zukunft ihrer Tochter abzusichern und nicht zuletzt um selber die Gewissheit zu besitzen, nie wieder heimatlos zu werden, lässt Jeena die Ausbeutung ihrer körperlichen Kräfte zu. Sie nimmt neben der Näharbeit zusätzlich eine Fließbandarbeit an, um zuerst den Erwerb und anschließend den Erhalt des Hauses zu ermöglichen: "And I worked like a dog. Because Qaiser wanted to buy a house. No matter what sacrifices I had to make and no matter what I had to do." (p. 173). Sie selbst kann sich dort nicht niederlassen und empfindet das Haus zunehmend als Herrscher und sich selbst als seine Sklavin: "Home is our master. Furnish, care, watch, repair, maintain. A task for life." (p. 186). Auch ihre Tochter sieht es schließlich nur noch als "a museum of mama's sacrifices." (p. 210).

Die einträgliche Arbeit in der Fabrik, mit der die laufenden Kosten "Hydro, telephone, TV, gas ..." (p. 185) beglichen werden, führt schließlich zu einer dramatischen Verschlechterung von Jeenas Gesundheitszustand. Ihre Ärztin stellt eine vaskuläre Verklumpung in den Beinen sowie irreparable Lungenschäden durch das Einatmen von Faserrückständen fest. Ihren Wunsch, die anstrengende Tätigkeit aufzugeben, vereitelt Qaiser jedoch mit derselben manipulativen Vorgehensweise, die Teja und Birny erfolgreich angewandt hatten. Er weist seine Frau auf die schwierige wirtschaftliche Lage in Quebec hin, erwähnt den Streik in seiner Fabrik (p. 189) und erinnert sie schließlich an ihre Pflicht gegenüber der Familie: "In case you forget, we have a mortgage to pay." (p. 190).

Erst Dr. Khabers Vorschlag, die Arbeitgeber seiner Frau auf Schadensersatz in nicht unerheblicher Höhe zu verklagen, löst ein Umdenken bei Qaiser aus, da er darin den geeigneten Plan zur Haltung seines Hauses erkennt. Nochmals versucht er, seine Frau für seine egoistischen Pläne zu manipulieren. Seine ursprüngliche Argumentation für die Fabrikarbeit wendet sich ins Gegenteil, und er erhebt sich zum Advokaten der Rechte seiner Frau. "The factory should be sued for every single penny for doing this to you." (p. 198) schimpft er und zeigt sich entsetzt angesichts ihres unsinnigen Vorschlags, anstelle ihres Körpers doch eher das Haus zu verkaufen. Um ihre Entscheidung in die entsprechende Richtung zu lenken, fügt er noch die finanziellen Schwierigkeiten seines Lokals, die Unwilligkeit der Banken bei der Vergabe von Krediten und die finanziellen Verluste beim Verkauf des Hauses hinzu. Abgerundet wird auch diese Begründung mit dem Setzen einer Deadline:

QAISER: So, I am saying what I am saying, not because it makes me happy, but with the thoughts that we can save our house if ... Well, the doctor needs your signature in five days. She has a deadline.

JEENA: Another of those things?

QAISER: Another what?

JEENA: Blackmail. (p. 204).

Anders als in den bereits aufgelisteten Beispielen greifen die Mechanismen der Erpressung diesmal nicht. Das liegt teilweise daran, dass manche der vorher wirkungsvollen Gründe, nämlich die Sorge um die Familie und die (inzwischen gesicherte) Zukunft der Tochter, ihre Grundlage verloren haben. Auch sieht Jeena ihre Unterschrift als den endgültigen Ausverkauf ihrer Identität und lehnt es ab, nach der Bereitstellung ihrer Arbeitskraft, ihrer Träume und ihrer Energie auch noch ihre gesundheitlichen Schäden für ihren Ehemann zur Verfügung zu stellen: "Now you want me to trade my injuries so that you can save your house." (p. 208).

Jeenas Verweigerung zwingt Qaiser zum Handeln. Um seiner Frau zu beweisen, dass er auch er zu Opfern fähig ist, verlässt er trotzig das Haus und verkauft seine Anteile an der Dhaba. Allerdings kommt seine Geste zu spät. Bei seiner Rückkehr findet er Jeenas letztes Opfer, das unterschriebene Formular, vor. Daneben liegt - beschwert unter seinem Ziegelstein - ein Abschiedsbrief seiner Frau vor, in dem sie in Form einer Fabel ihre Lebensgeschichte, ihre Aufopferung und die Gründe ihres Fortgehen darlegt.¹¹⁵

Das Festhalten an der ehelichen Gemeinschaft würde für Jeena den endgültigen Ausverkauf ihrer Identität und ihre körperliche Zerstörung bedeuten, die Vorteile sich hingegen gegen Null bewegen. Ihre Alternative, die Trennung, zieht zwar erneute Heimatlosigkeit, Einsamkeit und eine ungewisse Zukunft nach sich, bietet ihr auch die Möglichkeit, ihre Identität wiederzufinden, eine nach Mauforts Einstufung positive Entscheidung und Schlussgebung des Dramas: "[H]er own quest for identity, her spiritual freedom, would from now on acquire more importance than financial matters."¹¹⁶

¹¹⁵ Jeena vergleicht in diesem Brief Qaiser, Samreen und sich selbst als eine Vogelfamilie, die durch eine Auseinandersetzung im Vogelreich zwischen "blackbirds" (p. 211) und "sparrows" (p. 211) ihr Nest verlor und zur Flucht gezwungen war: "The family flew to another wood and started building all over again." (p. 211). Der Bau des neuen Nestes raubte die Kräfte des Muttervogels, so dass er selbst dort nicht mehr leben konnte: "She did all she could to build the nest, until there was no more she could do to keep the family of birds together." (p. 211).

¹¹⁶ Maufort 2003: 151.

5.3.2. Die Unterdrückung der Frau durch pseudo-intellektuelle männliche Argumentation in H. Jay Bunyans *Prodigals in a Promised Land*

Im Gegensatz zu Jeena, die Opfer einer kulturell gefärbten Argumentation wird, wird die Protagonistin Gloria aus H. Jay. Bunyans *Prodigals in a Promised Land*¹¹⁷ von ihrem Mann Theo über Jahre hinweg seelisch missbraucht, erniedrigt, als minderwertig eingestuft und als "stupid" (p. 153)¹¹⁸ tituliert. Wie die einst glückliche Beziehung des aus der Karibik stammenden Paares sich nach der Emigration nach Kanada zu einem von Theo bewusst provozierten intellektuellen Machtkampf entwickelt, mit Hilfe dessen er seine Frustration zu kompensieren sucht, wird im Folgenden dargestellt. Zunächst wird dabei auf Theos Verhaltensänderung eingegangen und auf dieser Basis anschließend die Leidenszeit und allmähliche Emanzipierung seiner Frau dargestellt.

Theo ist ein Vertreter der Masse lernwilliger, ambitionierter und erfolgsorientierter Migranten, von der er sich - in seiner Selbstsicht - durch seine Intellektualität und die sorgfältige Planung seiner Karriere jedoch abhebt. Glorias Zweifel an seiner Schilderung von Kanada als "a promised land" (p. 151) und ihren Hinweis auf die zahlreichen gescheiterten Immigranten entkräftet er rasch: "[D]em people went into the world aimlessly. They didn't have a plan." (p. 151). Sein Plan sieht vor, durch die Absolvierung eines Promotionsstudiums den Traum von gesellschaftlicher Anerkennung in der neuen Heimat, Bewunderung seiner Landsleute, Erfolg und Reichtum zu verwirklichen. Den Gedanken an Hindernisse oder an ein mögliches Scheitern lässt Theo wie so viele hoffnungsvolle Immigranten nicht zu. "Leaving home and making it in a new country would be the ultimate test of our lives," berichtet der aus der Karibik stammende Journalist Cecil Foster über die Beweggründe seiner Generation, "Even before we immigrated, it was horrific for anyone to think of not succeeding, of not fully integrating into our new country."¹¹⁹ Die Wunschvorstellungen, die auch Theo hegt, sehen etwas anders aus:¹²⁰

¹¹⁷ *Prodigals in a Promised Land* wurde 1981 von *Theatre Passe Muraille* in Toronto erstmals aufgeführt.

¹¹⁸ H. Jay Bunyan, *Prodigals in a Promised Land*, in: *Testifyin': Contemporary African Canadian Drama 1*, ed. Djanet Sears, Toronto: Playwrights Canada Press, 2000, pp. 149-214. Alle weiteren Angaben bei Primärzitate beziehen sich auf diese Ausgabe.

¹¹⁹ Cecil Foster, *A Place Called Heaven. The Meaning of Being Black in Canada*, Toronto: HarperCollins Publishers Ltd., 1996, p. 37.

¹²⁰ Das Bild von Nordamerika als gelobtem Kontinent wurde durch seine wohlhabenden Touristen und die Erzählungen erfolgreicher Gastarbeiter zusätzlich genährt. Immigration und der damit automatisch verknüpfte Erfolg, erinnert sich Foster, entwickelten sich zum Statussymbol: "Around us we could see signs of North American affluence, in the tourists arriving daily from the eastern

Not only would we boast in minute details in letters back home about how we were succeeding by having a great time at restarting our lives, but we would also brag about our university and college degrees, about the freedom to travel and to rise to the top of our chosen trade or profession. And we would also show we were succeeding by our ability to send home regular money orders and barrels of food and clothes.¹²¹

Nach der Migration, der Gloria aus Liebe, aber nicht aus Überzeugung zugestimmt hatte, beginnt sich Theos Wesen und damit auch die Rollenverteilung in der Partnerschaft zu verändern. Entgegen seiner Erwartung zeigt sich Kanada nicht als "[a] land of milk and honey covered by a thin layer of pristine snow,"¹²² sondern als extrem kalt und gleichgültig angesichts seiner hochgesteckten Ziele. Als Theo überdies seinen Arbeitsplatz verliert, den er aufgrund seiner mangelnden "Canadian experience" (p. 163) erst nach dreimonatiger Suche gefunden hatte, kanalisiert sich seine Frustration erstmals gegen seine Frau. Er wirft Gloria ihre angebliche Oberflächlichkeit und unreflektierte Anpassung an die kanadische Realität vor, durch die sie sich, anders als er selbst, problemlos in die Gesellschaft und Arbeitswelt integrieren lasse: "Well one look at you and they would gladly hire you for any office job because you can easily blend in..." (p. 163).

In den folgenden zehn Jahren etabliert sich dieser Ausrutscher zu einem festen Verhaltensmuster. Um das Scheitern seines Traums nicht wahr zu haben, flüchtet Theo sich in die Position des intellektuellen Außenseiters, der über mehr Weitblick als die Masse verfügt und daher berechtigt ist, Kritik an seiner Umgebung zu üben. Bevorzugtes Opfer seiner pseudo-intellektuellen Argumentation bleibt seine Frau. Keine Gelegenheit lässt Theo aus, um Gloria auf ihre Gewöhnlichkeit, Minderwertigkeit und opportunistische Einstellung aufmerksam zu machen, die sie als Repräsentantin der ignoranten, passiven Migranten entlarve.¹²³ Er kritisiert ihren Materialismus, "her

seaboard and, of course, the very friendly French-speaking Canadians spending two or three weeks at some guest house on a beach near us. We saw it, too, in the Caribbean migrant workers returning home. They had American dollars in their pockets after spending time on contract cutting cane in Florida or picking fruit in the New England states and in Ontario. And they had the sophistication that make young boys hunger to emulate them. Going to North America had become the rite of a passage." [*Ibid*, p. 36.].

¹²¹ *Ibid*, p. 36.

¹²² Patricia Keeney und Don Rubin, "Hector Bunyan and the Hyphenated Canadian. An Introduction to the Play *Prodigals in a Promised Land* in the Form of a Dialogue", in: *Testifyin': Contemporary African Canadian Drama 1*, ed. Djanet Sears, Toronto: Playwrights Canada Press, 2000, p. 145.

¹²³ Vergleiche dazu folgende Argumentation Theos: "[T]he world needs people like you to walk in the shadows of the accomplished and to applaud the successes of the winners. Yuh might burst yuh hand clapping but yuh goin't have to keep doin' it because dat will be yuh only claim to recognition." (p. 154).

obsession with expensive clothes and fancy furniture" (p. 171) und beschuldigt sie der geistigen und körperlichen Prostitution. Selbst Glorias Schwangerschaft interpretiert Theo als Verantwortungslosigkeit und Ergebnis einer falschen Prioritätensetzung. Anstatt ihren geistigen Horizont durch universitäre Bildung zu erweitern, habe Gloria sich für die Mutterschaft entschieden und damit die konservative, patriarchalische These bestätigt, nach der die Existenzberechtigung der Frau einzig in ihrer Fähigkeit zu gebären liege.

Theo empfindet sich selbst als Opfer. Schuld an seiner Misere tragen nicht seine überzogenen Erwartungen, sondern die kanadische Gesellschaft mit ihren weißen, rassistischen Arbeitgebern, undankbare, gierige Verwandte aus der alten Heimat, "fucking parasites" (p. 193), die an seiner vermeintlichen Erfolgsgeschichte in Form finanzieller Zuwendung teilhaben wollen, oder die Erzählungen etablierter Migranten: "doctors and engineers and businessmen. [...] They manage to convince too many of us that we too can achieve positions of privilege in this country." (p. 195). Letztere hätten ihm vorenthalten, dass der Weg des Immigranten zum Erfolg durch Anpassung, Unterwürfigkeit und Aufgabe von Integrität gekennzeichnet sei: "well-behaved immigrants. I despise that species of immigrant!" (p. 195).

Sowohl Gloria als auch Arnold, Theos Freund und Alter Ego, durchschauen die hypokritische und vorgeschobene Natur seiner Beweggründe, die nur dazu dient, nicht selbst die Verantwortung für das eigene Handeln übernehmen zu müssen. Arnold erklärt Theo an einer Stelle sehr deutlich, dass seine pseudo-logischen Gründe lediglich seine Passivität rechtfertigen sollen: "You prefer to celebrate an easy passion instead of reaching beyond your misery to see the light of wisdom. (p. 195). Erst die Schimpftirade seiner Mutter, die wie eine "Dea ex machina" am Ende des Dramas auftaucht, kann Theos Augen öffnen: "Everybody shifting responsibility fuh he life onto someone else." (p. 212).

Wie diese Entwicklung von Theos Verhalten verdeutlicht, wird Gloria Opfer eines intellektuellen Machtkampfes, mit Hilfe dessen Theo seine unerfüllten Träume von beruflichem Erfolg und gesellschaftlicher Anerkennung auszugleichen bemüht ist. Die Auswirkungen seiner Attacken beschreibt Gloria gegenüber ihrer Freundin Stella folgendermaßen:

GLORIA: You talking about the kind of brutality dat leaves visible scars. But there is another kind of brutality dat leaves invisible scars und ruins people permanantly. That is how Theo brutalizes. (p. 167).

Da die verbale Misshandlung keine sichtbaren Spuren in Form von Blutergüssen oder anderen Verletzungen hinterlässt, wird der Umgebung Glorias Leiden nicht bewusst, so dass sie auf keinerlei Hilfe hoffen kann: "That's why I can't afford to discuss my problems, because the first thing people say is 'where are the bruises and the lumps and the scars.'" (p. 167). Aus diesem Grund, aber auch wegen der gemeinsamen Tochter Atiba und nicht zuletzt wegen ihrer fortwährenden Hoffnung, Theo würde sein Fehlverhalten einsehen, hält Gloria an ihrer Ehe fest. Erst nach Jahren der Unterdrückung zeigt sie Anzeichen, sich ein Leben ohne Mann einzurichten. Zuerst bestellt sie neue Möbel, anschließend entfernt sie Theos Bücher und Studienmaterialien, d.h. die Symbole seiner scheinbaren Überlegenheit, aus dem Wohnzimmer und bringt schließlich ihren Ehemann dazu, die Wohnung zu verlassen.

Die Spuren der jahrelangen Misshandlung jedoch bleiben und zeigen sich in ihrem harten, fast schon gefühlkalten Umgang mit ihrer Tochter Atiba, die sie anschreit und sogar mehrmals schlägt. Trotzdem beteuert Atiba, keine Angst vor ihrer Mutter zu haben, da diese im Gegensatz zu ihrem Vater zumindest eine verlässliche und verantwortungsbewusste Bezugsperson darstellt: "[M]ommy doesn't scare me. She makes me mad sometimes, and I cry. [...] You see, I know what to expect from mommy. But I never know what to expect from you." (p. 177).

Als Angehörige einer ethnischen Minderheit, die noch dazu zu den *visible minorities* zählt, wird Gloria wie zahlreiche andere Migrantinnen Opfer sozialer Diskriminierung. Dabei erscheint ihr Anfang in Kanada zunächst sehr vielversprechend, was nicht zuletzt an ihrer realistischen Einschätzung der kanadischen Gesellschaft liegt. Im Gegensatz zu Theo sieht sie Kanada nicht als das gelobte Land, sondern steht seinen Schilderungen und seinen Auswanderungsplänen skeptisch und ablehnend gegenüber:

I hear dat place so cold dat even the people living deh is tell West Indians dat they stupid fuh leaving their own country; I love dih sun, Theo; and ah have mih mother and brothers and father and all mih family here; and ah happy with mih job [...] and yuh know dat once we board dat plane we might neber come back to dis place. (p. 151).

Als pragmatisch und optimistisch veranlagte Frau fasst Gloria relativ rasch Fuß in der kanadischen Gesellschaft. Ihre Arbeit ermöglicht es ihr, Theo bei seinem Promotionsstudium finanziell zu unterstützen und sich gegen den Willen ihres Ehemannes ihren Kinderwunsch zu erfüllen: "I want nothing from you where this child is concerned." (p. 170).

Fremdenfeindlichkeit dringt jedoch auch rasch in ihren Alltag ein, wie folgende Äußerung beweist: "Or when I have to work like a mule at my job to keep my position at the bottom? Or when the look I get from people tell me I don't belong here?" (p. 174). Anders als Theo mündet Glorias Frustration nicht in einen allumfassenden Hass gegen die weiße Bevölkerung. Zum einen trägt sie die Einstellung "only lazy people hate [...] because love needs hard work." (p.189) und zum anderen ist sie sich bewusst, dass Rassismus kein kanadaspezifisches, sondern ein globales Problem darstellt: "You and people like you who waste your time searching for reasons to accuse white people of racism, conveniently forgetting that we come from a part of the world where racism is subtle, but a lot more brutal." (p. 189). Schließlich hat Gloria, wie sie Theo eröffnet, ihre Arbeitsstelle wegen eines "we-country man; [...] a home-grown racist" (p. 189) verloren, der an Theos Hautfarbe und ethnischen Zugehörigkeit zu der afrikanischstämmigen Minderheit Westindiens Anstoß nahm: "[H]is attitude towards me changed when he discovered that I'm married to a nig-gah." (p. 189). Dennoch stuft Gloria solche Marginalisierungsversuche als weniger verletzend ein als die Diskriminierung, die sie innerhalb ihrer eigenen vier Wände erfährt. Am Ende bleibt ihr nur die Trennung, um sich der "silent and menacing hell" (p. 174), wie sie ihr Zuhause an einer Stelle beschreibt, zu entziehen. Wie Jeena aus *No Man's Land* hinterlässt auch sie lediglich einen Brief, in dem sie Ehemann und Tochter die Gründe für ihr Fortgehen erläutert.

5.3.3. Familie und geschlechtsspezifische Konventionen als tödliche Falle in Terry Watadas *The Tale of a Mask*

In dem Familiendrama *The Tale of a Mask*¹²⁴ erzählt der japanisch-kanadische Autor Terry Watada die Geschichte von Masato und Aiko Shinde, einem Ehepaar aus der japanischen Mittelklasse, das mit ihrem Sohn Ken nach Kanada emigriert, damit Masato sich dort seinen Traum von einer Karriere als *Karaoke*-Sänger erfüllen kann. Im Zentrum des Dramas steht die Ehefrau und Mutter Aiko, die gegen ihren Willen zur Immigration gezwungen wird und in Kanada eine ihr völlig fremde Kultur vorfindet. Sprachlich isoliert von ihrer Umgebung, emotional entfremdet von Ehemann und Sohn, gebunden an geschlechtsspezifische und kulturelle Konventionen, die es ihr unmöglich machen, sich Hilfe zu suchen, verfällt Aiko dem Wahnsinn und bringt sich und ihre Familie um.

¹²⁴ *The Tale of a Mask* wurde 1993 im *Workman Auditorium* in Toronto erstmals aufgeführt.

Um das Aufeinanderprallen zweier so unterschiedlicher Kulturen wie der japanischen und kanadischen zu demonstrieren und Aikos allmähliches Abgleiten in einen Zustand höchster geistiger Verwirrung plausibel zu gestalten, vereint der Autor in *The Tale of a Mask* Elemente des westlichen Theaters und des klassischen japanischen *Noh*-Theaters.¹²⁵ Dem westlichen Dramenfundus entnommen ist zum Beispiel die Gestaltung des Familiendramas als *Detective story*, während die Bühnengestaltung eindeutig der japanischen Theatertradition des *Noh*-Theaters zuzuordnen ist.¹²⁶

Auch in den Dialogen zwischen den Charakteren, durch Erklärungen im Begleittext und nicht zuletzt durch den Einsatz des *Detective*¹²⁷ als Ermittler im Mordfall Shinde und als kulturellen Vermittler der Hintergründe dieser Tat wird immer wieder auf die Präsenz der japanischen Kultur auf der Bühne aufmerksam gemacht. Spezifische Verhaltensweisen und gesellschaftliche Gepflogenheiten werden erläutert, die Außenstehenden oft unverständlich erscheinen. Angesprochen werden in *The Tale of a Mask* unter anderem "Cram Schools" (p. 85), die Bedeutung der Wahrung des Gesichtes, die Konsequenzen beim Verlust des Gesichts, die Tabuisierung mentaler Schwierigkeiten und der Stellenwert des Selbstmordrituals "Harakiri." *The Tale of a Mask* wirft, wie der Titel andeutet, einen Blick hinter jene berühmte Maske, welche weithin zu dem japanischen Kulturmerkmal per se avanciert ist, und entlarvt die Wahrheit hinter der Maske:

[there is] the mask of the story itself, the mask that needs another mask to unmask itself, and the mask worn by each of the protagonists in the play, for the mask ... is the presentation of the self in everyday life....¹²⁸

¹²⁵ Das *Noh*-Theater, dessen Entstehungszeit im 14. Jahrhundert anzusiedeln ist, gehört neben *kyogen*, *kabuki* und *bunraki* zu den vier Formen des klassischen Theaters in Japan. Es handelt sich dabei um ein äußerst konzentriertes Schauspiel, in dem die Gestik auf wenige standardisierte Gesten und Tanzbewegungen reduziert ist und die in prachtvolle Gewänder gekleideten Darsteller statt einer Mimik Masken zur Schau tragen. Insgesamt gibt es etwa 500 Grundtypen an Masken, die entweder Menschen oder Götter (oder Dämonen) darstellen können und sich durch unterschiedliche Abstufungen von Würde (*kurai*) voneinander abheben.

¹²⁶ Es liegt ein Bühnendesign vor, das sich, wie der Autor im Begleittext erläutert, durch seine "simplicity and its mult-levelled construction" (p. 85) auszeichnet. Es setzt sich zusammen aus einer Brücke im Hintergrund, welche sich über die gesamte Bühnenbreite erstreckt und anschließend im rechten Winkel zum vorderen Rand des Theaterraumes läuft, und einer weiteren Ebene, die aus der Beuge der Brücke heraus diagonal verläuft und zum Zuschauerraum hin leicht ansteigt. Abgeschlossen wird diese Ebene durch einen Türrahmen mit einem Vorhang, an dem ein Seil befestigt ist

¹²⁷ Bezüglich der Bedeutung des *Detective* als einem kulturellen Botschafter der besonderen Art siehe Kapitel 5.6.2., in dem seine Funktion detailliert erläutert wird.

¹²⁸ Zitiert in Terry Watada, *The Tale of a Mask*, in: *Canadian Mosaic I*, ed. Aviva Ravel, Toronto: Simon and Pierre, 1995, p. 45.

Die Geschichte hinter der Maske ist die von Aiko, welche in zirkulärer Form erzählt wird. Begleitet von *gagaku*, japanischer Popmusik und *taiko* wird zunächst der Todeskampf zwischen einer in eine einfache *yakuta* gekleidete Frau und einem Mann, der eine Teufelsmaske trägt und mit einem Schwert bewaffnet ist, auf der Bühne inszeniert: "*When taiko crescendos, woman rushes forward and fatally wounds man.*" (p. 47).¹²⁹ Auf diese impressionistische Szene folgt die Meldung vom Mord an der Familie Shinde. Sie wird übermittelt von einem namenlosen *Detective*, der von der Grausamkeit der Tat sichtlich erschüttert ist: "I've been in Chinatown for ten years, but I never seen nothing like this before. [...] Recents immigrants. Japanese. [...] The husband, Mass, was stabbed 33 times. A real mess. The kid was strangled and the wife was found hanging from the shower rod in the bathroom." (p. 47).

Anschließend spaltet sich die Handlung in zwei parallel verlaufende Handlungsstränge auf, von denen der eine die Ermittlungen des *Detective* mit der fortschreitenden Enthüllung der Hintergründe und Motive der Tat umfasst, während der andere fünf Jahre früher einsetzt und entsprechende Schlüsselszenen aus dem Leben der Familie Shinde vor und nach der Migration nach Kanada zeigt. Je weiter die Handlung auf das katastrophale Ende zuschreitet, umso häufiger wird sie von einer dritten Ebene durchbrochen. Mit dem wiederholten und immer dominanter werdenden Auftauchen der bereits in der Anfangsszene gezeigten Teufelsmaske und der sie begleitenden Legende von *onibaba* dringen Elemente des japanischen Theaters und der japanischen Mythologie in die westliche Dramenstruktur ein. Die letzte Szene, die Ermordung von Ehemann und Sohn, wird ganz von japanischen Aspekten dominiert. *Taiko* und *gagaku* kündigen den Übergang zu diesem Ritual an.

In a cold, methodical manner, she approaches her son and prepares to strangle him. [...] She ritualistically kills him. Aiko then moves centre stage. As she does, she takes rope from the doorway. Centre stage, she wraps rope around her neck. She takes off the mask and pulls rope tight. (p. 83).

Als eine der Ursachen für Aikos Geisteskrankheit und für die daraus resultierende Katastrophe wird der japanische Verhaltens- und Familienkodex genannt, welcher im Einklang mit den konfuzianischen Regeln der Frau eine untergeordnete Rolle zuweist. Dies verdeutlicht Masatos Argumentation, mit der er Aikos Widerstand gegenüber seinen Auswanderungsplänen bricht: "So what? I'm not asking if you want to go. I'm telling you. You have no choice. You are my wife." (p. 55). Auch von ihrer Umgebung

¹²⁹ Terry Watada, *The Tale of a Mask*, in: *The Tale of a Mask*, in: *Canadian Mosaic I*, ed. Aviva Ravel, Toronto: Simon and Pierre, 1995, pp. 43-85. Alle weiteren Angaben bei Primärzitate beziehen sich auf diese Ausgabe.

wird Aikos Stimme kein Gehör geschenkt, wie sie sich gegenüber ihrer Freundin Sumiko bitter beklagt. Ihr Arbeitgeber vertritt die Ansicht, dass der Platz einer Frau an der Seite ihres Mannes und ihrer Kinder sei, und ihre Mutter erinnert Aiko an ihre untergeordnete Stellung in der Ehe und ihre Pflicht zum Gehorsam gegenüber ihrem Mann:

AIKO: I don't want to go. All I know is everyone is against me. My boss was happy to let me go. He thinks I should be with my son on a full time basis. [...] I thought at least my mother would be on my side. She just thought it was a good idea. She said Masato lets me get away with too much. (*mimics mother*). You're not a devoted enough wife! You're not a good mother. You're just spoiled. You shouldn't work, she says. (p. 57).

In Kanada angekommen verschlechtert sich Aikos Position zusehends. Masato verbringt die Tage damit, in einem Restaurant als Küchengehilfe zu arbeiten und seine Karriere als *Karaoke*-Sänger voran zu treiben, während Aikos Bewegungsradius sich immer weiter einschränkt: "You stay at home where you belong. You're forgetting Ken-*chan*." (p. 65).

Weder von ihrem Ehemann, noch von ihrer Familie erhält Aiko Unterstützung, und auch die kanadischen Institutionen versagen in diesem Fall. Angesichts des sozialen und finanziellen Hintergrunds der aus der Mittelklasse stammenden Familie sehen die Behörden keinerlei Veranlassung, unterstützend einzugreifen, so dass den Shindes keinerlei Dienstleistungen zur Verfügung stehen. Wie Masatos Arbeitgeberin, Setsuko Harrison, dem *Detective* erläutert, wird durch diese fatale Fehleinschätzung bereits bei der Einreise der Shindes die Grundlage für die spätere Katastrophe gelegt:

Masato and Aiko, they come from Tokyo middle class. The immigration department feel they don't need help. When they come to Toronto, there were no services for them to turn to. No temporary house. No English lesson. No information about health and placement services. (p. 62).

Ohne ein unterstützendes Netzwerk und insbesondere ohne Englischkenntnisse bleibt Aiko in Kanada isoliert. Auch ihr Versuch, sich der *Japanese community* Vancouvers anzuschließen, scheitert. Aiko empfindet die "Sansei"¹³⁰ als unfreundlich, unnahbar und

¹³⁰ Die Migrationswellen aus Japan setzten bereits sehr früh ein. Zwischen 1877 und 1928 erlebte Kanada den ersten großen Zustrom von Japanern, den "Issei", wie die erste Einwanderergeneration auch genannt wird. Die meisten waren gebildete junge Männer, die aus den bevölkerungsreichen Fischer- und Bauerndörfern auf den südlichen Inseln Japans stammten. Mit dem Ausbruch des Zweiten Weltkriegs und dem Kriegseintritt Japans 1941 kam die japanische Immigration völlig zum Erliegen und wurde erst 1967 wieder fortgesetzt.

überdies als nicht-japanisch: "The *nikkei* are so unfriendly. They're not real Japanese anyway. They're like white hots. I don't speak English and they don't know Japanese." (p. 66). Diese Einschätzung wird bestätigt von Setsuko Harrison, einer japanischstämmigen Migrantin, die eine für Japaner unübliche Offenheit an den Tag legt: "I know Buddhist people are unfriendly to 'newcomers.'" (p. 70).

Selbst als Aikos Verhalten wegen der ständigen Einsamkeit und Isolation deutliche Anzeichen von Paranoia zeigt, verwehrt Masato ihr jegliche Unterstützung. Das Angebot seiner Arbeitgeberin, ihn mit einer sozialen Beratungsstelle in Verbindung zu bringen, weist er zornig und beleidigt zurück:

Look, you're my boss, but I don't need you to tell me how to handle my wife. Thanks for your concern, but don't insult me and my family by bringing up these suspicions. She's not touched in the head. She's just over-reacting to being in Canada. She just needs to get out more. That's all. (p. 80)

Masatos Wutausbruch, ein für Japaner untypisches Verhalten, erweist sich als sehr aufschlussreich. In ihm sind einige Merkmale der japanischen Kultur enthalten, die das Zusammenleben regeln sollen. Von großer Bedeutung ist die Bewahrung der Harmonie und das Vermeiden direkter Kritik, welche als Bloßstellung und als Gesichtsverlust empfunden wird. Verschärft wird Mrs. Harrisons Kritik in Masatos Augen durch die Erwähnung von Aikos besorgniserregendem seelischen Zustand, welche seiner Ansicht nach die Interpretation nahe legt, dass sie verrückt, eben "touched in the head" (p. 80), sei. Verrücktheit, für die es, wie Mrs. Harrison an früherer Stelle erläutert, keine adäquate japanische Übersetzung gibt, wird von Japanern als "outside problem caused by devils or fate" (p. 71) gesehen und als Tabu mit Stillschweigen belegt. Aikos gesundheitliche Beeinträchtigungen - sie leidet an Schlafstörungen, Angstattacken, Depressionen, entwickelt Obsessionen und zieht sich immer mehr in sich zurück - bleiben daher unbehandelt.

Nach dem japanischen Überraschungsangriff auf Pearl Harbour 1942 sah sich die japanischstämmige Minderheit, welche bereits vorher mit negativen Vorurteilen belegt war und oft zur Zielscheibe rassistischer Attacken wurde, zunehmend Repressalien ausgesetzt. Die "Issei" und "Nisei", die zweite, in Kanada geborene Einwanderergeneration, wurden zu Staatsfeinden deklariert und ein Großteil der männlichen Bevölkerung in Lagern interniert. Erst 1949 kamen sie wieder frei und konnten zu ihren Familien zurückkehren

Heute gilt die japanische Minorität ebenso wie die chinesische als Vorzeige-Minderheit, die sich in die kanadische Gesellschaft integriert hat. Zwischen den "Sansei", wie die dritte Generation auch genannt wird, und Migrantinnen wie Aiko, die tief in der japanischen Kultur verhaftet sind, kann es folglich zu Differenzen kommen.

Die positiven Ansätze von Mrs. Harrison scheitern folglich am japanischen Gebot, dass jegliche persönliche Probleme hinter einer Maske von Harmonie verborgen bleiben müssen. Innerfamiliäre Schwierigkeiten sich selbst oder anderen gegenüber einzugestehen, würde Schande bedeuten, die für Masato inakzeptabel ist. Aus diesen kulturellen, aber auch aus rein egoistischen Gründen zieht Masato daher die Verleugnung von Aikos offensichtlichen Verhaltensstörungen vor. Seine Karriere als Karaoke-Sänger ist ihm wichtiger als seine Frau. "I need to practice *my karaoke*" (p. 79) entgegnet er wütend und verächtlich auf einen weiteren Vorschlag seiner Chefin, sich mehr um seine Frau zu kümmern.

Durch den Egoismus ihres Mannes, durch die japanischen Gebote und nicht zuletzt durch das Versagen der kanadischen Behörden als sozialer Kontrollinstanz gerät Aiko in eine ausweglose Situation. Eine Fortführung ihres Lebens in Kanada erscheint ihr undenkbar. Ohne ihren Mann nach Japan zurückzukehren, würde jedoch den Ausschluss aus der Familie und soziale Ächtung bedeuten, da weder die Familie ihres Mannes noch ihre eigenen Eltern Verständnis für ihren Entschluss hätten. Mit dem Stigma als verstoßene Frau und dem Wissen, Schande über die Familie gebracht zu haben, könnte Aiko wiederum nicht leben:

Maybe I should take Ken-*chan* and go back to Japan! But what would I do when I get there. Masato's family wouldn't have me. My family wouldn't understand. I'd be disowned. (*sighs*) I'm not strong enough to bear the shame of a failed marriage. (p. 75).

Immer häufiger taucht der Gedanke auf, ihrem Leben ein Ende zu setzen. Selbstmord ist in Japan nicht verpönt, sondern gilt als eine uralte und ehrenwerte Geste, Verantwortung für das eigene Versagen zu übernehmen. Aiko selbst hatte in den Gesprächen mit Sumiko ihre Akzeptanz des Freitodes zu erkennen gegeben.¹³¹ Nur die Vorstellung, ihren Sohn zu Last der kanadischen Behörden und ohne Mutter zurückzulassen, hält Aiko von der Ausführung dieses Planes ab: "What about Ken-*chan*? He can't live without a mother. No. Not suicide." (p. 75). An seine Stelle tritt der Gedanke an Selbstmord und Mord, genährt durch den Traum von *onibaba*,¹³² einer volkstümlichen

¹³¹ Das *hara-kiri* eines früheren Verehrers der heutigen Kaiserin Michiko, Yukio Mishima, kommentiert sie folgendermaßen: "No that I approve, but Mishima-san saw himself as a *samurai* with an intense duty to the Emperor. For him, his path was clear, once his duty was complete. Suicide was the only true choice." (p. 53).

¹³² Der Legende nach verlor *onibaba* ihren Ehemann und Sohn an einen Kriegsherren und ihren Verstand durch die Notwendigkeit, die Waffen und Rüstungen toter oder verwundeter *samurais* an Händler verkaufen, um selbst zu überleben. Eines Nachts traf sie auf einen *samurai*, der nach der Niederlage in einer Schlacht eine Teufelsmaske trug. Sie tötete ihn und setzte versuchsweise die

Figur mit Teufelsmaske, und ihre fortschreitende Geisteskrankheit. Aiko identifiziert sich mit dieser Figur, die nach dem Verlust von Ehemann und Sohn verrückt wurde. In der Abschluss-Szene übernimmt sie die Rolle der *onibaba* und kündigt mit den Worten "[M]adness leaves only with death." (p. 83) die rituelle Ermordung ihrer Familie an. Anschließend nimmt sie die Maske ab und erhängt sich selbst: "*She takes off the mask and pulls rope tight. Image freezes.*" (p. 83).

Die Eskalation des Falls Shinde belegt folglich die Notwendigkeit, das immigrierte Familienmodell und den beigefügten Verhaltenskodex neuen Gegebenheiten anzupassen, weist aber auch auf Versäumnisse seitens der kanadischen Institutionen hin. Ohne Unterstützung, so klagt das Drama an, wird die neue Heimat Kanada für Immigrantinnen eingeschränkt auf den Bereich ihrer Wohnung, die sich jedoch nicht als ein Refugium, sondern ein Gefängnis herausstellt. Dies findet sich bestätigt in einem Artikel der *Immigrant Women's Group of Prince Edwards Island*, welcher dem Stück vorangestellt ist:

We are from societies where "men and dogs roam, while women and cats remain at home." Unable to communicate fluently, the women's apartment soon becomes her prison. (p. 45).

5.3.4. Familie als Schutzraum der Minorität gegenüber der Majorität in Maxine Bailey und Sharon Lewis' *sistahs*

Während in den vorangehenden Dramen Familie als ein Ort männlicher Dominanz und weiblicher Unterdrückung präsentiert wird, erhält sie in dem von Maxine Bailey und Sharon Lewis gemeinschaftlich verfassten Drama *sistahs* (1994) überraschend positive Konnotationen und relativiert damit die Vorstellungen von der Familie als einem Albtraum oder Gefängnis. Doch nicht nur als Kontrapunkt verdient das afro-kanadische Drama Beachtung, sondern vor allem wegen seiner mehrfach revisionistischen Absicht. In *sistahs* mit seiner rein weiblichen Figurenbesetzung¹³³ geht es nicht nur um das Schicksal der fünf porträtierten Protagonistinnen, sondern darüber hinaus um eine generelle Aufwertung farbiger Weiblichkeit, um eine Korrektur der *family-of-colour*

Maske auf. Zu ihrem Entsetzen stellte sie fest, dass die Maske von ihr Besitz ergriffen hatte und sich nicht mehr abnehmen ließ.

¹³³ Wie Claudia Tate in ihren einführenden Anmerkungen zu *Black Women Writers at Work* betont, ist die Konzentration auf weibliche Charaktere ein häufig zu beobachtendes Phänomen: "Black women writers usually project their vision from the point of view of female characters." [Claudia Tate, "Introduction", in: *Black Women Writers at Work*, ed. Claudia Tate, Harpenden, Herts.: Oldcastle Books, 1985, p. 2.].

und eine Berichtigung der Geschichtsschreibung, in der die Stimmen farbiger Frauen oft zum Schweigen gebracht wurden. *sistahs* zielt darauf ab, diesen unterdrückten Stimmen Gehör und Geltung zu verschaffen, und steht damit ganz im Zeichen der von Lewis und Bailey gegründeten Produktionsfirma *Sugar'n Spice*,¹³⁴ deren Ziel in der Thematisierung und Inszenierung der Erfahrungen von *women-of-colour* besteht: "Sugar'n'Spice provided a meeting group for women artists of colour who integrate their interpretation of the world (politics) with their creative tools and skills (art) to offer drama that challenges and entertains."¹³⁵

Wie Kirchhoff treffend kommentiert, greift *sistahs* auf eines der ältesten dramatischen Mittel zurück: "get a bunch of people together at a meaningful moment and have them talk to each other about themselves and their relationships."¹³⁶ Der Anlass der Zusammenkunft in *sistahs* ist die Krebserkrankung von Sandra, einer aus Trinidad stammenden Akademikerin, Feministin und alleinerziehenden Mutter, die nach drei Jahren des erfolglosen Experimentierens mit verschiedenen Behandlungsmethoden und Chemotherapien ihre Hoffnung auf Heilung aufgegeben hat. Vor ihrem Tod organisiert sie ein Abendessen mit den vier Frauen, die ihr am nächsten stehen, um Streitigkeiten unter diesen zu bereinigen und sie zu einer neuen Familie für ihre 16-jährige Tochter Assata zu formen.

Auf Sandras Gästeliste stehen neben ihrer Tochter Assata ein Reihe von Frauen, die in ihrer Herkunft, Lebenseinstellung und sexuellen Orientierung kaum unterschiedlicher sein könnten und durch ihre Vielfalt die heterogene (weibliche) afro-kanadische Gemeinschaft mit ihren Differenzen und Divergenzen reflektieren: Sandras lesbische Partnerin Dehlia stammt aus einer wohlhabenden jamaikanischen Familie und legt eine sehr freie Lebensführung an den Tag, während die konservative Rea Probleme mit der Homosexualität ihrer Halb-Schwester Sandra und mit ihrer eigenen unterdrückten

¹³⁴ Die Produktionsfirma *Sugar'n Spice* wurde 1992 von den Autorinnen von *sistahs*, Sharon Lewis und Maxine Bailey mit dem Ziel gegründet, Kunst von und für *women-of-colour* zu produzieren. Der Name bildet auch gleichzeitig das Motto der Gruppe; er weckt Assoziationen an das sexistische Bild von Frauen "being everything nice like sugar'n spice," das von den Produzentinnen herausgefordert wird. Gleichzeitig deutet der Name die Verbindung zu Afrika, Indien und der Karibik an. Zucker und Sklaven wurden aus Afrika, Gewürze und Diener aus Indien in die neue Welt gebracht. In der Karibik mischen sich die Rassen. "[T]hough we're both from an island culture, there are touches of difference," betont Bailey, deren Vorfahren von Barbados kamen, im Gegensatz zu Lewis, deren Wurzeln in Jamaika, Trinidad und Ostindien liegen. "We grew up on the same soups, but in my home they were flavoured with thyme, bonnet pepper and watercress, while in Sharon's the spices were masala, curry and coriander." [John Kaplan, "Dynamically diverse company spices up cultural stew", http://www.thesharonlewis.com/review_sistahs.html (12.12.2003)].

¹³⁵ *Ibid.*

¹³⁶ H. J. Kirchhoff, "Much depends on dinner", *The Globe and Mail* 25 October 1994.

Sexualität hat. Große Schwierigkeiten bereitet Rea überdies ihre bikulturelle Herkunft. Als Tochter eines afro-karibischen Vaters und einer indo-karibischen Mutter fühlt sie sich als "a hybrid" (p. 309) im abwertenden Sinne oder als "a mutation" (p. 319), ändert ihre negative Selbstbestimmung im Verlauf des Dramas jedoch zu "a variation" (p. 319), die in positiver Bedeutung anders, nämlich "[u]nique" (p. 319), ist.

Während Rea, Dehlia und Sandra Migrantinnen verkörpern, die einen sehr intensiven Bezug zu ihren Wurzeln pflegen, hat die Freundin der drei Frauen, Cerise, die Verbindung zu der Kultur ihrer Vorfahren verloren. Als Tochter einer afrikanischstämmigen Mutter in Kanada geboren meint sie bedauernd: "I'm not West Indian, I don't know the ground rules." (p. 316). Da auch Cerises Mutter an Krebs verstarb, ist sie diejenige, die sich in die Situation von Sandras Tochter, Assata, einfinden kann. Als letzter, aber wichtigster Gast ist noch Assata selbst zu nennen, ein typisches Migrantenkid, das in zwei Welten zu Hause ist. Durch den bevorstehenden Tod der Mutter droht ihr jedoch die wichtigste Bezugsperson und die Verbindung zu ihrer Ursprungskultur zu entgleiten.

Wie aus dieser Aufgliederung des Figurenpersonals in *sistahs* deutlich wird, entwerfen Lewis und Bailey eine Palette von Frauencharakteren, die hinter ihrer dunklen Hautfarbe komplexe kulturelle Hintergründe wie "Jamaican, African-Canadian, East Asian and combinations in between"¹³⁷ offenbaren und die gleichzeitig sämtliche Ausprägungen weiblicher Beziehungskonstellationen darstellen. Die Frauen stehen zueinander als Mutter und Tochter, Freundinnen, (Halb-) Schwestern oder Partnerinnen und bilden zusammen eine Familie von *sistahs*.

Um diese unterschiedlichen Frauen zu einer Familie zu einen, wendet Sandra ein uraltes, magisches, weibliches Rezept an und lädt die Frauen zur gemeinsamen Zubereitung einer Suppe ein. Damit sind sowohl der Handlungsort als auch der Handlungsverlauf bestimmt. Schauplatz des Kochens ist die Küche und damit ein als typisch weiblich identifizierter Ort: "the kitchen has traditionally provided an important generational connection between mothers and daughters. It is here that a large part of a girl's socialisation takes place."¹³⁸ Die Küche dient nicht nur als Aktionsraum von Frauen, sie ist vor allem auch der Ort, an dem sich die Wege der Familienmitglieder kreuzen und an dem sich neben der alltäglichen Zubereitung des Essens die wirklich

¹³⁷ Kaplan 2003.

¹³⁸ Andrea Davis, "Healing in the Kitchen: Women's Performance as Rituals of Healing", in: *Testifyin': Contemporary African Canadian Drama 1*, ed. Djanet Sears, Toronto: Playwrights Canada Press, 2000, p. 279.

wichtigen Ereignisse des Lebens abspielen. In *sistahs* findet hier neben der Essensvorbereitung die Komposition einer neuen Familie für Assata statt.

Auch in der Geschichte farbiger Frauen spielten Küchen immer wieder eine zentrale Rolle. Andrea Davis zufolge galt die Küche in den Zeiten der Sklaverei als ein Ort verdeckter weiblicher Rebellion: "During slavery, some of the boldest acts of covert resistance were initiated by women who worked in the kitchens of plantation Great Houses."¹³⁹ Nach der Abschaffung der Sklaverei wurde sie zu einem Symbol für die Freiheit, Fürsorge, Macht und den Erfindungsreichtum farbiger Frauen: "After slavery, the kitchen became an important female communal space where black women could nurture their own families for the first time, could exercise power and could articulate and express their own creative potential."¹⁴⁰

An diesem femininen Schauplatz kochen die fünf Frauen und unterhalten sich dabei über Begebenheiten aus ihrem Alltag, ihr Verhältnis zueinander, ihre Erfahrungen mit dem anderen Geschlecht, über Mode und Frisuren, kurz über typisch weibliche Themen. Hinter dem scheinbar oberflächlichen Geplänkel verbergen sich sehr konkrete Analysen der Situation farbiger Frauen im kanadischen Alltag. So impliziert das Gespräch über die Vor- und Nachteile von "*Assata's afro*" (p. 295) durchaus politische Untertöne, wie Hill Collins betont: "Dealing with prevailing standards of beauty - particularly skin color, facial features, and hair texture - is one specific example of how controlling images derogate African-American women."¹⁴¹ Auch Reas Beschwerden über ihre Arbeit als "senior policy advisor in the Ministry of Culture and Communications" (p. 302), in der ihre Stimme in einem unüberrönbaren Gewirr aus "blablablablah" (p. 303) untergeht, belegen die gesellschaftskritische Note der Unterhaltung.

Besondere Aufmerksamkeit verdient das Gesprächsthema, das den Anlass für das Treffen der Frauen gibt, nämlich die Komposition der neuen Familie, über die die eingeladenen Frauen sehr unterschiedliche Ansichten äußern. So beklagt Assata sich darüber, dass ihre beste Freundin Natalie aus dem Gesprächskreis ausgeschlossen wird, und auch Rea zeigt sich über die Ablehnung ihres Ehemannes als Familienmitglied empört. "I'm *the* family." (p. 316) betont sie gegenüber den anderen Frauen ihre Vorrechte als Assatas leiblicher Tante und fügt noch einen weiteren Grund hinzu: "What

¹³⁹ *Ibid*, p. 279.

¹⁴⁰ *Ibid*, p. 279.

¹⁴¹ Patricia Hill Collins, *Black Feminist Thought. Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment*, London: Routledge, 2000², p. 89.

hasn't changed is the way a child should be brought up - with James and I." (p. 317). Während Rea auf einer traditionellen Familienform beharrt, plädiert Sandras Partnerin Dehlia für eine Öffnung des Familienbegriffs und deutet auf ihre Stellung in Assatas Leben hin, die sie dafür prädestiniere, sich auch in Zukunft um Assata zu kümmern: "Assata's future is right here with me...and her mother." (p. 314). Lediglich Cerise ist weniger auf die Verteidigung ihrer eigenen Interessen fixiert und weist auf Assatas Mitspracherecht hin: "Is anyone listening to Assata?" (p. 316).

Beendet wird diese Diskussion durch Sandras Einwurf "A real Wes' Indian family. No fighting." (p. 316), mit dem sie ihre Definition von Familie auf den Tisch legt: "It's *my* definition of family." (p. 313). Gemäß Sandras Vorstellung basiert Familie nicht in erster Linie auf Blutsverwandtschaft, sondern auf gegenseitiger Achtung, Vertrauen und Toleranz. Wie die Autorin Maxine Bailey erhebt sie den Anspruch, die Mitglieder ihrer persönlichen Familie nicht durch verwandtschaftliche Grade von außen bestimmen zu lassen, sondern diese selbst auswählen zu können. So meint Bailey in einem Interview: "For me, it's about acceptance, that I could create my own family, one not necessarily based on blood ties."¹⁴²

Während Bailey Selektion und Wahlfreiheit als bestimmendes Kriterium von Familie ansetzt, bekundet die Ko-Autorin Sharon Lewis eine auf den ersten Blick gegensätzlich anmutende Haltung über die Familie: "And I thought of a sister as a member of my blood family, with further political ramifications about empowerment for blacks through acknowledgement of rights and a past."¹⁴³

Gemäß Lewis wird Familienzugehörigkeit bestimmt durch kulturelle Zugehörigkeit, durch das gemeinsame Erbe von Sklaverei, Migration und Diaspora, das in den Adern der Brüder und Schwestern fließt und das sie in ihrem Kampf für mehr Rechte und Anerkennung verbindet. Ihre Definition widerspricht folglich der von Bailey nicht, sondern erweitert sie durch das Hinzufügen der politischen Dimension. Dass die Nachfahren der afrikanischen Diaspora sich als eine große familiäre Gemeinschaft sehen, die durch enge, über die Kernfamilie hinausgehende Bindungen und gegenseitige Fürsorge gekennzeichnet ist, bestätigt der afro-kanadische Theaterkritiker Instell. Ausdruck dieses Zugehörigkeitsgefühl ist gemäß Instell die Verwendung verwandtschaftlicher Bezeichnungen wie Tante, Onkel, Bruder oder Schwester für nahestehende Personen:

¹⁴² Kaplan 2003.

¹⁴³ *Ibid.*

[F]amily is inclusive of many more than the immediate family; it extends right into community. It is not uncommon for people in one family to adopt a member of another family in times of crisis. People call each other auntie and uncle though not blood relatives, and the ties can be very strong. This is one of the reasons people of African heritage refer to each other as "Brother" and "Sister". It is part of the African heritage in which we all are part of a communal family and responsible for each other's well-being.¹⁴⁴

Die Kriterien von Lewis und Instell sind insofern von Bedeutung, als *sistahs* einen Bogen zwischen individueller und allgemeiner Geschichte schlägt und nicht nur Sandras persönlicher Familie bestehend aus den von ihr ausgewählten vier Frauen ihr Recht zugesteht, sondern insgesamt eine Aufwertung der *family-of-colour* vornimmt. Wie Nancy Boyd-Franklin und Patricia Hill Collins übereinstimmend erläutern, wurde die farbige Familie aufgrund der zentralen Stellung der Mütter immer wieder zur Zielscheibe soziologischer und gesellschaftlicher Kritik. Mütter wurden als Grund für die Unterprivilegierung ihrer Familien herangezogen und durch eine Reihe stereotyper Bilder systematisch degradiert: "Black Women were represented as domineering, and Black families were characterized as depressed, deprived and disadvantaged."¹⁴⁵ So galten sie abwechselnd als "mammies,"¹⁴⁶ deren Lebensinhalt im Bedienen ihrer Familie bestehe, wurden als faule, den Staat ausnützende "Black welfare queens"¹⁴⁷ porträtiert oder als übermächtige "matriarchs"¹⁴⁸ für sämtliche Probleme der *Black community* verantwortlich gemacht.

Unberücksichtigt bleibt bei derartiger Schwarzmalerei die geschichtlich fundierte Tatsache, dass die zentrale Rolle der Mutter durch historische Grundlagen entstanden war. Bedingt durch die schwierigen wirtschaftlichen Verhältnisse waren farbige Frauen nach Abschaffung der Sklaverei gezwungen, sich bezahlte Arbeit zu suchen und zum wirtschaftlichen Überleben ihrer Familien beizutragen. Um die arbeitende Mutter bei der Ausübung ihrer familiären Pflichten zu unterstützen, entwickelten sich im weiteren Familien- und Freundeskreis oft Netzwerke von Frauen, sogenannten "othermothers." Die Funktion und Bedeutung solcher Ersatzmütter beschreibt Hill Collins

¹⁴⁴ Celeste Instell, "Defining an Aesthetic: African Canadian Playwrights in Vancouver", *CTR* 83 (1995), p. 40.

¹⁴⁵ Nancy Boyd-Franklin, "Black Family Life-Styles", in: *Class, Race, and Sex: The Dynamics of Control*, eds. Amy Swerdlow und Hanna Lessinger, Boston: G. K. Hall & Co., 1983, p. 190.

¹⁴⁶ Hill Collins 2000²: 69.

¹⁴⁷ *Ibid*, p. 80.

¹⁴⁸ *Ibid*, p. 69.

folgendermaßen: "[O]thermothers - women who assist bloodmothers by sharing responsibilities - traditionally have been central to the institution of Black motherhood."¹⁴⁹ In *sistahs* überträgt Sandra die Verantwortung für ihre Tochter an ein solches Netzwerk von Frauen, eine Gemeinschaft von Schwestern, die ihr bereits in der Vergangenheit unterstützend zur Seite standen. "We were raised by women." (p. 316) erklärt sie gegenüber ihrer Schwester, und ebendies wünscht sie sich auch für ihre Tochter.

Neben der Aufwertung der *family-of-colour* geht *sistahs* noch einen Schritt weiter und fasst alle farbigen Frauen, die Opfer von Sklaverei wurden oder in der Diaspora leben, in einen weitreichenden Familienbegriff. Dies wird erzielt durch eine Ausweitung der dramatischen Wirklichkeit. So wird die Handlung der Gegenwart, d. h. die Vorbereitung der gemeinsamen Mahlzeit, die westlichen Erzähl- und Dramentechniken folgt, ergänzt durch zwei weitere Zeitebenen, die von afrikanischen (Theater-)traditionen geprägt sind. Durch den Wechsel der narrativen Vermittlung von "Present" zu "Lecture Time" und "Ancestral Time" wird die Verbindung hergestellt zwischen Gegenwart und Vergangenheit, zwischen den Protagonistinnen auf der Bühne und ihren Vorfahren, und wird die Familie als ein Ergebnis von jahrhundertelanger Sklaverei, gefolgt von Rassismus, Diskriminierung und Unterdrückung präsentiert. Gleichzeitig wird verdeutlicht, dass die farbige Familie nicht nur als ein historisch gewachsener Umstand zu werten ist, sondern auch ein Heilmittel für die über Jahrhunderte hinweg zugefügten Verletzungen und ein Schutzraum vor neuerlichen Angriffen in der Gegenwart sein kann.

"Lecture Time" zeigt Ausschnitte aus Sandras Tätigkeit als farbige Geschichtsdozentin an einer weißen Universität. In leidenschaftlichen Vorträgen gibt sie die Geschichte der afrikanischen Diaspora an eine jüngere Generation weiter und knüpft dabei an die Tradition des *Caribbean oral storytelling* an. Ihre Vorlesung beginnt sie mit folgender signifikanter Ankündigung, in der sie den Stellenwert des *storytelling* in der Geschichtsschreibung konstatiert: "There has been a change in the syllabus, oral stories will not be allowed as valid historical documents. It's beyond my control." (p. 305).¹⁵⁰

¹⁴⁹ *Ibid*, p. 178.

¹⁵⁰ Geschichte kann, wie Lewis in Bezug auf Sandras Vorträge erklärt, auf sehr verschiedene Arten tradiert werden. Von geringem historischen Stellenwert ist in der Regel die mündliche Weitergabe, während der geschriebenen Geschichte mit ihren offiziellen Fakten, die auch an der Universität gelehrt werden, Vorrang eingeräumt wird. Nach Lewis' Ansicht wird Geschichte vom Einzelnen durch beide Arten der Tradierung gleichermaßen erlernt. Die persönliche Geschichte und die Stellung des Individuums im großen historischen und gesellschaftlichen Kontext resultiert aus einer Kombination der Fakten mit individuellen Geschichten: "That's how I know about my history - I

In dieser Vorlesungsreihe lehrt Sandra über das Schicksal von Frauen in der Diaspora, beginnend mit den Anfängen in Afrika und Indien bis hin zu der gegenwärtigen Situation in Kanada. Mehrmals setzt Sandra dabei den geschichtlichen Verlauf der Sklaverei und der Diaspora mit dem Krankheitsverlauf des in ihrem Körper wuchernden Krebsgeschwürs gleich. Beide können nur auf Geweben oder Strukturen gedeihen, die bereits geschwächt sind: "Slavery does not develop on healthy sites. The cells must be stressed..." (p. 293) erläutert Sandra die Ursache beider Übel. Die Völker und Gemeinschaften in Afrika wurden durch Kräfte von außen, "outside of the bodies that produced slaves" (p. 294), durch den Kolonialismus verletztbar. Anstelle von Solidarität trat Verrat, der die Sklaverei förderte: "In the beginning there was confusion, battle and disbelief that their own people had turned against them." (p. 290). Ähnlich war die Situation in Indien. Frauen (und Männer) wurden als ungelernete Arbeiterinnen (und Arbeiter) in die Neue Welt, in die Karibik, in die USA und nach Kanada, gebracht. Ihr Schicksal verband sie mit den Frauen aus Afrika: "Indian women ... they can be your sistah ... single and widowed ... they can be your sistah" (p. 299). In der folgenden Phase setzte die Entfeminisierung der Frauen und die Verstümmelung ihrer Körper ein. Sklavinnen galten als weniger wertvolle Arbeitskräfte und wurden bereits während der Überfahrt erniedrigt, vergewaltigt und ausgenutzt: "Women were kept at the bottom of the ship, as they fetched less a price than a stud; a few were kept on-deck to cook for the captain, and some were used for ..." (p. 299). Ähnlich zerstörerisch zeigt sich der fortschreitende Krebs. Er zwingt Sandra zu einer operativen Entfernung der Geschlechtsorgane und verstümmelt sie auf seine Weise. Die Folgen der Sklaverei setzten sich wie in einem Teufelskreis von Generation zu Generation bis in die Gegenwart fort. Sie äußern sich noch heute in rassistischen Anfeindungen, denen schwarze Frauen auch im multikulturellem Kanada, "where either in fact or in supposition the races get along just a little better than they do in the States,"¹⁵¹ ausgesetzt sind.

Der Vortrag endet mit einem Ansatz, wie sich die Folgen der Diaspora überwinden lassen bzw. wie der Krebs besiegt werden kann. Beides wird erreicht durch eine starke und gesunde Struktur des Gewebes bzw. der Gemeinschaft. Ein starker Organismus vernichtet kranke Zellen, produziert neue, gesunde Zellen und ermöglicht so die Entstehung unbelasteten Lebens: "Nourish the good cells. Prepare the baby cell."

heard it listening to my grandmother in our kitchen in Trinidad. I also know the history I learned at the U of T. I see the histories running parallel rather than in conflict - schools and grandmothers support each other." [Kaplan 2003.].

¹⁵¹ Doug Hoehn, "Soup's on", *Columbus Alive* (18-24 Jan. 2001), <http://www.columbusalive.com/2001/20010118/> (03.03.2003).

(p. 310). Solidarität und Zusammenhalt in einer Familie bieten Schutz und Heilung für seine Mitglieder. Die ideale Form der Familie wird von Sandra folgendermaßen beschrieben: "When I say family, I mean it in the biggest sense. A complex, extended, non-traditional family with its own secret language, a recipe to survive genocide." (p. 310).¹⁵²

Während in "Lecture Time" die Zusammengehörigkeit der weiblichen Opfer der Sklaverei faktisch belegt wird, wird in "Ancestral Time" die Verbindung zu den Vorfahren aus längst vergangener Zeit auf fast magische Weise hergestellt. So ist in "Ancestral Time", die von den Protagonistinnen durch langsame, fließende, sich wiederholende Bewegungen dargestellt wird, die Kraft der Ahnen gegenwärtig und unterstützt die Frauen bei der Bewältigung ihrer schwierigen Aufgabe, ihre Differenzen zu überwinden und eine Familie zu formen. Dass die Beschwörung der Ahnen von Erfolg gekrönt ist, zeigt die Abschluss-Szene, in der Assata fragt "When did this big pot of water, spices, and stuff start to taste like soup?" (p. 328) und als Antworten "It's alchemy." (p. 328), "It's magic." (p. 328) und "It's soup." (p. 328) erhält. In dieser Suppe verbinden sich die Beiträge von Frauen aus Vergangenheit und Gegenwart - "In one soup is the taste of all our mothers." (p. 283) sagt Sandra bereits zu Beginn des Dramas - und machen sie zu einem "broth, medicine, old world magic for new world ills."¹⁵³

¹⁵² Vergleiche dazu auch folgenden Kommentar von Nancy Boyd-Franklin, die die von Sandra gezogene Schlussfolgerung bestätigt: "Our strong family orientation is a legacy from our African heritage and the wrenching and often disrupting experience of slavery, both of which led Black people to place a tremendous emphasis on maintaining family ties." [Boyd-Franklin 1983: 191.]

¹⁵³ Davis 2000: 280.

5.4. Generationenkonflikte

"Immigrants and their children frequently do experience their family conflicts in the form of cultural confrontation,"¹⁵⁴ schreibt Sau-ling Cynthia Wong und benennt damit eines der maßgeblichen Kriterien von Generationenkonflikten im Migrationsdrama. Während die Eltern in die gesellschaftlichen Werte- und Erwartungsstrukturen der alten Heimat geboren werden, diese im Laufe der Jahre verinnerlichen und sie oftmals auch nach der Migration beibehalten, wachsen ihre Kinder mit den Maßstäben zweier Kulturen auf. Dies gilt sowohl für Kinder der sogenannten zweiten Generation, die über keine Migrationserfahrung verfügen und die Heimat ihrer Vorfahren nur aus Erzählungen oder gelegentlichen Besuchen kennen, als auch für Kinder, die noch im Ursprungsland geboren werden und in jungen Jahren die Migration selbst miterleben. Gemäß zahlreicher soziologischer Untersuchungen über Migrantenfamilien integrieren Kinder aufgrund ihres noch unvollständig geformten Weltbildes, ihrer kindlichen Offenheit und nicht zuletzt durch die unterschiedlichen Lebenssphären - als Stichworte sollen hier Schule und neue *peer groups* genügen - wesentlich schneller als ihre Eltern, wodurch sich Kulturen- und in der Folge Generationenkonflikte ergeben. Diese ethnisch aufgeladenen intergenerativen Auseinandersetzungen bilden, wie Ratsoy anmerkt, wiederum ausgezeichnetes Material für das Familiendrama:

Intergenerational conflict is an age-old focus, and the cultural complications of that conflict when the immigrant experience is added to that mix are rich fare for drama.¹⁵⁵

Migrationsdramen erneuern den uralten Konflikt, indem sie das traditionelle Motiv des Erwachsenwerdens mit der Problematik der Identitätsbestimmung in einer bi- oder multikulturellen Umgebung verbinden. Hin- und hergerissen zwischen den kulturellen Maßstäben ihrer Eltern und ihrer Gesellschaft müssen die jungen Protagonisten ihre Position ausloten, die umso schwerer zu bestimmen ist, je größer die Diskrepanz zwischen familiärer und außerfamiliärer Welt sich gestaltet. Bei der Ausbildung ihrer Identität sind sie mit einer ganzen Reihe von Einflussgrößen konfrontiert. Zu berücksichtigen ist hier neben der innerfamiliären Umgebung das außerfamiliäre Umfeld, das sich durch seine ablehnende oder offene Haltung prägend auf das Selbstbild

¹⁵⁴ Sau-ling Cynthia Wong, "Immigrant Autobiography: Some Questions of Definitions and Approach", in: *American Autobiography. Retrospect and Prospect*, ed. Paul John Eakin, Madison: University of Wisconsin Press, 1991, p. 144.

¹⁵⁵ Ginny Ratsoy, "Origins and Language in Betty Quan's *Mother Tongue*", in: *Playing the Pacific Province: An Anthology of British Columbia Plays, 1967-2000*, eds. Ginny Ratsoy und James Hoffman, Toronto: Playwrights Canada Press, 2001, p. 441.

der Protagonisten auswirken kann. Identität und die Wahrnehmung des eigenen Selbst, so zeigt sich immer wieder, sind eng verknüpft mit der Wahrnehmung der eigenen Personen durch den Anderen, d. h. durch Freunde, das soziale Umfeld aber auch durch die größeren gesellschaftlichen Zusammenhänge, in denen sich die Protagonisten bewegen. Plurikulturelle Gesellschaften, die sich durch eine hohe Toleranzschwelle für andersartige Lebensweisen auszeichnen und andere Norm- und Moralvorstellungen erlauben, können Identitätskrisen und Orientierungsschwierigkeiten von Migrantenkindern leichter auffangen als unflexible soziale Systeme.

Neben der Konstruktion der persönlichen und ethnischen Identität manifestieren sich bi- oder multikulturelle Konflikte besonders in den Bereichen Sexualität, Bildung, Autonomie oder gegengeschlechtliche Beziehungen, in denen jüngere und ältere Generation oft konträre Positionen einnehmen. Gleiches gilt für die kultur- und generationenspezifischen Konzepte von Familie und die damit einhergehenden Rechte und Pflichten für die einzelnen Familienmitglieder, die immer wieder in das Konfliktfeld zwischen den Generationen geraten. Während die Eltern an dem aus ihrer Heimat importierten Familienkodex festhalten und von ihren Kindern gleichfalls eine Orientierung ihres Lebens an tradierten Maßstäben erwarten, empfinden diese die Vorstellungen der Eltern als veraltet, unzeitgemäß und im extremsten Fall auch als eine Art Gefängnis, aus dem sie sich befreien wollen. Auch hier zeigt sich wieder, dass Familie kein allgemein gültiger Grundbestand menschlichen Zusammenlebens darstellt, sondern eine veränderliche Variabel, deren konkrete Gestaltung vom historisch-gesellschaftlichen Kontext abhängig ist und der ständigen Verhandlung und Erneuerung bedarf.

Betrachtet man diese (erweiterbare) Liste möglicher und realer Konflikte, so wird deutlich, dass im Migrationsdrama eine inhaltliche, thematische und - wie die folgende Analyse zeigen wird - auch eine formale Erneuerung des bislang monokulturellen Generationenkonfliktes stattfindet. Beiden - mono- und bi- bzw. multikulturellen - intergenerativen Auseinandersetzungen gemeinsam sind die Identitätssuche eines/r adoleszenten Protagonisten/Protagonistin und die kontrastierende Darstellung und Diskussion verschiedener Themen. Der wesentliche Unterschied besteht n in der Zugehörigkeit der Hauptfiguren zur Gruppe der Migrantenkinder, die sich in einer bikulturellen Familie und heterogenen Gesellschaft orientieren und ihre Position bestimmen müssen.

Von zahlreichen Konflikten bestimmt zeigen sich die Generationenkonflikte in den nachfolgend vier analysierten Dramen. Während die jugendliche Protagonistin in M. J. Kangs *Noran Bang: The Yellow Room* ihre Stellung zwischen ihrer alten und neuen

Heimat, Vergangenheit und Zukunft sowie innerhalb der Familie zu definieren sucht, dabei jedoch relativ viel Unterstützung von ihrer Großmutter erhält, befindet sich der Protagonist aus Marty Chans *Mom, Dad, I'm Living with a White Girl* in einer geradezu alpträumhaften Position, in der die kulturellen Vorstellungen seiner chinesischen Eltern und seiner kanadischen Freundin derart an ihm zerren, dass er daran zu zerbrechen droht. Betty Quans *Mother Tongue* richtet die Aufmerksamkeit auf die kommunikativen Konflikte in der bikulturellen Eltern-Kind-Beziehung und beleuchtet darüber hinausgehend die Bedeutung von Sprache in multikulturellen Gesellschaften. Vittorio Rossis *The Chain* wiederum verlagert die intergenerativen Probleme von der privaten, häuslichen Umgebung in die wirtschaftlich orientierte Welt der Familienfirma und führt durch die Überkreuzung persönlicher, ethnischer und beruflicher Auseinandersetzungen den Generationenkonflikt auf eine völlig neue Ebene.

5.4.1. Identität zwischen den Welten in M. J. Kangs *Noran Bang: The Yellow Room*

Die Auseinandersetzung zwischen dem Hier und Jetzt auf der einen und dem Dort und Damals auf der anderen Seite ist eng verknüpft mit den Themen der (Nicht-) Zugehörigkeit sowie der Suche nach Halt und nach neuen Identitäten. Dies trifft für die erwachsenen Migranten ebenso zu wie für ihre Kinder, die aufgrund ihres Alters und ihrer persönlichen Reife den Migrationsprozess jedoch anders verarbeiten als ihre Eltern. Eine große Rolle hierbei spielt die schulische Sozialisation, die großen Druck auf Migrantenkinder ausübt, rasch die Sprache ihres Aufnahmelandes zu erlernen und die relevanten Verhaltensaspekte seiner Kultur zu übernehmen. Migrantenkinder, so lässt sich folgern, integrieren sich schneller in eine neue Gesellschaft als ihre Eltern. Damit wird auch der Nährboden gelegt für einen Konflikt zwischen den Generationen, wie er in *Noran Bang: The Yellow Room*¹⁵⁶ dramatisch in Szene gesetzt wird.

Das Familiendrama der koreanisch-kanadischen Autorin M. J. Kang erzählt die Geschichte einer Einwandererfamilie, die aufgrund politischer Umstände ihre Heimat Südkorea verlassen und ins kanadische Exil auswandern muss. Das Drama selbst beginnt mit einer Szene aus dem Alltag der Familie in Kanada, welcher durch die Nachricht vom Tod der in Südkorea lebenden Großmutter jäh unterbrochen wird. Von diesem einschneidenden Ereignis ausgehend werden die Erinnerungen an die Vergangenheit ausgelöst, die bis zum Kennenlernen des Elternpaares Apba und Umma

¹⁵⁶ *Noran Bang: The Yellow Room* wurde 1993 von *Cahoot Theatre Project* erstmals aufgeführt.

zurückgehen und somit die Vorgeschichte der Familie und die Hintergründe der Migration beleuchten. Immer wieder unterbrochen durch diese Rückblicke entwickelt sich die Handlung gleichzeitig chronologisch weiter, so dass die für das Migrationsdrama typische Opposition zwischen alter und neuer Heimat, Vergangenheit und Gegenwart, Damals und Jetzt entsteht. Im Gegensatz zu den bereits vorgestellten Migrationsdramen konzentriert sich *Noran Bang: The Yellow Room* allerdings nicht ausschließlich auf die Elterngeneration und rückt die Kinder in den Hintergrund, sondern richtet die Aufmerksamkeit auf eine junge Protagonistin namens Gyung-June, die bemüht ist, ihre Rolle im Spannungsfeld zwischen Familie, Generationen und Kulturen zu bestimmen.

Um die inneren Kämpfe Gyung-Junes und ihre Suche nach Halt und Orientierung zu kontextualisieren, ist es zunächst nötig, die Positionen ihrer Eltern und Großeltern darzustellen. Aus den fragmentarischen Rückblicken in die familiäre Situation in der alten Heimat Südkorea entsteht das Bild einer recht glücklichen Großfamilie, die in ein weit verzweigtes Netz von Verwandten eingebettet ist. Insbesondere die Mutter Umma wird als eine selbstbewusste junge Frau geschildert, deren Lebensplanung hochgesteckte Ziele vorsieht. Neben einer Heirat und der Geburt von zwei Kindern plant Umma, wie sie ihrem späteren Ehemann bei ihrem ersten Treffen darlegt, eine steile akademische Karriere: "I plan to finish my Ph. D. in the next couple of years and start working full-time. [...] I am not planning to date until I finish my Ph. D." (p. 11).¹⁵⁷ Von ihrem Vater als "stubborn" (p. 14) und "pig-headed" (p. 14) charakterisiert tritt Umma leidenschaftlich für eine Demokratisierung und Liberalisierung ihres Landes ein und nimmt heimlich an studentischen Protesten gegen die Regierung teil, wodurch sie nicht nur sich selbst, sondern auch ihre Familie in Gefahr bringt. Motiviert wird ihr Engagement für ihr Land, das sie auch nach der Migration beibehält, durch Ereignisse in der Vergangenheit ihrer Familie, den Verlust ihres Zuhauses, das sich in der entmilitarisierten Zone zwischen Nord- und Südkorea befindet, sowie den tragischen Tod ihres jüngeren Bruders, der auf eine Landmine trat, die er für ein Spielzeug hielt. Beide Vorfälle werden mystisch verdichtet in Form von Familiengeschichten von einer Generation an die nächste weitergegeben.¹⁵⁸

¹⁵⁷ Myung Jin Kang, *Noran Bang: The Yellow Room*, Toronto: Playwrights Union of Canada, 1993. Alle weiteren Angaben bei Primärzitate beziehen sich auf diese Ausgabe.

¹⁵⁸ So wird die reale Geschichte über den Verlust des Hauses zu einem Märchen über eine verzauberte Farm, die der Familie von einem König aus großer Dankbarkeit einst geschenkt wurde. Es beginnt mit dem für Märchen typischen Anfang: "Once upon time, the family owned an enchanted farm." (p. 19).

Ebenso betroffen von den politischen Prozessen in Südkorea ist Gyung-Junes Vaters Apba, ein aufstrebender junger Bankangestellter, dessen Beförderung und persönliche Sicherheit durch seinen in Nordkorea lebenden Bruder massiv gefährdet sind: "They will find out about my brother. My brother in North-Korea. When they find out, I'm fired." (p. 24). Aus diesem Grund drängt er auch darauf, nach Kanada auszuwandern, um dort ein Leben ohne Angst vor Repressalien führen zu können: "My eldest brother in Toronto is willing to sponsor us. We can start over. Canada is a country full of opportunities." (p. 24). Umma zeigt sich von diesem Ansinnen und Apbas Vorgehen, sie zu überzeugen, jedoch wenig begeistert: "Thank you for the necklace. I don't want to leave." (p. 25).

Betrachtet man die unterschiedlichen Entwicklungsprozesse von Umma und Apba nach ihrer Ankunft in Kanada, so sind diese vorab dargestellten Positionen bereits richtungsweisend. Während Apba seinen Blick nach vorne richtet und trotz einer beruflichen Degradierung das Leben in Kanada genießt, tritt bei Umma nach anfänglicher Begeisterung und großem Optimismus eine Rückorientierung ein. Kanada empfindet sie schließlich nur noch als das Land, das sie von ihrer Familie entfremdet und sie ihres Lebensinhaltes und ihrer beruflichen Träume beraubt hat, als es ihre Doktorwürde aberkannte und sie auf die Stufe eines typischen Immigrantensjobs reduzierte:

UMMA: Messmessmessmessmess! Yes, I went through years and years of education. I aspired to do something with my life, to gain respect from my family, from my co-workers, from the Canadian people, so I can be nothing but a maidmaidmaidmaidmaidmaid. (p. 43).

Durch den Tod der Großmutter wird Ummas schwelender Wunsch, nach Südkorea zurückzukehren, intensiviert und in seiner Ausführung beschleunigt. Mit den Worten "I'm leaving. I'm going back to Korea. Do you care?" (p. 51) verlässt Umma am Ende des Dramas ihren Ehemann und ihre Kinder.

Inmitten dieses Spannungsfeldes aus persönlichen, kulturellen und politischen Konflikten befindet sich die Tochter Gyung-June, die im Alter von zehn Jahren mit ihren Eltern und ihrer jüngeren Schwester Mee-Gyung¹⁵⁹ nach Kanada emigriert. Parallel zum Entwicklungsprozess ihrer Eltern wird auch Gyung-Junes charakterliche

¹⁵⁹ Im Gegensatz zu Gyung-June spielt die jüngere Schwester Mee-Gyung für den Handlungsverlauf keine große Rolle. Welche Bedeutung Gyung-June für das Drama einnimmt, verdeutlicht Maufort. Als zentrale Fokussierungsinstanz hält sie die dramatische Collage aus realen und surrealen Szenen zusammen: "One could argue that Gyung-June's consciousness gives unity to the play." [Maufort 2003: 114.].

Veränderung durch eine Mischung von Rückblicken und Szenen des Handlungsverlaufs der Gegenwart inszeniert. Diesen realistischen Eindrücken hinzugefügt werden einige Traumszenen, in denen Gyung-June gedanklich nach Südkorea zurückkehrt und dort mit ihrer Großmutter spricht oder sich mit ihrem kleinen weißen Hund unterhält, so dass ein großer Teil der Identitätsproblematik in die innere Welt der Protagonistin verlagert wird. In *Noran Bang: The Yellow Room* trifft folglich Realität auf Surrealität und verbindet sich zu *Magic Realism*. Im Sinne der Einteilung nach Delbaere-Garant liegt hier ein Beispiel von *psychic realism* vor.

Aus den besagten Rückblicken und Traumszenen in Gyung-Junes Wahrnehmung konstituiert sich ein Eindruck von Südkorea als einem Paradies, in dem vor allem die Großmutter Halmonee eine wichtige Rolle spielt. Halmonee kocht Gyung-Junes Lieblingsgerichte, verwöhnt ihre Enkelin, fungiert als Ratgeberin, Trösterin und Beschützerin: "That's how Grandmother was. Even when I wasn't a saint, she took my side." (p. 10). Umso schlimmer empfindet Gyung-June den Entschluss ihrer Eltern, Südkorea, Halmonee und mit ihr "the family's Asian roots and tradition"¹⁶⁰ zurückzulassen.

Diese Rückblicke in die Vergangenheit, in denen Gyung-June Szenen aus ihrer glücklichen Kindheit im Haus ihrer Großmutter in Südkorea durchlebt, dienen als wirkungsvolle Kontrastfolie zur kanadischen Realität, die sie als bedrückend empfindet. In ihrem kanadischen Zuhause ist Gyung-Junes Leben geprägt von Einsamkeit und innerer Zerrissenheit zwischen dem extrem polarisierten Verhalten ihrer Eltern. Mit ihren eigenen Problemen überlastet zieht sich Umma gedanklich immer stärker aus der Familie zurück, so dass sich zwischen Mutter und Tochter bald ein unüberbrückbarer Graben auftut. Signifikant sind in diesem Zusammenhang Gyung-Junes Auflehnung gegen die von ihrer Mutter zubereiteten Lunchpakete sowie ihre Ablehnung der Familiengeschichten. Als Umma zum Erzählen einer "koreanischen" Geschichte ansetzt, rennt Gyung-June davon: "Umma, I don't want to hear your stories." (p. 21).

Während die Mutter zunehmend von Abwesenheit geprägt ist, kompensiert der Vater die passive, nach Korea orientierte Haltung Ummas durch gesteigerte Assimilationsbemühungen. Besonders deutlich zeigt sich dies in seinem Mitbringsel für Gyung-June, das sich zu deren anfänglicher Enttäuschung als eine Ausgabe von Lucy Maud Montgomerys *Anne of Green Gables* herausstellt. Dessen Kenntnis ist nach seiner Überzeugung grundlegend für alle kanadischen Kinder: "The sales lady said all the

¹⁶⁰ *Ibid*, p. 114.

Canadian school kids read that book." (p. 33). Dem Einwurf seiner Tochter "But I'm not Canadian" (p. 33) schenkt er in seinem Eifer nur wenig Beachtung: "You are now. You will enjoy being Canadian." (p. 33).

Ebenso allein und ausgegrenzt wie in ihrer Familie fühlt Gyung-June sich in der Schule. Sie gilt als Außenseiterin, die nur wenige Freunde hat und ihre Lunchpakete bestehend aus "bap", "kimchi" und "other pan-chan" (p.15) abseits von den anderen Schülern essen muss, da diese über den Geruch ihres Essens spotten: "it's smelly food, so I don't like eating it around other people." (p. 15). Auch ihre Freude über die Komplimente ihres Schulkameraden Edward über ihre Schönheit währt nur kurz, da diese sich rasch als scheinheiliges Mittel zum Zweck entpuppen. Nicht Gyung-June, sondern ihrer weißen Freundin Patty gilt Edwards eigentliches Interesse, wie seine Antwort auf Gyung-Junes Frage "Edward, did you really mean it when you said, I'm beautiful?" (p. 16) offenbart: "Sure. Do you know if she likes me?" (p. 16). Wie sehr Gyung-June sich durch Edwards Zurückweisung und selbstsüchtige Heuchelei verletzt fühlt, äußert sich wenig später in einem Albtraum, in dem er Gyung-Junes asiatische Gesichtszüge als Inbegriff der Hässlichkeit beschreibt: "No eyelids. Like a slimey snake's", (p. 38), "eyebrows [...] in the middle of your forehead" (p. 38), krausem Haar und einem "puffy and flat [face]" (p. 39).

Stigmatisiert durch ihr Aussehen, marginalisiert durch den Geruch, den ihr Essen verströmt, und mit all diesen Problemen allein gelassen von ihren Eltern, sucht Gyung-June unbewusst Trost bei der einzigen Person, die ihrem Leiden ein offenes Ohr schenkt. In ihren Träumen wendet sie sich an ihre geliebte Großmutter, die in der realen Welt zwar in Südkorea zurückblieb, in Gedanken jedoch stets bei ihrer Enkelin weilt: "Remember Gyung-June-na, I will always be with you. Distance means nothing to the heart. You are my only Gyung-June." (p. 46). In der ersten Traumsequenz, dem bereits angesprochenen Albtraum mit Edward, schreitet die Großmutter gegen dessen verletzende Beschreibung ein, nimmt seinen Worten sanft die Schärfe und rückt sie in die richtige Perspektive. Durch diese Lektion in Selbstachtung und Stolz auf ihr genetisches und kulturelles Erbe versteht Gyung-June, dass sie mit "Black almond eyes" (p. 38), "hair. Black. Straight. Thick" (p. 38) und "[a face] [a]s round as the moon" (p. 39) auf ihre eigene Weise Schönheit besitzt, selbst wenn ihr Erscheinungsbild nicht dem westlichen Ideal entspricht. Ob Patty mit ihren keltischen oder Gyung-June mit ihren asiatischen Gesichtszügen attraktiver erscheint, ist, wie die Großmutter schlussfolgert, lediglich "[a] matter of perspective." (p. 39).

Noch bedeutender als diese imaginäre Diskussion ist eine weitere Begegnung zwischen Gyung-June und Halmonee, die kurz nach dem Tod der Großmutter und der darauf

folgenden Abreise der Mutter stattfindet. Die schockierende Neuigkeit von Halmonees Tod, von der Gyung-June im Traum erfahren hatte, lösen bei ihr ein großes Verlustgefühl und eine Identitätskrise aus, da Großmutter und Enkelin sich sehr nahe gestanden hatten und Halmonee für Gyung-June mehr als alles andere ihre alte Heimat Südkorea verkörpert hatte. Durch die Nachricht von ihrem Tod verliert Gyung-June zum zweiten Mal ihre wichtigste Bezugsperson. Infolge der Migration wurde das physische Band zwischen Großmutter und Enkelin durchtrennt, durch den Tod der Großmutter droht auch das gedankliche Band zu schwinden, dessen Bestand über Grenzen hinweg die Großmutter ihrer Enkelin beim Abschiednehmen versichert hatte. Als Beweis dafür und als Erinnerung an das Land ihrer Vorfahren und an ihr kulturelles Erbe hatte Halmonee ihrer Enkelin das Lied "Ah Ree Rang: *I'll always be with you no matter how far the walk, or even if my feet hurt.*" (p. 14) beigebracht und sie aufgefordert, bei vorwärtsgewandter Lebensweise die Erinnerung an die eigenen Wurzeln lebendig zu halten: "When you sing these words, remember the times we've shared in Korea. Don't forget where you're from. Don't forget me, Gyung-June-na." (p. 14).¹⁶¹

Sich des schwindenden Bandes zu ihrer Großmutter und Südkorea bewusst und hin- und hergerissen zwischen der Kultur ihrer Großmutter und der ihrer neuen Heimat kehrt Gyung-June daher auf der Traumebene erneut zum Hof ihrer Großmutter zurück und bittet sie um Hilfe. "I belong in Korea with you." (p. 56), "My destiny is Korea. Isn't it?" (p. 56) oder "I belong with you." (p. 56) wiederholt sie beharrlich, während Halmonee sie ebenso beharrlich auf die Unmöglichkeit einer Rückkehr hinweist. Der Platz ihrer Enkelin ist nicht in der von Gyung-June erlebten Gegenwelt und bei den Toten, sondern bei ihrer Familie in Kanada, die Gyung-June als Ersatz für Umma dringend benötigt. Mit den Aufforderungen "Go be with Apba and Mee-Gyung-June" (p. 56) und "You know in your heart where you belong." (p. 56) weist Halmonee die Enkelin auf ihre neue Rolle hin. Dass Gyung-June dem Rat der Großmutter folgt, wird in der abschließenden Szene deutlich, in der Gyung-June die ehemalige Aufgabe der Mutter als *storyteller* übernimmt. Um die kleine Schwester zu trösten und die Erinnerung an die Mutter und an Korea lebendig zu halten, beginnt Gyung-June mit dem Erzählen von der Geschichte über Ummas Bruder, die Gyung-June zuvor eigentlich nicht mehr hören wollte.

¹⁶¹ Ein Echo dieses Liedes und dieser Worte erklingt, wenn Gyung-June Hilfe oder Trost benötigt, wie in der oben dargestellten Szene auf dem Schulhof. Als könnte die Großmutter das scheinheilige Verhalten Edwards erahnen, das ihrer Enkelin so viel Leid bereitet, taucht sie, ohne dass Gyung-June sich ihrer Anwesenheit bewusst wird, am Rand des Schulhofes auf. Halmonee singt die ersten Zeilen von "Ah Ree Rang", wiederholt wortgetreu das Versprechen, das sie ihrer Enkelin beim Abschied gegeben hatte, und lässt ihr auf diese Weise unbewusst Unterstützung zukommen. [Siehe p. 46.].

Damit übernimmt Gyung-June nicht nur die wichtige Rolle als Bindeglied zwischen den Kulturen und als Quelle des Wissens für ihre Schwester, sondern trifft auch Entscheidungen für ihr eigenes Leben. Im Gegensatz zu ihrer Mutter, die nach dem Verlust der alten Heimat keine neue findet und sich schließlich für die Rückkehr nach Südkorea entscheidet, blickt Gyung-June nach vorne. Sie wird dadurch zu einer weiteren Repräsentantin einer multikulturellen Identität, die zwar nicht unproblematisch, aber auch nicht so ausweglos ist wie die Situation ihrer Mutter. Die Worte der Großmutter, "You know in your heart where you belong" (p. 56) deuten jedenfalls die erfolgreiche Auseinandersetzung und Balance zweier Kulturen an.

5.4.2. Intergenerative Kulturenkonflikte in *Marty Chans Mom, Dad, I'm Living with a White Girl*

Während in *Noran Bang: The Yellow Room* die weltanschaulichen Unterschiede zwischen Mutter und Tochter eher angedeutet werden und sich - durch die Rückkehr der Mutter nach Korea - auflösen, bevor sie ernsthaft entstehen können, wächst in *Marty Chans Mom, Dad, I'm Living With a White Girl* die Differenz zwischen den Generationen und ihren kulturellen Überzeugungen zu einem regelrechten Kampf zweier sich polarisierenden Ideologien.

Das Familiendrama des chino-kanadischen Autors Marty Chan, das 1995 im *Theatre Passe Muraille* erstmals aufgeführt wurde, besteht aus zwei parallel verlaufenden, miteinander verwobenen Handlungssträngen. Im ersten, in der realen Welt verhafteten Strang wird die Geschichte von Mark Gee erzählt, dem in Kanada geborenen Sohn chinesischer Einwanderer. Mark führt eine glückliche Romanze mit einem anglo-kanadischen Mädchen namens Sally, die in der Filmindustrie als Skriptgirl arbeitet und für die Rezension von Drehbuchvorlagen zuständig ist. Für die beiden Liebenden stellt die transkulturelle Natur ihrer Beziehung zunächst kein Problem dar, doch sie entwickelt sich zu einem, als Mark seinen Eltern das im Titel des Dramas angedeutete Geständnis macht: *Mom, Dad, I'm Living with a White Girl*. Wie in seinen schlimmsten Albträumen erwartet reagieren Li Fen und ihr Ehemann Kim Gee entsetzt ob der selbstsüchtigen Entscheidung ihres Sohnes und seiner beharrliche Weigerung, dem traditionellen chinesischen Familienkonzept zu entsprechen und sich ihren Vorgaben für seine Zukunft unterzuordnen. Mark zeigt sich weder bereit, sich von seiner Freundin zu trennen, um sich von seiner Mutter eine angemessene Ehefrau aus der eigenen ethnischen Gruppe aussuchen zu lassen, noch seinen erlernten Beruf als Automechaniker aufzugeben und gemäß der Familientradition die Akupunkturpraxis seines Vaters weiterzuführen. Die Katastrophe in der Familie und Marks schlimmste

Alpträume werden Wirklichkeit.

In einem parallel verlaufenden Handlungsstrang verselbständigen sich Marks Ängste und Alpträume zu einem *play-within-the-play*, das die Form eines Kampfkunstoffilms oder Actionthrillers à la Hollywood annimmt.¹⁶² Eingeführt wird die surreale, atmosphärisch dunkle Gedankenwelt in *Mom, Dad, I'm Living with a White Girl* mit der Regieanweisung:

The lines between fact and fiction blur. Nightmares intrude upon reality until one cannot be distinguished from the other. Fear dominates reason. This is the twisted world of MARK GEE. (p. 98).¹⁶³

In diesem unheilvollen, von asiatischer Kampfkunst dominierten Thriller mit dem klangvollen Titel "The Wrath of the Yellow Claw"¹⁶⁴ (p. 125) wird die westliche Welt durch die Eroberungsabsichten einer chinesischen Herrscherin mit dem bedeutsamen Namen *Yellow Claw* alias Marks Mutter Li Fen und ihres getreuen Gehilfen, ihres Ehemanns, bedroht. Mark selbst übernimmt in Übereinstimmung zu seiner tatsächlichen Situation die Rolle des abtrünnigen Kämpfers *Agent Banana*, der sich mit Unterstützung seiner kanadischen Geliebten *Snow Princess* - oder Sally Clark - in die westliche Welt absetzen möchte.¹⁶⁵ Parallel zur eigentlichen Dramenhandlung und Sallys großem Entsetzen endet diese Persiflage, die mit ironischen Kommentaren und Spielen mit Stereotypen gespickt ist, jedoch nicht mit dem erwarteten *Happy End* und dem Sieg der

¹⁶² An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass die Darstellung des chinesischen Kampfkünstlers ursprünglich als Dekonstruktionsversuch gedacht war. Infolge der unterschwelligten Haltung vieler immigrierter Chinesen, die von der kanadischen Regierung mit großem Misstrauen und Geringschätzung behandelt wurden und sich daher möglichst unauffällig verhielten, und der Tatsache, dass sie wegen des Mangels an Frauen gezwungen waren, typisch weibliche Tätigkeiten zu verrichten, war das Bild des unterwürfigen Asiaten entstanden. Diesem Klischee, das von den Medien noch weiter gefestigt wurde, stellten asiatische Schriftsteller und Filmproduzenten eine konträre Konstruktion entgegen, nämlich die des asiatischen Kämpfers und Helden, der in zahlreichen Sagen und Mythen seinen Mut beweist. Ein Klischee wurde somit durch das nächste ersetzt.

¹⁶³ Marty Chan, *Mom, Dad, I'm Living with a White Girl*, in: *Ethnicities*, ed. Anne F. Nothof, Edmonton: NeWest Press, 1999, pp. 93-167. Alle weiteren Angaben bei Primärzitate beziehen sich auf diese Ausgabe.

¹⁶⁴ Der Titel des *play-within-the-play* wird dem Publikum im Verlauf des Dramas indirekt mitgeteilt, da es sich dabei um die Drehbuchvorlage zu einem Film namens *The Yellow Claw* handelt, den Sally in ihrer Tätigkeit als Skriptgirl lesen und beurteilen soll. Wie es sich herausstellt, hat Mark heimlich in den Unterlagen seiner Freundin geschmökert, so dass sich der Inhalt des Films mit seinen eigenen Ängsten vermischt hat und nun in den bildreichen, filmhaften Traumsequenzen des *play-with-the-play* eigenständige Gestalt annimmt.

¹⁶⁵ Als Erkennungscode benutzen *Snow Princess* und *Agent Banana* folgende vielsagende Sequenz: "The canary flies the coop at night. The panda devours her cubs. The cocoon suffocates the butterfly. The young tree has deep roots." (p. 99).

moralisch überlegenen westlichen Zivilisation: "This isn't supposed to be how it ends. The West is supposed to defeat the East. The girl is supposed to go off with the boy. The heroes have to win." (p. 166).

Die Übergänge zwischen der eigentlichen Dramenhandlung und dem eingeschobenen *play-within-the-play* erfolgen in rascher Folge und werden durch einen Trommler ausgelöst, der mit einem Schlag auf einen chinesischen Gong den Wechsel zwischen realer und surrealer Welt ankündigt. Allerdings führt der Musiker seine Aufgabe nicht völlig zuverlässig aus. An einer Stelle löst er zu Marks Gees Ärger zu früh den Übergang in die surreale Welt aus und entschuldigt sich gleich darauf für seinen Missgriff: "Sorry!" (p. 132). An anderen Stellen wiederum verlässt der Trommler völlig die ihm zgedachte Rolle, indem er das Geschehen mit Einwüfen wie "Uh oh!" (p. 132) kommentiert oder sich eines missglückten Wurfs eines *shuriken*, der anstatt Sally seinen Gong trifft, sogar bitterlich beklagt: "Hey! Aim! Fucker!" (p. 103)

Das *play-within-the-play* übernimmt im Drama mehrere wichtige Funktionen. Es vermittelt Einblick in das Seelenleben Marks und verdeutlicht die schwierige Position des Protagonisten, der sich zwischen seine Eltern und seiner Freundin hin- und hergerissen fühlt. Gleichzeitig trägt es dazu bei, die beiden kulturellen Welten, die von diesen widerstreitenden Parteien verkörpert werden und die ebenso um Mark kämpfen, zu charakterisieren. Das *play-within-the-play*, ein dramatisches Mittel aus dem Fundus des *psychic realism*, dient folglich der Akzentuierung der persönlichen und der politischen Ebene des Dramas.

Persönliche Konflikte zwischen Sohn und Eltern

Das Verhältnis zwischen Vater und Sohn ist von emotionaler Kälte und Distanz geprägt. Um Mark ein wirtschaftlich besseres Leben zu ermöglichen, traf Kim, wie er seinen Sohn mehrmals erinnert, gegen den Willen seiner Frau und seiner Familie die Entscheidung, nach Kanada auszuwandern und im chinesischen Viertel Vancouvers ein neues Leben aufzubauen. Als Gegenleistung für diese vermeintlich heroische Tat erwartet Kim von Mark eine am konfuzianischen Verhaltenskodex orientierte Lebensführung, die die Unterordnung des Sohnes unter die Sichtweise der Eltern und die Zurückstellung individualistischer Wünsche zugunsten des Kollektivs, d. h. der Familie, vorsieht. Konkret fordert Kim von seinem Sohn die Übernahme der Akupunkturpraxis, die seit Generationen im Familienbesitz ist und vom Vater auf den Sohn übertragen wird. "Acupuncture is a family art. My family passed down their secret techniques to me. It is a gift." (p. 109) meint Kim an einer Stelle und wird an anderer Stelle noch deutlicher: "We are family. We look after each other. My father look after

me just like his father look after him. You must do the same thing." (p. 149).

Ähnlich konfliktbeladen erweist sich die Beziehung zwischen Mutter und Sohn, was vor allem an Marks Partnerwahl liegt. Aufgewachsen mit den traditionellen Lebensregeln und selbst in einer "arranged marriage" (p. 128) verheiratet betrachtet Li Fen die Suche nach einer passenden Ehefrau für ihren Sohn als Familienangelegenheit und kann Marks Entscheidung für ein weißes Mädchen, mit der er überdies unverheiratet zusammenlebt, nicht akzeptieren. In ihren Augen ist Sally nur eine Außenstehende, eine "gwai lo" (p. 159), die sich in sein Leben gedrängt hat und folglich entfernt werden muss. Wie ihr Ehemann appelliert auch sie daher an seine Pflichten als Sohn: "You have no respect for us. You cannot live with her. [...] What kind of son are you? [...] You not welcome in my house any more. I have no son." (p. 133).

Durch die traditionelle Sichtweise der Eltern wird Marks Ablöse- und Individuationsprozess, der in der Psychoanalyse als essentiell erachtet wird und von Mark auch angestrebt wird, extrem erschwert. Um ihren Sohn zur Konformität mit ihren Plänen zu bringen, sind beide Eltern zu einer Reihe von Übergriffen und Manipulationsversuchen bereit. Obwohl Li Fen bisher das chinesische Viertel nicht verlassen hat, sucht sie Sally in der gemeinsamen Wohnung des jungen Paares auf und beleidigt Sally offen: "When he sick of having sex with the gwai miu, he will look for real wife." (p. 154). Unerwartete Hilfe in ihrem Anliegen erhält Li Fen von ihrem Mann, der auf diese Weise versucht, seine eigenen Wünsche durchzusetzen. Die Bitte seines Sohnes nach Unterstützung trifft daher auf taube Ohren. "You were using Mom to get me back here?" (p. 148) fragt Mark fassungslos seinen Vater, der jedoch nur wieder auf Marks Schuld für seine selbstlosen Opfer und auf das konfuzianische Verhaltensmuster eines Mustersohnes hinweist: "Accept your destiny." (p. 161).

Marks Freundin Sally Clark fungiert im Drama als westliches Gegenstück zu seinen Eltern. Emanzipiert, liberal, offen gegenüber anderen Kulturen und rigoros in ihrem Einsatz für die Rechte der chinesischstämmigen Minderheit liefert sie zudem eine perfekte Verkörperung des multikulturellen Ideals. Neben einer ansatzweisen Beherrschung der kantonesischen Sprache verfügt sie über Kenntnisse in chinesischer Politik und Geschichte und in der Kunst des Feng Shui, kann mit Ess-Stäbchen umgehen und zeigt sich stets bereit, ihr Wissen zu erweitern. Ihrem persönlichen Engagement für die chinesische Kultur entspricht auch ihr berufliches Ethos. Als Skriptgirl in der Unterhaltungsindustrie ist Sally unter anderem für die Überprüfung des ethnischen Inhalts in Drehbüchern zuständig und spricht Empfehlungen oder Ablehnungen aus. Eines dieser Skripte, zu einem Kampfkunstfilm mit dem Titel *The Wrath of the Yellow Claw*, lehnt sie beispielsweise als inhärent rassistisch ab, während

Mark, der heimlich in Sallys Arbeit geschmökert hat, wiederum seine subtile Komik und Ironie genießt und die Begründung seiner Freundin als zu rigide und überdies hypokritisch einstuft. "When did you become an expert on the Chinese?" (p. 126) oder "Seen a Jackie Chan flick lately?" (p. 126) entgegnet er auf Sallys Ausführungen und meint schließlich auf Sallys Ansicht: "It's better not to have reminders of it [discrimination]." (p. 126): "No it's better to have everything out on the open." (p. 126).¹⁶⁶

Bei Mark führt die klammernde und starre Haltung seiner Eltern dazu, dass er in die Arme seiner Freundin Sally flüchtet und sich dem von ihr verkörperten westlichen Lebensstil mit seiner propagierten Toleranz gegenüber Andersartigkeit zuwendet. So zieht er gegen den Protest seiner Eltern von zu Hause aus und nimmt sich eine gemeinsame Wohnung mit Sally. Auch in beruflicher Hinsicht verfolgt er weiter sein Ziel, eine Anstellung als Automechaniker zu finden.¹⁶⁷ Damit tritt eine Zeit relativer Ruhe im Drama ein, denn Mark unterbricht vorübergehend jeglichen Kontakt zu seinen Eltern.

Auf die große Ruhe folgt ein erneuter Sturm, eine Art Show Down, in der die widerstreitenden Parteien nochmals aufeinandertreffen. Im Zuge der verbalen und körperlichen Auseinandersetzungen zwischen Sally und Marks Eltern erkennt der Protagonist schließlich seinen eigenen Weg aus dieser komplexen Situation. Anhand einiger Bemerkungen Sallys wie "You can't have both ways. You came to Canada, you have to take what it gives you." (p. 160) erkennt Mark, dass das von Sally propagierte Konzept ebenso einvernehmend sein kann wie das seiner Eltern. Eine Entscheidung für Sally würde folglich eine erneute Fremdbestimmung bedeuten. Außerdem lässt Mark unbewusst gegenüber seinen Eltern folgende Bemerkung fallen, die der Beziehung zu

¹⁶⁶ Hiermit wird das Problem der Darstellung ethnischer Minderheiten in den Medien angesprochen, das Angehörige des *Mainstream* und ethnischer Gruppierungen gleichermaßen polarisiert. In der Diskussion um den korrekten Umgang, die sich im Spannungsfeld einer Befürwortung ausschließlich positiver Repräsentation und kritischer Betrachtung bewegt, plädiert Chan für eine ernsthafte und zugleich humorvolle Annäherung an dieses Problem. Neben der oben zitierten Aussage seines Charakters Mark wird dies durch Chans Radiosendung *Dim Sun Diaries* belegt, in der der Moderator sich in satirisch-ironischer Weise mit der chinesischen Minderheit Kanadas auseinandersetzt.

¹⁶⁷ Wie sehr Mark sich zu dem von ihm erwähnten Beruf hingezogen fühlt, zeigt eine Szene, in der in einer Art Collage Vater und Sohn simultan bei der Ausübung ihrer Tätigkeiten zu sehen sind. Während Kim versucht, die Blockaden im Energiesystem seines Patienten zu lösen, sucht Mark mit ebenso großer Feingefühligkeit nach den Problemen im Verteilersystem eines Autos. Beide kommentieren ihre Arbeit mit ähnlichen Worten. So meint Kim: "You have much stress. You are holding much back. We must relieve the pressure points and let energy flow." (p. 146). Auch Mark urteilt: "Yeah, here's the problem. Oil pan's got a leak. I'm surprised the engine didn't seize with all the oil it lost." (p. 146). Damit wird deutlich, dass Marks Berufswahl nicht als eine Trotzreaktion auf die versuchte Fremdbestimmung seines Vaters zu verstehen ist.

Sally ein jähes Ende setzt: "Snow Princess is my passport to North America. Once I'm there I can become a swinging bachelor man." (p. 162). So beruht das Verhältnis zwischen den beiden nicht nur auf gegenseitiger Zuneigung, sondern dient Mark auch als Hilfsmittel, der Umklammerung seiner Eltern zu entgehen. Der zweifache Schock, dass Mark sie benutzt hat und sie nicht die Verbindung zu seinen Eltern und seiner Kultur trennen kann, lässt Sally dann auch die Beziehung auflösen. "I'll expect your stuff to be out of the apartment by the end of the week." (p. 166) ist ihre Reaktion auf Marks Entscheidung, sich nicht ihrem Willen zu unterwerfen, sondern nach seinem Gutdünken zu handeln: "I am exerting my own will." (p. 165).

Einen abrupten Abbruch erfährt auch die Beziehung zwischen Vater und Sohn, da Kim sich ebenso uneinsichtig zeigt. Zu seinem Entsetzen muss Mark erfahren, dass sich hinter der vermeintlichen Selbstlosigkeit und Opferbereitschaft seines Vaters eine doppelte Moral verbirgt. Nicht aus Pflichtbewusstsein gegenüber der Familie emigrierte Kim nach Kanada, sondern schob diesen Grund aus Egoismus und Berechnung vor, um sich von seiner eigenen Familie in China zu lösen. "You were using me to get away from your family?" (p. 163) fragt Mark schockiert, während Kim nicht einen Anflug von Reue zeigt. Der Konflikt zwischen Vater und Sohn löst sich folglich nicht, sondern verschärft sich im Gegenteil noch. Mit den Worten "Yeah, I guess some people can't change." (p. 166) kommentiert Mark daher auch den Abtritt seines Vaters von der Bühne.

Zurück bleiben Mutter und Sohn, die in ihrer Auseinandersetzung einen Kompromiss finden. Mit den Emanzipationsbestrebungen ihres Sohnes setzt auch bei Li Fen allmählich ein Sinneswandel statt. Im Gegensatz zu ihrem Mann, der völlig uneinsichtig gegenüber seinen Fehlern auf der Richtigkeit seiner Forderung pocht, kommt Li Fen ihrem Sohn entgegen. Aus Angst davor, Mark endgültig zu verlieren, lehnt sie sich erstmals gegen ihren Mann auf und wirft ihm vor: "Shut up!!! [...] You talk but you never listen. That is why you are losing your son." (p. 164). Entgegen ihrer früheren Umklammerungsversuche gibt sie ihren Sohn frei, so dass in der Mutter-Sohn-Beziehung der Generationenkonflikt aufgelöst werden kann. Während Kim und auch Sally uneinsichtig die Bühne verlassen, bekennt Li Fen sich zu ihrem Wandel, der ihr jedoch nicht leicht fällt: "Very hard to change. Only when it very important." (p. 167).

Die Dekonstruktion des multikulturellen Traums

Mom, Dad, I'm Living with a White Girl schildert nicht nur den Entwicklungsprozess des Chino-Kanadiers Mark von einem angsterfüllten Träumer, der orientierungslos zwischen den Kulturen, Ansprüchen und Forderungen seiner Eltern und seiner Freundin

hin- und herpendelt, zu einem sich einer Position bewussten jungen Mann, sondern demaskiert und demystifiziert auch die gesellschaftlichen Standpunkte und Ideologien, innerhalb derer Mark sich seinen Weg bahnen muss. Angesprochen sind hier zum einen das Credo der kulturellen Einheit, das die Eltern vehement vertreten, und das Prinzip des Multikulturalismus.

In Bezug auf diese gesellschaftskritische oder politische Ebene spielt das *play-within-the-play* erneut eine wichtige Rolle, die die Erinnerung an Judith Thompsons Werke wachruft, wobei Thompsons Werke im Gegensatz zu Chans Drama nicht nur teilweise, sondern vollständig im Unterbewusstsein der Charaktere spielen. Wie in Thompsons Werken wird auch beim *play-within-the-play* die Schicht des Bewussten entfernt, so dass die Handlungen und Aussagen der Figuren nicht länger durch den Filter der Vernunft oder der angelernten Manieren kontrolliert werden und die wahre Natur des Menschen an die Oberfläche gelangt. Während Thompsons Interesse der dunklen, aggressiven und gewaltbereiten Seite der menschlichen Psyche gilt, setzt Chan dieses Verfahren ein, um bestimmte Aspekte multikultureller Dynamik zu erhellen und die Diskrepanz zwischen bewusster Aussage und unbewusster Denkweise herauszuarbeiten:

With respect to the story within a story technique that I use in my work, having subtext played out in a metaphoric story allows me to contrast what mask we present to the outside world with what we really feel inside.¹⁶⁸

Das Ergebnis dieser Komposition aus realer und surrealer Handlungsebene ist neben der Darstellung der Innenwelt des Protagonisten vor allem eine schonungslose Offenlegung der Schwächen und Grenzen des multikulturellen Konzepts und eine satirisch-ironische Analyse der kanadischen Gesellschaft, die weder Minorität noch Majorität ausspart.

Die Kritik am Multikulturalismus richtet sich zunächst gegen vermeintlich großzügige politische Auslegungen. So verweist Sally mit Stolz auf die Chancengleichheit und freie Selbstbestimmung ethnischer Minoritäten, die durch die gesetzliche Verankerung des *Multiculturalism Act* von 1988 gewährleistet wird, muss auf Kims hartnäckige Fragen jedoch eingestehen, dass der Zugang zum höchsten Amt Kanadas seinen im Ausland geborenen Bürgern und deren Kindern versperrt bleibt. Hier stößt das multikulturelle Konzept folglich an fest verschlossene Grenzen:

Sally: You can come to Canada. Own your own restaurant. Or even a laundromat. Use your ancient Chinese secrets for good. The sky's the limit.

¹⁶⁸ Stephen Wei, "Marty Chan", in: *Questionable Activities*, ed. Judith Rudakoff, Toronto: Playwrights Canada Press, 2000, p. 18.

Kim: Could I become Prime Minister?
Sally: No, but your children could become engineers or accountants.
Kim: Could they become Prime Minister?
Sally: No. (p. 122).

Nicht nur politische Zugeständnisse, die von der Majorität als Zeichen von Toleranz und "dignity" (p. 124) gegenüber allen Immigranten - "Even the Native Indians" (p. 124) - gewertet, aus der Perspektive der Minoritäten jedoch nicht unbedingt als solche gesehen werden, auch die multikulturelle Ideologie, häufig illustriert durch das Bild des Kaleidoskops oder Mosaiks, wird von allen Seiten betrachtet. Im realen Handlungsstrang besteht Sally auf der offiziellen Anerkennung des geschichtlichen und gesellschaftlichen Beitrags der chinesischstämmigen Bevölkerung und proklamiert "They're immigrants who've suffered and sacrificed for a better life here." (p. 126). Ohne den rationalen, multikulturellen Filter dringen dagegen andere Aspekte an die Oberfläche. Sally gesteht der ethnischen Minorität ihres Freundes ihren Platz im gesellschaftlichen Mosaik nach wie vor zu und meint "[W]e will welcome you with open arms." (p. 160), trifft aber gleichzeitig präzise Bestimmungen für ihre Integration: "[W]e will sanitize his quaint customs and add them to our cultural mosaic." (p. 160). Ihre Vorstellungen kommen dem Prinzip der Assimilation des amerikanischen *melting pot*, das im Grunde in Opposition zur Metapher des Mosaiks steht, recht nahe. An einer Stelle bekundet sie sogar offen: "Assimilation is the only way." (p. 146).

Weiterhin richtet sich die Kritik gegen eine übertriebene *ethnic correctness*, hinter der sich Arroganz, Überheblichkeit und ein falsch verstandenes Konzept von Xenophilie verbergen. Als Sally, die sich mit ihrem wiederholt zur Schau gestellten Interesse für die chinesische Kultur als eine Personifizierung des multikulturellen Ideals betrachtet, Marks Eltern zum ersten Mal begegnet, gibt sie sich extrem aufgeschlossen und enthusiastisch. Sie lobt die authentische Darbietung des von Li Fens zubereiteten Essens über alle Maßen, bewundert ausführlich Kims Praxis, seine Arbeit und sein Wissen über Akupunktur, das sie glaubt, sich in "in a weekend or two" (p. 105) aneignen zu können, und merkt nicht, dass sie mit ihren Kommentaren eine oberflächliche und verletzende Konsumentenhaltung an den Tag legt. Aus dem sich ihr bietenden kulturellen Angebot pickt Sally sich die besten Stücke heraus und lässt die schwer verdaulichen am Tellerrand liegen. Kenntnisse in Kantonesisch, chinesischer Esskultur, Geschichte oder Feng Shui erscheinen ihr als erstrebenswert, eine Verteidigung einer politisch korrekten Repräsentation chinesischstämmiger Bürger in den Medien geradezu ihre Pflicht, aber für das hartnäckige Festhalten der Gees an ihrer Kultur und ihren Versuchen, sich und ihren Sohn von westlichen Einflüssen weitgehend fernzuhalten, kann sie kein Verständnis aufbringen. Mit Bemerkungen wie "It's reverse discrimination." (p. 156)

oder "I mean why come here if you don't want to be Canadian." (p. 128) äußert Sally ihren Unmut über Li Fen und Kims Ablehnung ihrer Person und ihrer kulturellen Offenheit, die anstatt der erwarteten Dankbarkeit nur Gleichgültigkeit erfährt.

Neben den von Sally propagierten Ansichten gerät auch ihr Berufsmetier, das Kino, ins Kreuzfeuer der Kritik. Immer wieder wird das Kino als ein Ort dargestellt, an dem Stereotype nicht dekonstruiert, sondern vielmehr verstärkt werden. Im realistischen Handlungsstrang positioniert Sally sich zwar als eine Befürworterin einer politisch korrekten Repräsentation ethnischer Minoritäten und protestiert auch noch in der surrealen Traumwelt gegen Kims Vorwurf "It is the only way her kind understands Stereotypes." (p. 158) mit der patriotisch anmutenden Antwort "Hey, I'm Canadian. I'm incapable of such low-brow thinking." (p. 158), verrät jedoch ihre wahre Natur, als sie ungehemmt über Kims Bemerkungen über "Mr. Moto", "Charlie Chan" und den kulinarischen Genuss von Katzen lacht: "Here kitty, kitty. Time for the soup pot. Here kitty, kitty. *Sally lets loose with a riff of laughter. She stops when she sees no one else is.*" (p. 158).

Wie tief Stereotype im Unterbewusstsein festsitzen und wie stark sie die menschliche Denkweise bestimmen, verdeutlicht nicht nur diese zitierte Passage, in der die Diskrepanz zwischen Sallys bewusster und unbewusster Denkweise offen zutage tritt, sondern das gesamte Drama. Um ihre Wirkung und Mannigfaltigkeit zu beweisen, werden in *Mom, Dad, I'm Living with a White Girl* nicht nur einige wenige Stereotype zum Einsatz gebracht, sondern das gesamte Spektrum ethnischer Witze und stereotyper Verhaltensweisen aufgeföhren, wie folgende, nicht vollständige Liste von Nothof beweist:

Confucian-style aphorisms, ritual death connected with honour, Chinese restaurants, MSG, Chinese laundries, Bruce Lee, mathematical skills, inability to say "I" as in Yellow Crow, feng shui, yin/yang, ping pong, and eating the cat for dinner.¹⁶⁹

Eine besondere Rolle in der Offenlegung und Dekonstruktion der Hetero- und Autostereotype spielt die ethnische Komik, die das Drama durchzieht. Im Gegensatz zu den ironischen Kommentaren über die Majoritätsgesellschaft und die Schwachstellen des multikulturellen Ideals, die oben angesprochen wurden, richtet sich dieser reflexive

¹⁶⁹ Joanne Tompkins, "'Fatherlands and Mother-Tongues': Family Histories and Futures in Recent Australian and Canadian Multicultural Theatre", in: *Siting the Other. Revisions of Marginality in Australian and English-Canadian Drama*, eds. Marc Maufort und Franca Bellarsi, Brüssel: Peter Lang, 2001, p. 359.

ethnische Humor gegen die eigene kulturelle Gruppierung des *jester*, in diesem Fall gegen die chinesischstämmige Bevölkerungsgruppe des Autors Marty Chan. Charakteristisch für diese Art von Humor, die mit "notions of ethnic identity and dominant stereotypical images"¹⁷⁰ spielt, ist neben der Selbstherabsetzung vor allem eine große Portion Selbstironie. Das Gelächter, das auf diesem humoristischen Umgang mit den Fehlern, mit dem realen oder imaginären kuriosen Verhalten einer ethnischen Gruppierung erfolgt, schwankt jedoch, wie Quennet verdeutlicht und wie auch Sally es im oben zitierten Beispiel erfährt, zwischen "laughter and trembling."¹⁷¹ Oft genug bleibt es nach dem ersten Amusement im Halse stecken.

Ethnischer Humor fungiert, wie Davies in seiner Studie *Ethnic Humour around the World* ausführt, nicht nur zur intellektuellen Unterhaltung des Publikums, sondern er besitzt weiterreichende politischen Implikationen. So dient er ebenfalls der Etablierung der persönlichen und kollektiven Identität einer *cultural community*, deren spezifische Qualität durch die humoristische Aufarbeitung immer wieder betont und als "distinct from the dominant major identity"¹⁷² herausgehoben wird:

They tend to live on the geographical, cultural, linguistic, or religious periphery of a society and appear to the dominant people at the center to be backward and provincial, or a comically ambiguous people from the interface between the two cultures.¹⁷³

Der Protagonist des Dramas versteht sich jedoch weder als Mitglied einer distinktiven Gruppe, noch lässt er sich durch Assimilationstendenzen seitens der kanadischen Gesellschaft vereinnahmen. Sein Plan sieht vor, sich weder für die kanadische noch die chinesische Kultur zu entscheiden, sondern einen Mittelweg zu beschreiten. Wie aus den Sally und Kims unversöhnlichem Abschied und plötzlichem Abtreten von der Bühne hervorgeht, trifft Marks Entschluss nicht unbedingt auf begeisterte Zustimmung. Nur seine Mutter zeigt Verständnis.

Aus den jeweiligen Reaktionen von Sally, Kim und Li Fen gegenüber Marks Entschluss ergibt sich für den Protagonisten am Ende eine neue Ausgangsposition, die in der

¹⁷⁰ Fabienne Quennet, "Humour and Jewish Writing", in: *Writing Canadians. The Literary Construction of Ethnic Identities*, eds. Martin Kuester und Wolfram R. Keller, Universitätsbibliothek Marburg: Marburg, 2002, p. 110.

¹⁷¹ *Ibid*, p. 111.

¹⁷² *Ibid*, p. 110.

¹⁷³ Christie Davies, *Ethnic Humour around the World, A Comparative Analysis*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1990, p. 82

Neuformulierung des Erkennungscode aus dem *play-within-the-play* seinen Ausdruck findet. In dieser Schluss-Szene, in der Sally und Kim bereits von der Bühne verschwunden sind und nur noch ihre "shadows" (p. 167) an der Wand zu erkennen sind, löst Mark sich endgültig von den Schatten seiner Vergangenheit. So wird aus "The panda devours her cubs" (p. 99) in Bezug auf Sally und dem von ihr verkörperten Pseudo-Multikulturalismus nach Marks Befreiungsschlag "The panda lets go of her cubs." (p. 167), aus "The cocoon suffocates the butterfly." (p. 99) in Anspielung auf seinen Vater wird "The butterfly climbs out of its cocoon." (p. 167), während der letzte Teil "The young tree has deep roots." (p. 99, p. 167) nach dem Sinneswandel der Mutter unverändert bestehen bleibt.

Zusammenfassend lässt sich formulieren, dass *Mom, Dad, I'm Living with a White Girl* keine grundsätzliche Absage an den multikulturellen Traum enthält. Statt dessen nimmt Chan eine Relativierung im Sinn einer korrigierenden Einschränkung vor. Der chinkanadische Autor interpretiert den Traum nicht als eine grenzenlose, allen Einwohnern Kanadas gleichermaßen sich bietende Chancengleichheit ohne Berücksichtigung ihres ethnischen Hintergrundes, sondern sieht darin eine gesellschaftliche Praktik und Denkweise, die ebenso kritisch zu hinterfragen ist wie das Credo der kulturellen Einheit, dem Kim bis zum Ende des Dramas anhängt. Wie die berufliche und persönliche Entscheidung des jungen Mark beweist, bietet das multikulturelle Kanada die Möglichkeit, sich selbst zu verwirklichen, selbst wenn dieser Weg mit Schwierigkeiten verbunden ist.

5.4.3. Sprachliche Barrieren zwischen den Generationen in Betty Quans *Mother Tongue*

Eine Untersuchung der besonderen Lebenssituation der zweiten, in Kanada geborenen Generation, ihrer Identitätsproblematik, kulturellen Zwischenstellung, Integrations- oder Diskriminierungserfahrung erfordert immer auch eine Analyse ihrer sprachlichen Situation. Diese nimmt die chinkanadische Autorin Betty Quan in ihrem Familiendrama *Mother Tongue* vor, das 1995 im *Firehall Centre* in Vancouver uraufgeführt und im Jahr darauf für den *Governor General's Award* nominiert wurde.

Mother Tongue schildert einige Szenen aus dem Alltag der chinesischnkanadischen Familie Chan. Man sieht die Familie beim gemeinsamen Abendessen vor dem Fernseher, die Kinder bei den Hausaufgaben und die Mutter bei der Vorbereitung des

Ching Ming Festes.¹⁷⁴ Die bewährte Routine wird gestört durch den Entschluss der Tochter Mimi, ihr Architekturstudium in Ontario fortzusetzen und ein eigenständiges Leben zu führen. Trotz der Vorwürfe, Bitten und Proteste ihrer Mutter und ihres Bruders Steve lässt Mimi sich nicht von ihrem Plan abbringen und verlässt am Ende die Familie.

Als Ausgangsbasis ihrer dramatischen Analyse wählt Quan folglich eine Familienkonstellation aus drei Mitgliedern - Mutter, Tochter und Sohn - die sich jeweils in einer anderen Sprache ausdrücken. Während die Mutter ihre eigene Muttersprache Kantonesisch benutzt, kommuniziert der Sohn Steve seit dem Verlust seines Hörvermögens in seinem 10. Lebensjahr in der Gebärdensprache. Seine Schwester Mimi beherrscht in gewissem Umfang beide Sprachsysteme, fühlt sich selbst jedoch im Englischen am wohlsten. Welche Schwierigkeiten und Missverständnisse sich durch diese Sprachenvielfalt ergeben, die bis zur Kommunikations- und Kontaktlosigkeit führen können, wird neben der realen Handlung durch die Hereinnahme eines Verfahrens aus dem *psychic realism* noch unterstrichen. In einer Anzahl von inneren Monologen werden die Gedanken der Charaktere auf die Bühne projiziert, so dass die RezipientInnen Einblick in ihr Seelenleben erhalten und eine multiperspektivische Beurteilung dieser komplexen linguistischen Situation möglich wird. Besonders eindrucksvoll wirkt dieses Verfahren bei der Figur des gehörlosen Steve, der in seinen gedanklichen Monologen von der Gebärdensprache zu flüssigem Englisch wechselt. Gerade der Kontrast zwischen den stillen Gebärden und den lauten inneren Monologen verdeutlicht seine Verzweiflung, von der Umwelt und vor allem seiner Mutter nicht wahrgenommen zu werden: "I remember your voice, Mother. This is the sign for Mother." (p. 446).¹⁷⁵

¹⁷⁴ Das Familienfest *Ching Ming* ("klar und hell") findet traditionell am Dritten Mond, d. h. Ende März oder Anfang April, statt. An diesem Tag zollen die chinesische Familien ihren Ahnen Respekt, indem sie ihre Gräber besuchen, Unkraut entfernen, Grabsteinschriften reinigen und Opfergaben aus Wein, Obst, Kuchen oder anderen Lieblingsspeisen der Verstorbenen darbringen. Nach dem Gebet werden die Opfergaben, deren Verzehr Gesundheit bringen soll, unter den Nachkommen aufgeteilt. Zusätzlich wird Papiergeld verbrannt, Kerzen werden angezündet, und die ganze Familie kniet vor den Gräbern nieder.

¹⁷⁵ Um den Übergang zwischen realer und mentaler Welt zu erleichtern, werden die Charaktere gemäß der Regieanweisungen zusätzlich mit unterschiedlich farbigem Licht angestrahlt. Auf diese Weise wird auch die Entfremdung und Isolation der Familienmitglieder geschickt untermauert: "*Each character moves into his/her individual lights, eg. STEVE's blue light, MOTHER's red, MIMI's dream light.*" (p. 454).

Der rasche Wechsel von Kantonesisch, Englisch und Gebärdensprache,¹⁷⁶ sowie die Entfremdung und Missverständnisse, die aufgrund mangelnder Sprachkenntnisse entstehen, verdeutlichen den Stellenwert, den Sprache in der Gesellschaft und im zwischenmenschlichen Bereich einnimmt. Gleichzeitig werfen sie die Frage auf, welche Rolle die im Titel angesprochene Muttersprache in dieser Sprachvielfalt spielt und ob ihre traditionelle Bedeutung als Sprache, die von der Mutter auf die Kinder übertragen wird und somit einheits- und verbindungsstiftend wirkt, im interkulturellen Kontext nicht neu überdacht werden muss.¹⁷⁷

Zur Beantwortung dieses Fragenkomplexes wird in der folgenden Interpretation zunächst die sprachliche Situation der einzelnen Familienmitglieder dargestellt. Anschließend wendet sich die Analyse den sich daraus ergebenden Konflikten zwischen den Generationen zu. Bei der Untersuchung des Mutter-Tochter-Verhältnisses wird dabei die Problematik zwischen der Sprache der alten und neuen Heimat, oder - anders formuliert - zwischen der Muttersprache und der Sprache der Tochter im Vordergrund stehen. Im Mutter-Sohn-Konflikt, der die Diskrepanz zwischen gehörloser und hörender Welt thematisiert, wird die Eignung verbaler Sprache als Mittel der Kommunikation analysiert. Abschließend soll der transkulturelle, transverbale Lösungsansatz dieser sprachlichen Problematik aufgezeigt werden, der sich im Drama in Form des Erzählaktes und des Inhalts einer Geschichte manifestiert.

Die Figur der Mutter repräsentiert die sprachliche und ökonomische Situation der Einwanderergeneration, die ohne oder mit nur geringen Sprachkenntnissen nach Kanada emigrierten auf der Suche nach wirtschaftlichem Erfolg oder politischer Sicherheit. Wie zahlreiche Migranten spricht die namenlose Mutter in *Mother Tongue* trotz ihres jahrelangen Aufenthalts in Vancouver nur ein rudimentäres Englisch und verständigt sich überwiegend in ihrer eigenen Muttersprache Kantonesisch. An ihrem Arbeitsplatz in einer Näherei fällt ihr mangelndes Englisch nicht weiter ins Gewicht, da ihre

¹⁷⁶ In der Textausgabe von *Mother Tongue* wird das Verständnis der Dramenhandlung durch die vollständige Wiedergabe der Dialoge auf Englisch vereinfacht. Sätze, die auf Kantonesisch gesprochen oder in der amerikanischen Zeichensprache ausgedrückt werden sollen, sind extra markiert. Zusätzlich wird der spezielle Satzbau der Gebärdensprache nachgeahmt, wie folgendes Beispiel demonstriert: "University go you? Ontario. Letter I see room your." (p. 444) fragt Steve mit seinen Händen.

¹⁷⁷ Mit Grimm und Weinert wird Muttersprache hier definiert als die Sprache, die man in der frühen Kindheit ohne formalen Unterricht erlernt. Diese prägt sich in ihrer Lautgestalt so tief in das Bewusstsein ein, dass im Allgemeinen ab der Pubertät keine andere Sprache mehr diesen Platz einnehmen kann. [Siehe Hannelore Grimm und Sabine Weinert, "Sprachentwicklung", in: *Entwicklungspsychologie*, eds. Rolf Oerter und Leo Montada, Weinheim: PVU, 2002⁵, pp. 517-550.].

manuelle Geschicklichkeit und nicht ihre Sprachbeherrschung gefragt sind. Auch zu Hause pflegt sie ihre traditionellen Gebräuche, denkt in Gedanken oft an ihre Heimat China zurück und spricht mit ihren Kindern Kantonesisch.

Ihr Kontakt zur englischsprachigen Bevölkerung fällt dagegen gering aus. Seit dem frühen Tod ihres Ehemannes infolge eines Herzinfarkts, durch den sie zur alleinigen Versorgerin der dreiköpfigen Familie wurde, verlässt sie Vancouvers Chinatown kaum noch. Weder hat sie die finanziellen Mittel noch die Zeit, um mit ihren Kindern Ausflüge zu unternehmen, die sie zu Lebzeiten des Vaters hin und wieder gemacht hatten. Ihr physischer und gedanklicher Bewegungsradius hat sich folglich im Laufe der Jahre immer weiter eingeschränkt, und ihre wirtschaftliche und gesellschaftliche Position seit ihrer Ankunft in Kanada als 18-jährige Frau hat sich nicht verbessert, sondern eher eine Verschlechterung erfahren. Immerhin besaß sie als neu eingereiste Immigrantin noch Zuversicht und Optimismus, die ihr durch die familiäre Tragödie abhanden gekommen sind. Dass diese Lebensgeschichte und die Schilderung der wirtschaftlichen und sprachlichen Situation keine übertriebene Zeichnung darstellt, verdeutlicht folgende Passage aus der von Lois Sweet angefertigten Reportage über chinesischstämmige Arbeiterinnen im Raum Toronto, die auch auf den Rest Kanadas Anwendung finden kann:

[T]here are about 2,000 women homeworkers scattered throughout the city who saw pieces in their homes. They work full-time and over-time, but they are paid far below Ontario's minimum hourly. [...] Among them, seventy percent are Chinese-speaking immigrant women who [...] do not speak enough English to communicate outside the ethnic ghetto or who are tied down to small children at home.¹⁷⁸

Die Motivation der Mutter, im fortgeschrittenen Alter ihre Englischkenntnisse zu verbessern, ist gering. Entsprechende Vorschläge seitens ihrer Tochter lehnt sie mit der Begründung "Too late now." (p. 445) ab. Schließlich hat sie in ihrer Tochter eine zuverlässige Übersetzerin. Dass Mimi einmal nicht mehr als Mediatorin zur Verfügung stehen könnte, ignoriert sie trotz der vorsichtig formulierten Andeutungen ihrer Tochter: "It's never too late to start. Who knows, I might not always be there." (p. 445).

Während die in der chinesischen Tradition und Kultur verhaftete Mutter außer einigen Brocken Englisch lediglich ihre Muttersprache Kantonesisch beherrscht, spricht die

¹⁷⁸ Lien Chao, "Constituting Minority Canadian Women and our Sub-Cultures: *Female Characters in Selected Chinese Canadian Literature*", in: *The Other Woman. Women of Colour in Contemporary Canadian Literature*, ed. Makeda Silvera, Toronto: Sister Vision Press, 1994, pp. 333-34.

Tochter Mimi perfekt die Sprache Kanadas. In ihrer Figur reflektiert sich die linguistische Situation der zweiten Generation, die den Aussagen der Autorin zufolge stets von ihren Eltern ermutigt wird, statt der eigenen Sprache Englisch zu lernen, um sich erfolgreich in die kanadische Gesellschaft zu integrieren. "I never had to attend heritage classes and stuff like that", bekennt Quan in einem Interview und fügt hinzu: "There's such a wealth of culture that I'm not able to access."¹⁷⁹ Die Folgen der elterlichen Entscheidungen erweisen sich als ambivalent. Neben der erfolgreichen Assimilation an die kanadische Lebensweise, an ihre Wertvorstellungen und Regeln kommt es oft zu einem Verlust an kulturellem Wissen. Außerdem entsteht eine sprachliche und oft auch emotionale Distanz zwischen Eltern und Kindern, wie sie auch die Autorin in ihrer eigenen Familie erlebt. Gefragt nach dem Verhältnis zu ihrer fließend Kantonesisch sprechenden Mutter meint Quan: "I wish I could communicate better with my mother."¹⁸⁰

Wie Mimi in einem ihrer Monologe andeutet, konnte sie sich als Kind noch fließend in Kantonesisch ausdrücken, durch die fehlende Übung infolge des Todes ihres Vaters und durch die berufsbedingte Abwesenheit ihrer Mutter schrumpften ihre Kenntnisse zu einem "pidgen Chinese" (p. 447), das nur noch für eine einfache, mündliche Verständigung ausreicht: "You know I can't write Chinese, but we can talk on the phone" (p. 452). Ebenso dürftig wie die Kenntnis ihrer eigentlichen Muttersprache ist ihr Wissen über die chinesischen Gebräuche, die sie ihre Mutter durchführen sieht. "Moon Festival?" fragt sie angesichts der Vorbereitung der Mutter und wird von dieser mit den vorwurfsvollen Worten "Ching ming. [...] Have you already forgotten?" (p. 450) berichtigt.

Die alte chinesische Lebenswelt der Mutter hat nur noch wenig mit Mimis Realität zu tun, die sich mehr und mehr außerhalb des chinesischen Viertels Vancouvers abspielt. Zu welchen Spannungen und Konflikten dieser Umstand führen kann, erlebt Mimi, als sie versucht, ihren Bewegungsradius zu erweitern, und ihren Umzug nach Toronto ankündigt. Erwartungsgemäß stoßen ihre Pläne auf heftigen Widerstand seitens der Mutter, für die das Fortgehen der Tochter nicht unerhebliche Konsequenzen nach sich ziehen würde.

Aufgrund der mangelnden Englischkenntnisse der Mutter und der hervorragenden Sprachbeherrschung der Tochter entstand im Laufe der Jahre ein

¹⁷⁹ Alexandra Gill, "Culture Clash beyond Words", *The Globe and Mail*, 9 May 2001.

¹⁸⁰ *Ibid.*

Abhängigkeitsverhältnis mit vertauschten Rollen. Mimi wurde immer mehr in die Rolle einer Vermittlerin zwischen der Mutter und der Außenwelt gedrängt. Als *cultural brokers*¹⁸¹ bezeichnen Buriel und DeMent Kinder, die wie Mimi Übersetzerdienste für ihre Eltern leisten, Telefonanrufe entgegennehmen, Unterlagen und Formulare ausfüllen oder sogar im Namen ihrer Eltern Verhandlungen mit deren Arbeitgebern führen, da diese die englische Sprache nicht beherrschen. Immer mehr wird Mimi in die Rolle des Familienoberhauptes gedrängt, das in und mit der Außenwelt agiert, während sich die Mutter unter Vorschubung ihres schlechten Englisch aus ihrer Verantwortung zurückzieht. Als Mimis Vater einen Herzinfarkt erlitt, war der herbeigerufene Notarzt zufällig selbst Chinese. Bei einer ähnlichen Situation, der Erkrankung des Bruders Steve, 10 Jahre später hatte die Mutter weniger Glück. Der zuständige Sanitäter sprach kein Wort Chinesisch, so dass die 16-jährige Mimi in die Pflicht genommen wurde. "Sixteen and already my sister was a mother." (p. 454) kommentiert Steve die damalige Situation.

Infolge der Gehörlosigkeit ihres Bruders wurde Mimi gezwungen, weitere Verantwortung auf sich zu nehmen. Die Mutter weigerte sich, die Gebärdensprache zu lernen, ihr Bruder verlor allmählich die Fähigkeit, artikuliert zu sprechen, so dass Mimi zusätzlich zur Mediatorin innerhalb der Familie wurde. Sie übersetzt nicht nur die Gebärden des Bruders, sie wirbt auch um Verständnis für die Situation des jeweils anderen, wie folgendes Beispiel demonstriert:

MOTHER: (C) Why does he leave like that without? Always he does that!

MIMI: (lying) He said he was going upstairs

MOTHER: (C) When? I didn't hear him.

MIMI: (used to this conversation, but nevertheless lying). He signed it.

(p. 448).

Durch Mimis Entschluss, die Familie zu verlassen und in Ontario ihr Studium der Architektur fortzusetzen, entwickelt sich das komplexe Verhältnis zwischen Mutter und Tochter zu einem intergenerativen Konflikt. Mit allen Mitteln versucht die Mutter, die Ablösung der Tochter, die in der Psychoanalyse als essentiell für ihre Eigenständigkeit

¹⁸¹ Vergleiche dazu auch folgende Ausführung von Buriel und DeMent zu kindlichen *cultural brokers* in den USA: "[B]ecause they are often the first members of their families to learn English and acquire a knowledge of American culture, children of immigrants are often required to translate or mediate between the native culture of their families and the English-speaking community at large." [Raymond Buriel und Terri De Ment, "Immigration and Sociocultural Change in Mexican, Chinese, and Vietnamese American Families", in: *Immigration and the Family: Research and Policy on U.S. Immigrants*, eds. Alan Booth, Ann C. Crouter und Nancy Lansdale, Mahwa, NJ: Lawrence Erlbaum Associates, 1997, p. 189.].

und Unabhängigkeit erachtet wird und von Mimi auch angestrebt wird, zu verhindern.¹⁸² Mit den Klagen "UI forms, who'll take care of those?" (p. 452), "What if there's trouble?" (p. 452) oder "People phone, they come to the door. [...] I never understand what they're talking about!" (p. 452) erinnert sie Mimi zunächst an ihre eigene Hilflosigkeit, und als der Appell an Mimis Schuldgefühle unfruchtbar bleibt, bringt sie das Konzept der traditionellen Familie und seine Regeln in die Auseinandersetzung ein. Ähnlich wie Li Fen in *Mom, Dad, I'm Living with a White Girl* weist sie Mimi auf ihre Pflichten als chinesische Tochter hin: "You listen. I am the Mother!" (p. 453) [...] "Bow to your family [...] That's the way it works in Chinese." (p. 454). Mimi entscheidet sich jedoch gegen die Lebenswelt ihrer Mutter, die mit ihrer eigenen Realität wenig zu tun hat, und beharrt auf der Berechtigung ihrer Wünsche nach Selbstverwirklichung und Unabhängigkeit: "Let me pull back the curtains. Can I? [...] Let me see what's outside." (p. 453) und fordert ihrerseits die Mutter auf, die an sie übertragene Verantwortung zurückzunehmen: "Then act like one!" (p. 453).

Neben der sprachlichen Differenz zwischen Mutter und Tochter, die jeweils in der Sprache der ehemaligen Heimat Kantonesisch oder Kanadas Englisch kommunizieren, verläuft innerhalb der Familie noch eine weitere linguistische Barriere. Diese wird durch die Mutter-Sohn-Beziehung herausgearbeitet, in der die Kommunikation völlig zum Stillstand gekommen ist.

Durch den Verlust seines Hörvermögens infolge einer verschleppten Erkrankung musste sich Steve im Alter von zehn Jahren die amerikanische Zeichensprache aneignen, um mit seiner Umwelt in Verbindung zu bleiben. Im Gegensatz zu Mimi sprach Steve nie Kantonesisch und auch seine Fähigkeit, artikuliert und flüssig Englisch zu sprechen, hat er nach fünf Jahre der Stille völlig vergessen. Ohne die Kontrollfunktion durch sein Gehör schämt er sich, mit seinen Stimmbändern Laute zu produzieren und beschränkt sich darauf, Englisch von den Lippen zu lesen, aber in der Gebärdensprache zu antworten: "It embarrasses him. You should understand that by now. Steve can't hear what he's saying. He thinks he might sound stupid." (p. 448) versucht Mimi ihrer Mutter zu erklären, allerdings ohne Erfolg. Die Mutter lehnt die gehörlose Welt, der ihr Sohn angehört, hartnäckig ab und zieht sich in die hörende Welt zurück.

¹⁸² Durch den frühen Tod des Vaters, dem in der Psychoanalyse ein entscheidender Beitrag in der Auflösung der Mutter-Tochter-Dyade zugeteilt wird, entfällt für Mimi das Einschreiten einer dritten Kraft, die ihr in ihrer Individuation helfen könnte. Mit den Worten "Father? [...] Don't let me do this alone. Please." (p. 455) bittet sie ihren Vater in einem ihrer gedanklichen Monologe zwar um Unterstützung, ist sich jedoch gleichzeitig bewusst, dass sie die Trennung von ihrer Mutter und ihrer Familie eigenständig durchführen muss.

Nicht Konflikte kennzeichnen folglich das Verhältnis zwischen Mutter und Sohn, sondern Entfremdung und Kommunikationslosigkeit, die im wesentlichen auf die Weigerung der Mutter, die Andersartigkeit ihres Sohnes anzuerkennen, zurückzuführen sind. Anders als Mimi, die die Gebärdensprache ebenfalls erlernt hat und die ausgeprägte Mimik und Gebärden als Teil dieses Kommunikationssystems, das die gleiche Berechtigung wie jede andere Sprache hat, akzeptiert, vertritt die Mutter einen sehr konservativen Standpunkt gegenüber Gehörlosen. Steves Taubheit sieht sie als Anomalie an und fordert von ihrem Sohn, sich in die hörende Welt einzufügen, von den Lippen zu lesen und trotz der fehlenden Kontrollfunktion zu sprechen, anstatt zu gebärden. Ihre Klagen richtet sie jedoch nicht an Steve, sondern an ihre Tochter, die wiederum als Übersetzerin und Mittlerin einspringen muss: "He doesn't talk anymore, Mimi. Never." (p. 448) oder "Maybe Steve wants more. You ask him." (p. 445) fordert sie Mimi mehrmals auf.

Für Steve kommt die Ablehnung seines Kommunikationssystems einer Ignoranz und Herabsetzung seiner Persönlichkeit gleich, auf die er abwechselnd mit Frustration, Wut und Verzweiflung reagiert. Mehrmals bittet er seine Mutter in Gedanken "Look at me" (p. 446), "Look at me. I can remember the sound. Say my name. I can hear the memory of how you used to say my name. Inside me. Look at me." (p. 455) um mit ihr in Kontakt zu treten, und wird doch von ihr ignoriert. Stets wendet sie den Blick ab aus Gründen, die Steve nicht einmal errahnen kann, da die Mutter diese kaum vor sich selbst zugeben kann. So erkennt Steve auch nicht den Zusammenhang zwischen der Vorbereitung des *Ching Ming* Festes, den Schuldgefühlen seiner Mutter und seiner Gehörlosigkeit. Die strikte Einhaltung des Rituals ist jedoch nicht nur ein Versuch der Mutter, die chinesische Kultur in der kanadischen Umgebung lebendig zu halten oder ihre Familie gemäß der Tradition in einer langen Reihe von Ahnen zu sehen, sondern gründet in ihrer heimlichen Überzeugung, dass eine Vernachlässigung weiteres Unheil über ihre Familie bringt. Die Taubheit ihres Sohnes ist in ihren Augen ein Racheakt der Ahnen, die über ihre geringen Opfergaben erzürnt waren:

MOTHER: Five years ago, I didn't burn enough spirit money. Cups were full. Incense burned. But not enough spirit money for you to buy more time in heaven. I gave you all I had - but it wasn't enough. Since then, you have made me remember. Every day, I see the evil you brought upon my son. The oranges here are sweet. Eat them and fill them with your luck. I will give them to my children. (p. 450).

Mit dieser Feststellung des sprachlichen Status Quo und des spannungsgeladenen Verhältnisses zwischen Mutter und Sohn bzw. Mutter und Tochter begnügt sich die Autorin jedoch nicht. Besondere Aufmerksamkeit wird in *Mother Tongue* der Suche

nach einer möglichen Überwindung der Sprachenvielfalt bei gleichzeitiger Sprachlosigkeit gewidmet. "The play is about finding a way to communicate that goes beyond words."¹⁸³ bestätigt die Autorin.

Eine zentrale Rolle spielt dabei die Figur der Tochter. Als einzige aller drei Sprachen mächtig vermittelt sie zwischen der Mutter und ihrem entfremdeten Sohn und versucht, auf beiden Seiten um Verständnis für die Position des jeweils anderen zu werben. Mit ihrer Mission als Mediatorin übereinstimmend zeigt sich auch ihr Berufswunsch. Durch das Studium der Architektur hofft sie die Fähigkeit zu erlernen, Brücken zwischen den Familienmitgliedern zu bauen. "I will build a bridge, a bridge that they can walk across. That my family can walk across," (p. 456) bekräftigt sie an einer Stelle.

Noch wirkungsvoller erweist sich eine Geschichte, deren Inhalt und gemeinsames Erzählen den Versuch eines Brückenschlags über Generationen hinweg ausdrücken. Die mythische Geschichte kreist um ein Mädchens namens *jingwei*, das sich entgegen des Willens seines Vaters auf den Ozean hinauswagt, um die Welt jenseits des Horizonts zu erkunden. Die Abenteuerlust des Mädchens erzürnt den Meeresherrn so sehr, dass er das Boot zum Kentern bringt und *jingwei* ertrinken lässt. In einen Vogel verwandelt lebt das Mädchen weiter und wirft unermüdlich Steine und Zweige in den Ozean, um für seinen Vater eine Brücke zu bauen: "Every day until one day there will be no more water between me and my family. I will build a bridge, a bridge that they can walk across." (p. 456).

Der Inhalt der Geschichte ist allen Mitgliedern der Familie bekannt und jeder übernimmt einen Part in seiner allmählichen Enthüllung. Zu Beginn des Dramas fordert Mimi ihre Mutter auf, mit dem Erzählen der Geschichte anzufangen, um eine Atmosphäre der Nähe und Vertrautheit zwischen ihrer Mutter und ihrem Bruder zu entwickeln, wenig später führen die Geschwister die Erzählung der Mutter weiter. Wie sehr die Geschichte die Familie zusammenzuhalten vermag, wird durch das Einschalten des verstorbenen Vaters verdeutlicht, der zu seiner Lebzeit Mimi die Geschichte oft erzählt hatte und dessen Stimme sie in ihren Gedanken nun wieder Teile der Legende erzählen hört. In Anlehnung an die versöhnende Qualität des Vogels und seiner Fähigkeit, Brücken zwischen Menschen zu bauen, hatte der Vater Mimi sogar "my *jingwei*" (p. 446) genannt, eine Bezeichnung, die die Mutter zu Mimis Widerwillen wiederholt: "Mimi, my little *jingwei*, why are you crying?" (p. 448). Im Gegensatz zu dem legendären Vogel fühlt Mimi sich mit der Rolle der Vermittlerin allerdings

¹⁸³ Gill 2001.

überlastet und in ihrer Selbstverwirklichung eingeschränkt. Sie weigert sich, ihre Wünsche dem Wohl der Familie zu opfern und somit ein weiteres Charakteristikum des *jingwei* Vogels zu erfüllen, das die Mutter in einem Augenblick der Erkenntnis folgendermaßen beschreibt:

MOTHER: When Chinese people pray to the dragon, for rain, for good luck, for happiness, they throw birds into the water. [...] Birds are sacrificed to our dragons, the loong. Are you that little bird, Mimi, my jingwei? (*to herself*)
Loong. (p. 456).

Durch Mimis Ablösung von der Familie und dem damit erzwungenen Erkenntnisprozess der Mutter gelingt der Brückenschlag zwischen den Generationen und die Erfüllung der mythischen Legende in der dramatischen Realität: "It is significant that the affirmative final scene, which closes with silent but nonetheless definite communication between the characters left behind, highlights the tale's theme of unity."¹⁸⁴

Da Sprache sich eher als ein Instrument von Verfremdung erweist, ist es auch nicht erstaunlich, dass die Annäherung zwischen Mutter und Sohn auf nonverbaler Ebene stattfindet. Mutter und Sohn treten in Blickkontakt und nehmen ihre Kommunikation wieder auf. Dieses symbolische Ende, das die Bedeutung von Verständigungsebenen, die über Worte und Sprache hinausgehen und "Sign. Speak. See. Hear." (p. 456) umfassen, unterstreicht, wird durch die Bühnentechnik sehr wirksam in Szene gesetzt. Die Mutter tritt in den blauen Lichtkreis ihres Sohnes, bietet ihm mit einer Hand eine Orange an und berührt mit der anderen Hand sein Gesicht, wodurch die physische Verbindung wieder hergestellt wird.

MOTHER enters STEVE's light. STEVE is finishing the motion of the sign for "mother" with his fingers stretched out to her. MOTHER moves forward. Her hands holds out the orange. STEVE is hesitant to take it. MOTHER reaches out again, this time using her other hand to force STEVE to face her.
(p. 456).

Im interkulturellen, gesellschaftlichen oder familiären Kontext, so suggeriert das Drama, bietet die Sprache mit ihren grammatikalischen Regeln nicht unbedingt das zuverlässigste Medium der Konversation und Kommunikation. Auch der Stellenwert der Muttersprache muss neu überdacht werden. Wie Ratsoy in ihrem Vorwort zu *Mother*

¹⁸⁴ Ginny Ratsoy, "Origins and Language in Betty Quan's *Mother Tongue*", in: *Playing the Pacific Province: an Anthology of British Columbia Plays, 1967-2000*, eds. Ginny Ratsoy und James Hoffman, Toronto: Playwrights Canada Press, 2001, p. 441.

Tongue feststellt, macht das Drama zum einen auf die facettenreiche Bedeutung des Terminus aufmerksam, die sie identifiziert als:

it underlines the centrality of language, it reminds us that the mother (unnamed and identified only by her birthing role) is the originator, it underscores the role of language as the originator of communication, and it suggests giving birth to (and through) language.¹⁸⁵

Zum anderen verdeutlicht die Charakterisierung der sprachlichen Situation der Figuren und ihrer Konflikte, dass die genannten Funktionen der Muttersprache im interkulturellen Kontext modifiziert werden müssen. Ein einseitiges starres Festhalten führt zu gesellschaftlicher Isolation, wie die Mutter sie erfährt. Der Verlust der Muttersprache oder ihr Ersatz durch die Sprache der neuen Heimat zieht ebenso negative Konsequenzen nach sich, da bereits die zweite Generation den Zugang zur Kultur der Vorfahren und einen Teil ihrer Identität verliert. Allerdings bietet die nahestehende Lösung einer bilingualen Erziehung kein Allheilmittel, das unreflektiert angewandt werden kann. Steves Gehörlosigkeit und Rückgriff auf die Gebärdensprache, ein Kommunikationsmittel "beyond words,"¹⁸⁶ verdeutlicht, dass die gemeinsame Kommunikationsebene oder Sprache jenseits von bloßen Worten liegt.

5.4.4. Generationenkonflikte in Familienbetrieben in Vittorio Rossis *The Chain*

Während die intergenerativen Auseinandersetzungen in den vorangehenden Dramen auf emotionalen und kulturellen Differenzen beruhen, wird in Vittorio Rossis Familiendrama *The Chain*¹⁸⁷ der Generationenkonflikt durch die Ausweitung des Konfliktfeldes von der Familie auf die Familienfirma zusätzlich verschärft. Damit wendet sich Rossi einem Thema zu, das im Theater bislang nicht beachtet wurde, jedoch von großer sozio-ökonomischer Tragweite ist. Mittelständische Familienunternehmen gelten als Rückgrat jeden Wirtschaftssystems, allerdings gestalten sich ihre Beziehungsgeflechte derart vielschichtig und ihre Übergabe an die nächste Generation derart komplex, dass selbst wirtschaftlich gesunde Betriebe im Ruin enden können.

¹⁸⁵ *Ibid*, pp. 441/442.

¹⁸⁶ Gill 2001.

¹⁸⁷ Das in englischer Sprache verfasste Familiendrama *The Chain* wurde 1988 in Montreal erstmals aufgeführt.

Noch schwieriger gestaltet sich die Situation, wenn kulturelle Komponenten hinzutreten, wie dies bei *The Chain* geschieht.¹⁸⁸

The Chain handelt von den miteinander verwandten Familien Scuro und Testa,¹⁸⁹ die vor vielen Jahren von Italien nach Quebec emigrierten und nun gemeinsam ein Doppelhaus in Ville Emard, einer italienischen Vorstadt Montreals, bewohnen. Dieses Haus dient nicht nur als Zuhause der beiden Familien, sondern auch als Sitz der Firma "Testa Landscaping Co." Von Tullio Testa, dem Oberhaupt der beiden Familien, gegründet entwickelte sich der Betrieb im Laufe der Jahre zu einem florierenden Unternehmen, das Gartenbauarbeiten und Landschaftsprojekte in einem kleinem, aber überschaubaren Rahmen ausführt.

In der Vergangenheit war die Aufgabenverteilung in dem Familienbetrieb genau definiert und überaus funktionsfähig. Während Tullio die Rolle des Firmenoberhauptes inne hatte und als Entscheidungsträger fungierte, war der ältere Sohn Joe für die Ausführung und Überwachung der Arbeiten vor Ort zuständig. Sein jüngerer Bruder Massimo hatte dagegen bislang wenig Interesse an der Familienfirma und an der handwerklichen Arbeit gezeigt und sich, zum großen Stolz seines Vaters, für ein Wirtschaftsstudium an der Universität entschieden.

Infolge der Ankündigung von Tullios in Italien lebendem Bruder Ubaldo, zur anstehenden Hochzeit von Rina Scuro nach Montreal reisen und bei dieser Gelegenheit eine seit Jahrzehnten schwelende Familienfehde beilegen zu wollen, nimmt Tullio einige folgenschwere Veränderungen vor.¹⁹⁰ Wenig geneigt, seinem Bruder zu

¹⁸⁸ Bei aller Beispielhaftigkeit und Übertragbarkeit auf reale Szenarien ist *The Chain* nicht als eine Fallstudie zu verstehen. Vielmehr handelt es dabei um ein Familiendrama, das durch die Fokussierung auf die männlichen Familienmitglieder, die weitgehende Einhaltung der aristotelischen Einheiten von Zeit, Ort und Handlung und der Unterlassung von Experimenten mit der dramatischen Wirklichkeit ganz in der Tradition eines O'Neill, Miller oder French steht. Anders als bei diesen Dramatikern endet *The Chain* jedoch nicht mit einer Katastrophe, sondern mit einer höchst originellen Beilegung der familiären Streitigkeiten. Aus der hierarchisch gegliederten Familie, in der Machtkämpfe innerhalb und zwischen den Generationen vorherrschen, wird eine familiäre Gemeinschaft, in der alle Mitglieder einander gleichberechtigt sind.

¹⁸⁹ Im Gegensatz zu anderen Familiendramen, die sich auf eine relativ kleine Familienkonstellation beschränken, verfügt *The Chain* über ein recht großes Figurenpersonal. So gehören zur Familie Testa die Eltern Filomena und Tullio sowie ihre Söhne Giuseppe, genannt Joe, und Massimo. Die Familie Scuro zählt nach dem Tod des Vaters noch drei Mitglieder. Neben der Mutter und Witwe Anna, einer Schwester Tullios, sind dies ihr Sohn Lorenzo und ihre Tochter Rina. Als weiteres zukünftiges Familienmitglied ist noch Rinas anglo-kanadischer Verlobter Michael zu berücksichtigen

¹⁹⁰ Wie es sich im Laufe des Dramas herausstellt, hatte Ubaldo seinen älteren Bruder Tullio um das ihm zustehende Erbe, den landwirtschaftlichen Besitz der Eltern in Italien, gebracht. Tullio, seine Familie, sowie seine Schwester Anna (Scuro) und deren Familie hatten daraufhin ihre italienische Heimat verlassen und sich eine neue Existenz in Quebec aufgebaut.

verzeihen, und getrieben von dem Wunsch, diesen durch seinen geschäftlichen Erfolg zu beeindrucken, verändert Tullio die Firmenhierarchie.¹⁹¹

Kurz entschlossen überträgt Tullio die Leitung der Firma seinem studierenden Vorzeigesohn Massimo, während der seit Jahren im Betrieb arbeitende Joe, der zwar über wenig Buchwissen, aber umso mehr praktische Erfahrung verfügt, zu einem einfachen Arbeiter ohne Entscheidungsbefugnis degradiert wird. Für sich selbst sieht Tullio die Position eines erfolgreichen Unternehmensgründers und Präsidenten vor,¹⁹² der sich aus dem aktiven Geschäftsleben zurückgezogen hat und sein Lebenswerk voller Stolz in den Händen seines studierten Sohnes weitergedeihen sieht. Siegesicher erklärt er gegenüber Massimo: "I will show him how we live here. I did not come here to work all my life like una bestia. After twenty years, I will show him my company, and how you run it." (p. 20).

Während Tullio aus Gründen persönlicher Machtbefriedigung und einer egoistischen Zurschaustellung seines Erfolgs die vormals nach konservativer Ideologie strukturierte Firmenhierarchie außer Kraft setzt, hält er eben jene Grundsätze auf der Familienebene aufrecht und bringt seine Söhne damit in eine untragbare Situation. So wird Joe, obwohl seine Position innerhalb der Firma abgewertet und ihm jegliche Entscheidungsbefugnis entzogen wurde, in absurder Weise für die Fehlentscheidungen seines Bruders verantwortlich gemacht. Mit der Begründung "You are Massimo's older brother; you should look after him." (p. 82) beschimpft Tullio seinen ältesten Sohn und droht ihm sogar damit, ihn noch weiter zu degradieren: "Listen. You better start caring a little more for this company or you can go find a job. And to teach you, you will not drive the truck tomorrow." (p. 82).

Tullios ungleiche Behandlung seiner Söhne führt zur Rivalität unter den Brüdern. Joe reagiert mit Fassungslosigkeit und zunehmender Verbitterung angesichts der unverständlichen Machtverteilung. Arbeitete Tullio vor Ubaldos Ankündigung Seite an

¹⁹¹ Wie intensiv Tullios Bedürfnis ist, seine Firma, sein Haus und seine Familie (d. h. sämtliche Attribute der erfolgreichen Verwirklichung des Immigrantentraums) im besten Licht vor seinem Bruder erstrahlen zu lassen, belegt seine Anordnung an Joe, den Zaun seines Obst- und Gemüsegartens mit einem frischen Anstrich zu versehen: "I want this fence painted before Zi Ubaldo arrives." (p. 29). Allerdings erweist sich der Zaun als extrem widerspenstig. Immer wieder blättert die Farbe ab und es entstehen Risse im Anstrich der Fassade. Immer mehr Risse zeigen sich simultan in der Fassade der heilen, intakten Familie, die Tullio mit allen Mitteln aufrecht zu halten sucht. Weder der Zaun, noch seine Familie geben folglich Tullios Wunsch nach, sich seinen Bedürfnissen unterzuordnen und nach seinen Anweisungen zu funktionieren.

¹⁹² Um seine neue Position zu unterstreichen, lässt Tullio sogar Geschäftskarten drucken, die er voller Stolz zeigt: "Testa Landscaping. Tullio Testa. President." (p. 19).

Seite mit seinem Sohn "with the rucks and the road with Joe" (p. 88), fühlt Joe sich nun zurecht "being pushed to the side" (p. 23). Seine schwelenden Gefühle von Minderwertigkeit als Angehöriger einer Minderheit, als "W.O.P. With. Out. Papers." (p. 99) ohne universitäre Bildung, treten offen zutage. Dies enthüllt sich bereits in der ersten Szene, in der Joe sich über einen anglo-kanadischen Auftraggeber beschwert: "You know what it's like working at an English house. Every time you go in - take your shoes off like some fucking royalty." (p. 28). Das Gefühl von Unterlegenheit belastet nun auch die Beziehung zwischen den Brüdern. Mehrmals nennt Joe Massimo zwar verächtlich "You kid!" (p. 74), doch sein Minderwertigkeitskomplex ist mehr als deutlich.

Für Joe bricht mit Tullios Entscheidung eine Welt zusammen, und er weiß noch nicht einmal warum. Eine Begründung liefert Massimo, der Joe darauf aufmerksam macht, dass Tullio, ohne sich dessen bewusst zu sein, in Joe ein Spiegelbild seiner selbst sieht und entsprechend reagiert:

MASS: Sometimes Daddy sees you and he sees himself. He doesn't even realize it. It's like a mirror. I know that about Daddy. He's reacting ... do you see? [...] To himself. (p. 144).

Tatsächlich sind die Ähnlichkeiten zwischen beiden frappierend. Wie Tullio besuchte auch Joe nicht die Universität und verdient seinen Lebensunterhalt mit körperlicher Arbeit. Übereinstimmungen zeigen sich ferner in ihrem Konzept einer heilen, intakten *famiglia*, die als Sozialnetz fungiert, ihre Mitglieder schützt und eine Einheit nach außen bildet. Veränderungen an ihrer Struktur lehnen beide ab, wobei ihre Motivation sehr unterschiedlich ausfällt. Während Tullio seine Position als *pater familias* und Entscheidungsträger in der Firma vehement gegen Ansprüche seiner Söhne verteidigt, sich jedoch gegenüber dem kanadischen Verlobten seiner Nichte relativ offen verhält, versucht Joe das potentielle neue Familienmitglied aus der Familie und dem Betrieb auszugrenzen. "Don't go talking to Michael about family business" (p. 94) mahnt er seinen Bruder und entgegnet auf dessen Antwort, dass Michael zu Familie gehöre, ziemlich ungehalten: "Michael is family when he begins to act like one." (p. 94). Erst wenn Ritas Verlobter Joes Maßstäben genügt und sich entsprechend verhält, ist Joe bereit, ihn als vollwertiges Mitglied anzuerkennen. Da Joe Familie jedoch auf der Basis des ethnischen Ursprungs definiert, setzt er Michael eine unmöglich zu erreichende Messlatte.

Aufgrund der hohen Ähnlichkeit sieht Tullio in seinem älteren Sohn einen größeren Rivalen um den Machtanspruch in der Familie und im Unternehmen als in Massimo, der nicht zuletzt aus diesem Grund zu seinem bevorzugten Sohn avanciert ist. Aber auch für

Massimo hat die Entscheidung seines Vaters deutliche Konsequenzen. Ohne praktische Erfahrung, lediglich ausgerüstet mit einigen Universitätskursen zum Thema Unternehmensführung ist er in seiner neuen Position völlig überfordert. Dies bemerkt auch seine Tante, die sich gegenüber Tullio folgendermaßen äußert: "Why did you have to give the business to Massimo? You gave him too much responsibility too soon. He's still in school." (p. 88). Immer wieder berät Massimo sich bei geschäftlichen Entscheidungen mit Rinas Verlobten Michael, einem Mitstudenten, nicht jedoch mit seinem Bruder. Zu groß ist die Rivalität unter den Brüdern sowie Massimos Abneigung gegen familiäre Bande. Im Gegensatz zu Tullio und Joe präsentiert sich für Massimo *la famiglia* nicht als eine Schutz gebende und schützenswerte Einheit, sondern als eine zwanghaft aufrecht gehaltene Illusion, die ihn in vorgefertigte Lebensbahnen zwingt und ihn an der Entfaltung seiner persönlichen Vorstellungen hindert. Anders als Joe sieht er in ihr selbst die größten Gefahren. Getragen von den Eckpfeilern des gemeinsam bewohnten Hauses und einer Mutter, deren Hauptaufgabe im Bedienen oder Bekochen der Männer besteht, funktioniert die Familie zwar nach außen, ist aber innerlich völlig leer.

MASS: This family means nothing. We have physical support. That includes money [...] You defend this talk of family. I laugh at that. There is no family. There is Ma. There is a house. There is food. Wake up. We make deals. [...] That is family. (p. 148).

Was fehlt, ist die emotionale Verbundenheit unter den Familienmitgliedern, die in dem gemeinsamen Haus zwar nebeneinander, aber nicht miteinander leben. Jeder geht seiner eigenen Arbeit und seiner eigenen Wege nach, so dass kein Gefühl familiärer Gemeinschaft aufkommen kann. Frustriert brüllt Massimo seinem Vater und seinem Bruder diese Wahrheit ins Gesicht: "BUT NOBODY TALKS! NOBODY LISTENS!" (p. 157).

Die Macht- und Generationenkonflikte eskalieren schließlich in zweifacher Weise. An Rinas Hochzeitstag entlädt sich Joes angestaute Frustration und er verwüstet in einem Akt von Verzweiflung und zorniger Ohnmacht den Stolz seines Vaters, dessen selbstangelegten Obst- und Gemüsegarten. Beim Anblick dieser Zerstörung verliert auch Massimo seine Fassade der Gelassenheit und es kommt zu einer Auseinandersetzung unter den Brüdern, in der all die genannten Differenzen ans Licht kommen. Als Tullio überraschend hinzukommt, erreicht die Spannung einen neuen Höhepunkt, da Tullio wieder in Joe den Sündenbock sieht und ihn körperlich angreift: "T'ammazzo! T'AMMAZZO! [I'll kill you! I'LL KILL YOU!]" (p. 158). Erst durch Massimos Eingreifen lässt der Vater von seinem älteren Sohn ab.

Am Tag nach Rinas Hochzeit haben sich die Gemüter abgekühlt, aber gleichzeitig steht fest, dass die Generationenkonflikte die Unternehmensstruktur völlig lahmgelegt haben und die Firma vor dem finanziellen Ruin steht. Durch Massimos Fehlkalkulationen, die mangelnde Kooperation unter den Brüdern und letztlich auch durch Tullios egoistische Machtspiele, mit denen er die Rivalität unter seinen Söhnen geschürt hatte, bricht das florierende Unternehmen "Testa Landscaping" in kürzester Zeit zusammen und muss Konkurs anmelden. Der Familien- und Firmenpatriarch hat sich folglich selbst zu Fall gebracht. Gleichzeitig wird damit der Weg frei für einige von der jüngeren Generation seit langem gehegten Pläne, die bislang an Tullios Widerstand und seinem starren Festhalten an seiner Position gescheitert waren. Bei allen Differenzen und Rivalitäten hatten die Brüder in einer Angelegenheit, in Bezug auf den vom Vater eingeführten Firmennamen - das Manifest seines Herrschaftsanspruchs - Übereinstimmung gezeigt und eine Namensänderung anvisiert. So begründet Massimo seine Ablehnung mit der Erklärung "TESTA LANDSCAPING: One look at it and people know it's a father and son operation." (p. 50) und stimmt Joes Vorschlag zu, den Familiennamen aus der Firmenbezeichnung zu löschen und durch "CHAIN LANDSCAPING COMPANY" (p. 51) zu ersetzen. In diesem Begriff sehen sie einen Indikator für ein expandierendes, erfolgreiches Unternehmen, das sich durch eine wirkungsvolle Strategie auszeichnet, welche bereits der italienischen Fußballmannschaft während der Weltmeisterschaft 1982 zum überraschenden Gewinn des Titels verhalf. "The Chain", eine Taktik, die auf Verteidigung statt auf Angriff ausgerichtet ist, bedeutet, ein Tor möglichst zu Spielbeginn zu erzielen und diesen Spielstand durch die Errichtung einer undurchdringlichen Mauer hartnäckig zu erhalten: "That wall", erklären Massimo und Enzo, "had a name. Il catenaccio. Catenaccio, which is slang for catena, which is Italian for ...The Chain." (p. 52/53).

Mit der Konkurerklärung bricht die alte Firma zusammen, und es kann aus den Trümmern eine neue Firma entstehen, allerdings mit einigen Veränderungen, wie Massimo seinem Vater erläutert: "Pa, when you declare bankruptcy, you can't use the name anymore." (p. 168). An die Stelle von "Testa Landscaping" mit seiner strengen Hierarchie tritt aus der Not geboren "Chain Landscaping," das mit seinem neuen Namen auch eine neue Machtstruktur in der Firma und der Familie einführt. Schließlich suggeriert das Bild der Kette einander gleichberechtigte und gleichzeitig voneinander abhängige Glieder, denn ihre Stärke definiert sich zum einen durch ihren starken Zusammenhalt und zum anderen durch die Stärke des schwächsten Gliedes, das von den anderen unterstützt werden muss. Für Tullio bedeutet dies den endgültigen Abschied von seiner exponierten Machtposition. Als gleichberechtigte Firmenpartner werden nun alle männlichen Mitglieder der Familie akzeptiert, neben Mass und Joe und ihrem Vater

Tullio auch ihr Cousin Enzo sowie der Kanadier Michael. Von allen Beteiligten wird umgekehrt der Wille zur Offenheit und die Aufgabe persönlicher Animositäten erwartet.¹⁹³ Aus dem Familienunternehmen ist damit eine Unternehmerfamilie geworden.

Mit seinem Drama *The Chain* vermittelt Rossi Einblick in die komplexen Beziehungsgeflechte eines mittelständischen Familienbetriebs. Gleichzeitig verdeutlicht er anhand des ungleichen Brüderpaars, welcher Erwartungsdruck auf der zweiten Generation liegt und fördert das Verständnis für ihre besonderen Probleme. In folgendem Zitat fasst Rossi die Situation der zweiten Generation nochmals prägnant zusammen:

The Chain tells the audience many things about the immigrant experience, which exerts great pressure on people to succeed in a career. Needless to say, an immigrant parent sees things in very practical terms. If you go to school, you learn and end up with a diploma. Upon graduation you are expected to work. After all, that is the reason why the parents came to the country, to work. Why should it be different with a son.¹⁹⁴

¹⁹³ Interessanterweise greift die jüngere Generation der Familie Testa mit dieser Namenswahl auf eine Strategie zurück, die sich nicht nur im Fußball, sondern auch in der italienischen Migration nach Nordamerika bewährt hatte. Kettenbildung oder *chain migration* beschreibt laut MacDonald am treffendsten die italienischen Einwanderungswellen in die Neue Welt: "Chain migration can be defined as that movement in which prospective migrants learn of opportunities, are provided with transportation, and have initial accommodation and employment arranged by means of primary social relationships with previous migrants." [John S. MacDonald und Leatrice D. MacDonald, "Chain Migration, Ethnic Neighbourhood Formation, and Social Networks", *Milbank Memorial Fund Quarterly* 42 (1964), p. 82.].

¹⁹⁴ Albert-Reiner Glaap, "The Interplay of the Canadian and European World. Canadian Stage Plays on Immigrants", *Etudes Canadiennes/Canadian Studies* 33 (1992), pp. 272/73.

5.5. Die Position der Migranten innerhalb der kanadischen Gesellschaft - eine Synthese

Multikulturelle Autoren sehen ihre Aufgabe als Dramatiker in Verbindung mit politischer Verantwortung. Durch ihre Theaterstücke versuchen sie, gesellschaftliche Mängel aufzudecken, Ungerechtigkeit zu enthüllen, Unwahrheit zu korrigieren und unsichtbare Mechanismen der Macht aufzudecken. Als Angehörige und Sprachrohr ethnischer Minderheiten geht es ihnen (nicht ausschließlich, aber häufig)¹⁹⁵ darum, gesellschaftliche Aspekte im Hinblick auf ethnische Gruppen bzw. aus der Perspektive der Migranten und ihrer Nachkommen zu betrachten. Ein wiederkehrendes Thema bildet daher die Frage nach der Integration ethnischer Gruppen in die kanadische Gesellschaft, deren offizielle Politik seit Jahrzehnten auf den Erhalt der kulturellen Vielfalt ausgerichtet ist. Durch eine Analyse der gegenwärtigen Situation ethnischer Gruppen und deren Grundlagen in der Vergangenheit erhellen die Autoren, dass jedoch nicht Integration, sondern Marginalisierung ihre Position kennzeichnet(e). Als Faktoren, die Ethnien an den Rand der Gesellschaft drängen, identifizieren sie zum einen die Einstellung der weißen Majorität gegenüber der Minderheit und zum anderen die Mechanismen des Arbeitsmarktes. In Bezug auf die besondere Situation von Ethnien in Quebec wird auch das angespannte Verhältnis zwischen Anglo- und Frankokanada und seine Auswirkung für die dort lebenden Minderheiten aufgegriffen.

Ein Blick in die Migrationsgeschichte Kanadas zeigt, dass immer die zuletzt eingewanderten Gruppen Zielscheibe von Argwohn, Ablehnung und Aggression sind. Dies gilt für die chinesische Migration während der 1880er Jahre ebenso wie für die Migrationswellen aus der Karibik, Portugal oder Japan im zwanzigsten Jahrhundert. Ausschnitte aus folgendem Chor an namenlosen Stimmen aus *Voicelless People* vermitteln einen Eindruck, welche Haltung gegenüber den italienischen Einwanderern während des Höhepunkts der italienischen Migration in den 1950er und 1960er Jahren dominierte.

WOMAN: Every week, they come in by the boatloads. They come here to take our jobs. [...]

MAN: To top it all, they bring gifts to the boss: wine by the gallon, salami, just anything. [...]

WOMAN: Fifteen of the buggers pile in the same house. And they eat anything you know. (p. 16/17).

¹⁹⁵ Eine Festlegung multikultureller AutoreInnen auf Themen, die sich um die Belange ethnischer Minderheiten drehen, ist nicht beabsichtigt und wird von den meisten Autoren in dieser rigiden Form auch nicht angestrebt.

Misstrauen erregte unter anderem die beengte Wohnsituation, in der die italienischen Arbeiter und ihre Familien insbesondere während der ersten Phase der Immigration lebten,¹⁹⁶ sowie ihre sonderlichen Essgewohnheiten, die neben unvorstellbaren Mengen an Tomaten auch Löwenzahn vorsah: "Fifteen of the buggers pile in the same house. And they eat anything, you know. Dandelion, I swear! [...] They are so weird." (p. 17). Während italienische Männer neben ihrer vermuteten Mafiazugehörigkeit zumindest noch durch ihr attraktives Erscheinungsbild als "damn good-looking" (p. 17) herausstachen, fiel die Einstufung der Frauen weniger schmeichelhaft aus. Als "Dirty" (p. 17) mit "real bushes under her arms" (p. 17) wird die typische Italienerin beschrieben, die sich aufgrund ihrer Vorliebe für Spaghetti nur im Schleichtempo vorwärts bewegen kann: "Those women, they don't walk, they're so fat they waddle! Spaghetti is good, but there's a limit." (p. 17).¹⁹⁷

Solche und ähnliche Erfahrungen bestimmen den Grundton in zahlreichen multikulturellen Dramen. Ein weiteres Beispiel für das Unverständnis und die Ignoranz der Kanadier gegenüber den Verhaltensweisen und Gebräuchen der Neueingewanderten bildet folgende Szene aus *Noran Bang: The Yellow Room*.

MAN: How come your feet ain't bound?

MEE-GYUNG: Huh?

MAN: Don't all Chinese girls have their feet bound?

MEE-GYUNG: I'm not Chinese.

MAN: Then what are you?

MEE-GYUNG: None of your business! (p. 28)

Wegen ihres asiatischen Aussehens wird die aus Korea stammende Protagonistin Mee-Gyung fälschlich als Chinesin identifiziert, mit dem Schimpfwort für Chinesen "Chink" (p. 28) belegt und mit entsprechenden Stereotypen konfrontiert. Mee-Gyungs aufgebrachte Reaktion angesichts der plötzlich auf sie einstürzenden Unverschämtheit des unbekanntes Mannes löst statt Einsicht jedoch weitere verletzendes Bemerkungen aus: "Go back to where you came from!" (p. 28).

Angst vor der kulturellen Überfremdung Kanadas und vor der Dominanz ethnischer Gruppen, die treibende Kraft von Rassismus und Xenophobie, werden in *No Man's Land* zum Ausdruck gebracht. Voller Zorn über die Zunahme ausländischer Familien

¹⁹⁶ Eine derartige Wohnsituation, ein *boarding house*, bildet den Schauplatz in *Homeground*.

¹⁹⁷ Vergleiche dazu folgende Schilderung Marias über ihre Erfahrung in einem kanadischen Krankenhaus während der Geburt ihres Sohnes: "I couldn't understand the nurses or the doctor, except when he yelled, 'Too much spaghetti', and pointed at my stomach." (*Homeground*, p. 57).

und deren vermeintlich bessere wirtschaftliche Position bemerkt Martin gegenüber seiner Freundin Marie-France: "Give them fifty years and we will be the visible minority. Bunch of kids singing the Canadian anthem in Punjabi, with their twisted tongues." (p. 181).

Martins zuletzt zitierte Aussage enthält neben seiner persönlichen Verzweiflung und seinem Zorn noch ein weiteres wichtiges Element, das im Zusammenhang mit der kollektiven Einschätzung ethnischer Gruppen eine wichtige, meinungsbildende Rolle spielt. Ebenso wie die gesetzlichen Bestimmungen zur Einreise von Migranten den Bedürfnissen des Arbeitsmarktes folgen, wird auch die Haltung der alteingesessenen Bürger gegenüber den neu zugereisten Migranten wesentlich von der jeweiligen wirtschaftlichen Situation beeinflusst. Besonders in wirtschaftlich schlechten Zeiten oder bei Bevölkerungsschichten, die nicht am allgemeinen Wohlstand teilhaben, erklingen oft die Vorwürfe "They come here to take our jobs. That's why there's no work left for us." (*Voiceless People*, p. 16) oder "This man is a job stealer." (*No Man's Land*, p. 34).¹⁹⁸

Diese voreilige Schlussfolgerung, die auf dem bewussten oder unbewussten Verlangen begründet ist, einen Verantwortlichen für die persönliche Misere ausfindig zu machen, lässt einige wesentliche Fakten außer acht. Verschleiert wird unter anderem die Tatsache, dass Migranten in erster Linie im Niedriglohnssektor Arbeit finden oder unbeliebte Tätigkeiten ausüben. Fast wortgleich fällt daher die Reaktion der Migranten Anna und Qaiser angesichts der Anschuldigungen, sie sei ein "job-stealer," aus. Die italienischstämmige Anna bemerkt, "Anyway, if it were possible to steal jobs, I would have stolen a better one." (*Voiceless People*, p. 34), und auch der indische Flüchtling Qaiser erklärt seinem weißen Kollegen aus der Fabrik: "Martin, you are so stupid, you are so typically stupid, you can't even figure out that if it was so damn easy to steal, I would have stolen something better." (*No Man's Land*, p. 183). Dennoch ist auch das Verhalten der Migranten nicht nur von Solidarität geprägt, die man angesichts dieses kollektiven Vorwurfs erwarten könnte. Migranten, die bereits seit längerem im Land weilen, äußern sich ähnlich ablehnend gegenüber den Neuankömmlingen und deren Bereitschaft, für Billiglöhne zu arbeiten und die Gehaltsforderungen der etablierten Arbeiter noch zu unterbieten. So beklagt sich der italienische Arbeiter Antonio:

¹⁹⁸ Aus Gründen der Klarheit werden hier die Dramentitel nochmals aufgenommen. Alle Angaben bei Primärzitationen beziehen sich auf die bereits genannten Werke.

"Couldn't they [the Greeks] have stayed at home instead of coming here and riving our wages down. All we need now are blacks." (*Voiceless People*, p. 25).¹⁹⁹

Diese Konkurrenz unter den Arbeitern wird von den Fabrikbesitzern, die ein Interesse daran haben, die Löhne möglichst niedrig und ihren Profit möglichst hoch zu halten, noch bewusst geschürt. Einigkeit unter den Arbeitern würde eine potentielle Gefahr bedeuten. Daher sind neu eingereiste Migranten, deren oberste Priorität in der Etablierung auf dem Arbeitsmarkt besteht, den Fabrikbesitzern nicht unwillkommen, wie folgendes Zitat aus *No Man's Land* belegt: "He would want you to be a family man who would not join the union or go on strike." (p. 185). Migranten, so wird deutlich, werden auch durch ihre wirtschaftliche Situation zu Außenseitern im Arbeitsleben und damit auch im gesellschaftlichen Leben Kanadas.

Auf welche Schwierigkeiten Migranten stoßen, um im hart umkämpften Arbeitsmarkt ihrer neuen Heimat unterzukommen, wird im multikulturellen Drama immer wieder thematisiert. Als Stichwort fällt dabei stets die "Canadian experience", ein Schlüsselement im Teufelskreis von Arbeitsuche und Ablehnung. Ohne Berufserfahrung in Kanada vorweisen zu können, ist es selbst im Niedriglohnsektor problematisch, Arbeit zu finden und entsprechende Erfahrungen zu sammeln. "No Canadian experience, no job." (p. 184) umreißt Teja in *No Man's Land* kurz und präzise die Situation der Migranten und fügt lakonisch hinzu: "That's my Canadian experience." (p. 184). Ähnlich mühselig und frustrierend schildert der Protagonist Theo aus *Prodigals in a Promised Land* seine Suche nach Arbeit. Seine fehlende Berufserfahrung in Kanada verschließt ihm den Zugang zu zahlreichen Tätigkeiten:

[I]t took me three months before I got that job, day and night, listening to people tell me that I ain't got Canadian experience. I couldn't even get a job as a floor-cleaner, probably because the floors are Canadian and I would clean them with a different accent. (*Prodigals in a Promised Land*, p. 163).

Selbst Migranten, die im Zuge des *brain drain* nach Kanada ziehen in der Erwartung, ihre beruflichen Ziele dort verwirklichen zu können, bleiben von Diskriminierung nicht verschont. Im Drama *Rootless But Green Are the Boulevard Trees* erwägt Dr. Veejala

¹⁹⁹ Gleiches gilt im für das Verhalten unter Landsleuten, das oft, aber nicht immer von Solidarität bestimmt wird. In *Prodigals in a Promised Land* verfolgen die latenten Spannungen zwischen der afrikanisch- und indischstämmigen Bevölkerung ihrer Heimat, Westindien, die Protagonisten Theo und Gloria bis nach Kanada. Wegen der dunklen Hautfarbe und Gesichtszüge ihres Mannes, die ihn als Angehörigen der afrikanischstämmigen Gruppe ausweisen, verliert Gloria ihre Arbeit bei einem Landsmann. Voller Zorn über diese Ungerechtigkeit äußert sich Theo über den indischstämmigen Arbeitgeber seiner Frau: "He most likely had a nigger for a nanny, and the hand of a nigger stirred his pot and powdered his ass and lulled him to sleep." (*Prodigals in a Promised Land*, p. 189.).

Moghe, eine renommierte Wissenschaftlerin und damit die einzige Figur aus der Reihe der analysierten Dramen, welche der oberen Mittelschicht zugeordnet werden kann, ihre Rückkehr an eine indische Universität. Als Grund für ihre Überlegung führt sie ihre Zugehörigkeit zu einer *visible minority* an: "Asked if she felt she had been discriminated against because of her sex. Dr. Moghe said, 'I happen to be of the wrong colour as well.'" (p. 65).

Ebenso problematisch wie die Position der Immigranten im anglophonen Kanada, erweist sich ihre Situation in Quebec, die im englischsprachigen Familiendrama genauso Berücksichtigung findet. Geprägt wurde das Dilemma durch das schwierige Verhältnis zwischen Anglo- und Frankokanada und die immer wieder auflodernden Unabhängigkeitsbestrebungen, die nicht nur für die frankophone Bevölkerung Quebecs, sondern auch für seine ethnischen Minderheiten nachhaltige Konsequenzen hatten und haben.

Nicht ohne Grund wählt Rahul Varma Montreal als Schauplatz für sein Drama *No Man's Land*. Für die aus Ostindien geflüchtete Familie Quaraishi bedeutet die Hauptstadt Quebecs Hoffnung auf eine neue Heimat und Sicherheit vor radikalen und extremistischen Kräften, sogenannten "passion politics" (p. 168), die sie aus ihrer Heimat und ihrem Haus vertrieben hatten: "It is the passion that drove us out from our home ten years ago ... and half of our family before that from their ancestral home." (p. 168). Ihre Erwartung, die separatistischen Parolen und bürgerkriegsähnlichen Zustände, die 1947 zur Teilung ihrer Heimat in die unabhängigen Staaten Indien und Pakistan führten und sie selbst zur Auswanderung zwangen, endgültig in der Vergangenheit zurücklassen zu können, erweist sich als trügerisch. Auf kanadischen Boden verlagert deutet sich eine Wiederholung der Geschichte in Gestalt der separatistischen Partei an. So erweist sich der überraschend günstige Kaufpreis ihres neuen Eigenheims als Resultat von "Mr. Levesque and his sovereignty referendum" (p. 167),²⁰⁰ das die früheren Besitzer ähnlich wie die Quaraishis zum Verlassen ihres Hauses trieb. Jeenas Kommentar "[T]hey are made to leave." (p. 168), den Teja mit den Worten "No, they are made to vote. Remember the referendum." (p. 168) berichtigt,

²⁰⁰ Im Jahr 1980 wurde unter Premierminister Lévesque erstmalig in Quebec ein Referendum durchgeführt, in dem die Bevölkerung über den Verbleib der Provinz in der kanadischen Konföderation zu entscheiden hatte. 60 Prozent der Bevölkerung sprachen sich damals gegen die Lösung Quebecs aus. Auch ein weiterer Versuch am 30. Oktober 1995 scheiterte. Dieses Mal fiel die Entscheidung wesentlich knapper aus. Lediglich 52.000 Stimmen, d. h. weniger als 1 Prozent der Wähler, fehlten, um Quebec den Weg in die Unabhängigkeit zu ebnet. [Siehe Wilfried von Bredow und Alfred Pletsch, "Québec und die Zerbrechlichkeit Kanadas", *Ahornblätter. Marburger Beiträge zu Kanada-Forschung* 11 (1998), pp. 18 ff.].

unterstreicht die Ähnlichkeit der jeweiligen Situationen. Unterschiedlich ist lediglich die Vorgehensweise oder Paraphrasierung der politischen Bestrebungen, weshalb Jeena Tejas Hinweis auf das demokratische Mittel der Wahl bzw. des Referendums auch mit der sarkastischen Antwort "Wonderful. Civilisation at last." (p. 168) quittiert.

Jeenas Erfahrung nach bilden separatistische Forderungen wie "Le Québec aux Québécois" (p. 190) stets die Vorboten zu wirtschaftlichen und ethnischen Unruhen, die schließlich in Heimatlosigkeit und Vertreibung münden. Firmen ziehen sich aus den konfliktgeladenen Regionen zurück, wodurch sich die Arbeitssituation und die Spannung unter der Bevölkerung zusätzlich verschärft. Nicht ungerechtfertigt erscheint daher ihre insgeheim geäußerte Angst, nochmals entwurzelt zu werden: "[T]he thought that I may be uprooted a second time in my life frightens me to death." (p. 190). Folgende Äußerung des jungen Arbeitslosen Martin angesichts der kritischen Arbeitssituation bestätigt dies: "But what am I going to do? Move west? Or live on \$250 a week U. I. and six weeks of job retraining?" (p. 191).

Anspielungen auf das in Quebec brodelnde Unabhängigkeitsstreben finden sich ebenfalls in dem in den 1960er Jahren angesiedelten Familiendrama *Voicelless People*. Erwähnt werden die Bombenanschläge in Montreal, ausgeführt durch die extremistische *Front de Libération du Québec (FLQ)*, durch die der Ruf nach einem unabhängigen Staat Quebec lautstark und medienwirksam unterstützt wurde: "Another bomb just went off. Some day, poor innocent people are going to get hurt. I wonder what the hell those separatists want." (p. 22) bemerkt der italienischstämmige Immigrant Antonio gegenüber seiner Frau. Zur Diskussion stehen in *Voicelless People* nicht die Gründe, die für oder gegen eine Abtrennung der Provinz sprechen. Es geht vielmehr um die Konsequenzen, die die Auseinandersetzungen zwischen Anglo- und Frankokanadiern für die in Quebec lebenden Minderheiten, unter denen die italienischstämmigen Bevölkerung die zahlenmäßig stärkste Gruppe bildet, nach sich zogen. Kern des neuen Nationalismus in Quebec und zentrales Thema in *Voicelless People* bildet die Sprach- und Kulturpolitik der Regierung.

In der Überzeugung "America is English" (p. 45) und Englisch daher die Sprache der Wirtschaft, des Erfolgs und der Integration sandten zahlreiche Migranteltern ihre Kinder auf englische Schulen. Dies galt besonders für die männlichen Nachkommen, deren berufliche Zukunft es abzusichern galt, während eine schulische Laufbahn für Töchter nicht als notwendig erachtet wurde. "The future is not important for women, you'll go to French school" (p. 51) zitiert Nancy die Argumentation ihrer Eltern. Ihr Bruder Mario wurde dagegen entgegen seines Wunsches, wie sein frankophoner Freund Jean-Pierre eine französische Schule zu besuchen, mit "all the Italians from around

here" (p. 51) in Englisch unterrichtet. Jahre später beschreibt er seine und die sprachliche Situation seiner Freunde folgendermaßen: "I speak Calabrese with my parents, French with my sister and my girlfriend, and English with my buddies." (p. 51).²⁰¹

Als Folge der elterlichen Entscheidung entstand somit eine fragmentierte italienische Gemeinschaft, die sich inmitten der Sprachenvielfalt nicht auf eine einzige Sprache einigen kann und daher unfähig ist, ihre Position oder ihre Forderungen zu äußern. Der Sprache der Regierung und der Macht, Französisch, nicht mächtig, bleiben die Immigranten ausgeschlossen von wesentlichen Entscheidungen. Sie sind, wie der Titel des Dramas andeutet, *voiceless*. Klüger gingen, wie Nancy ihrem Vater vorhält, die Anglo-Kanadier vor. Wohl wissend, welche Bedeutung Französisch in der Provinz Quebec, die sich immer stärker auf ihre frankophonen Wurzeln besann, in der Zukunft einnehmen würde, bevorzugten sie für ihre Kinder französische Schulen:

The real English send their kids to French school so that they can stay bosses.
It's the phony English like you who don't understand a word of English who
send their kids to English school. (p. 45).

Trotz des in Quebec um sich greifenden Nationalismus, dessen Treibkraft die Furcht um den Verlust der eigenen Sprache und Kultur bildete, wurde die Entscheidung der Migranten von den Mächtigen im Hintergrund lange Zeit toleriert und sogar forciert. Als Minderheit ohne gemeinsame Sprache und Stimme stellte die italienische Bevölkerung einen unerschöpflichen Pool an billigen, nicht aufbegehrenden Arbeitskräften dar. Nancy bezeichnet diese scheinbare Toleranz daher als einen geschickten machiavellischen Plan: "A plan to exclude us, to stop our emancipation so we can keep being cheap labour." (p. 44). Schließlich stellt eine ethnische Gruppe, die sich ebenfalls auf ihre eigenen Wurzeln besinnt, ihre eigene Kultur findet²⁰² und sich auf eine gemeinsame Sprache verständigt, eine potentielle Bedrohung des etablierten Mächtigegleichgewichts dar: "[A] minority which is beginning to speak up is not well-regarded. It becomes dangerous, subversive." (p. 66).

²⁰¹ Vergleiche dazu auch folgende Bemerkung des italo-kanadischen Schriftstellers Vittorio Rossi: "The particular problems of growing up in Montreal only added to the pressure. The French dominated, I went to English schools, and at home I spoke Italian. 'Who was I? I was born here, but yet why do I feel like an outsider?' These questions perhaps still persist with the Italians, as matter of fact I know they do." [Zitiert in Albert-Reiner Glaap, "The Interplay of the Canadian and European World. Canadian Stage Plays on Immigrants", *Etudes Canadiennes/Canadian Studies* 33 (1992), p. 274.].

²⁰² Vergleiche dazu Nancys Aussage: "We must replace the culture of silence by immigrant culture, so that the peasant in us stands up, so that the immigrant in us remembers, and so that the Québécois in us start to live." (p. 65).

Die in *Voiceless People* beschriebene Situation änderte sich erst mit Einführung von Bill 101 im Jahr 1977 unter der Regierung von Lévesque, welche Französisch als alleinige Amtssprache durchsetzte.²⁰³ Im Hinblick auf die Fragmentierung der italienischen Gemeinschaft, die durch die steigende Anzahl von Immigrantenkindern in französischen Schulen in den späten 1960er, frühen 1970er Jahren sowie eheliche Verbindungen zwischen frankophoner und italienischer Bevölkerung allmählich nachließ, kommentierte der Autor von *Voiceless People*, Marco Micone, die Auswirkungen von Bill 101 folgendermaßen: "If Bill 101 had existed then [...] many of these problems could have been avoided."²⁰⁴

Fremden Kulturen gegenüber aufgeschlossen präsentieren sich lediglich Michael, der anglo-kanadische Verlobte der italienischstämmigen Rita aus *The Chain*, sowie die Figur der Sally, Mark Gees weiße Freundin und Stein des Anstoßes in Marty Chans *Mom, Dad, I'm Living with a White Girl*. Sally lernt Kantonesisch, belegt Kurse über chinesische Geschichte und Politik, zeigt Interesse an Schnellkursen in der jahrhundertealten Kunst der Akupunktur und Akupressur und versteht es überdies, Räume nach den Prinzipien von Feng Shui einzurichten. Sogar in ihrer Arbeit als Skriptgirl in der Unterhaltungsindustrie setzt sie sich vehement für die Belange der chinesischen Bevölkerung ein, zeigt sich dabei chinesischer als ihr Freund Mark, was diesen zu der ironischen Bemerkung veranlasst: "When did you become an expert on the Chinese?" (p. 126). Das Drehbuch zu dem Film "Wrath of the Yellow Claw" (p. 125), den Mark extrem komisch und unterhaltsam findet, lehnt sie aufgrund seiner stereotypen und ungünstigen Repräsentation der chinesischen Ethnie ab:

It makes everyone think Asians are villains and buffoons. The Chinese are more than that. They're immigrants who've suffered and sacrificed for a better life here. And I don't support any script that degrades their collective experiences. (p. 126).

Sallys Besorgnis über eine politisch korrekte Repräsentation ethnischer Minderheiten in den Medien und ihr Verständnis kulturell unterschiedlicher Gebräuche stoßen schnell an ihre Grenzen, als diese nicht den erwarteten Widerhall finden. Ihre Aussage "I mean

²⁰³ Sylvain-Jacques Desjardin, "How francophones learned to love the 'other' Catholics, *Concordias Thursday Report*, 2 December 1999.

²⁰⁴ Die unter Lévesque erlassene Bill 101 besagt unter anderem: "French must be the usual language of work, instruction, communication, trade, and business in Québec. The English-speaking minority could retain its own language in publicly funded health care and social institution, public schools and universities, but access to English elementary and secondary school was denied to French speaker and allophones." [Stéphane Dion, "Explaining Quebec Nationalism", in: *The Collapse of Canada?*, ed. R. Kent Weaver, Washington, D. C: The Brookings Institution, 1992, p. 91.].

why come here if you don't want to be Canadian." (p. 128) über Li Fens Weigerung, ihr traditionelles Wertesystem an die kanadischen Gegebenheiten anzupassen, verrät, dass das Zusammenleben in einer multikulturellen Gesellschaft und die Integration der Minderheiten sich im multikulturellen Drama als ein nicht allzu leichtes Unterfangen präsentiert und Anstrengungen von beiden Seiten fordert. Die soziale Metapher des Mosaiks, "a pleasing aesthetic pattern" aufgrund einer "juxtaposition of many differently-coloured pieces,"²⁰⁵ mit dem die kanadische Gesellschaft oft beschrieben wird, ist entsprechend dieser gesammelten Aussagen ausgesprochen kritisch zu betrachten. Aus der Perspektive ethnischer Minderheiten zeigt es sich noch allzu oft als ein großes Kunstwerk, in dem in Nothofs Worten die Verteilung und Aufgabe der einzelnen Mosaiksteine²⁰⁶ genau festgelegt ist und ethnischen Minderheiten nur eine Randposition zuteil wird:

[A] mosaic imagined as a social metaphor assumes that each piece occupies a specific place that is proportionate to the grand design. Even though in Canada such a construction of "national character" resists the notion of "assimilation", diversity and distinctiveness are tolerated - even encouraged - only when they are perceived as indicators of a rich and colourful social fabric, without subversive or threatening implications.²⁰⁷

²⁰⁵ Anne Nothof, "Canadian 'Ethnic' Theatre: Fracturing the Mosaic", in: *Siting the Other. Revisions of Marginality in Australian and English-Canadian Drama*, eds. Marc Maufort und Franca Bellarsi, Brüssel: Peter Lang, 2001, p. 193.

²⁰⁶ Vergleiche dazu auch folgende Einschätzung von Rajen aus *Rootless But Green Are the Boulevard Trees*, der die folkloristische Natur des Begriffs Multikulturalismus, auf den dieser oft reduziert wird, betont: "T]hat's called multiculturalism out here. Each group stays together and once a year there's a three-ring circus, a zoo called Folkorama where everyone visits everyone else's cage. Hula, Calypso, Bagpipes and all." (*Rootless But Green Are the Boulevard Trees*, p. 51).

²⁰⁷ Nothof 2001: 193.

5.6. Vermittlung fremder Kultur

Im Migrationsdrama treffen nicht nur Kulturen aufeinander und sind Charaktere Grenzgänger und hybride Personen in einem *Third Space*, sondern es werden bewusst transkulturelle Mittel in der Gestaltung der Dramen eingesetzt. Eine Reihe dieser kulturellen Begegnungen auf der dramentechnischen Ebene wurde bereits bei der Interpretation der Einzelwerke behandelt und die Vermischung von Elementen aus unterschiedlichen Theatertraditionen verdeutlicht. An dieser Stelle soll die Aufmerksamkeit auf vier solcher Mittel gelenkt werden, die sich in besonderem Maße als Vermittler von Kulturen hervorgetan haben und das multikulturelle Familiendrama in seiner Funktion als "cultural ambassador"²⁰⁸ unterstützen oder diese sogar erst ermöglichen.

Gefragt nach den Schlüsselfiguren der interkulturellen Verständigung inner- und außerhalb des Theaters meint Sharon Lewis: "Language, music and food are the key means of carrying culture."²⁰⁹ Prägnant identifiziert Lewis mit dieser knappen Antwort drei der Elemente, die tatsächlich allein oder in Kombination miteinander in (fast) allen der in dieser Kategorie behandelten Familiendramen eingearbeitet sind. Essen, Musik und Sprache sind - in ihrer Reinform - tatsächlich allen Menschen gemeinsam und können daher kulturelle Grenzen überschreiten oder Brücken zwischen den Kulturen bauen. Gleichzeitig gelten sie als in besonderem Maß nationen- oder kulturspezifisch, so dass man sie wiederum als Musterbeispiele für Differenzen zwischen den Ethnien zitieren kann.

Im modernen Familiendrama werden diese Kulturträger in beiden der hier genannten und weiteren Funktionen eingesetzt. Sie erweisen sich sowohl als einheitsstiftend, werden aber auch eingesetzt, um kulturelle Unterschiede zu konkretisieren und letztlich auch um Konfliktpotenziale aufzuzeigen. Dies wird in der folgenden Analyse aufgezeigt. Dabei soll zuerst auf den von Lewis zuletzt genannten Kulturträger Essen eingegangen und anschließend die Wirkung von fremdsprachlicher Musik sowie fremdsprachlicher Versatzstücke in den eigentlich englischsprachigen Dramen erörtert werden. Zum Abschluss wendet sich die Analyse noch einem Kulturvermittler der besonderen Art zu, der im anglo-kanadischen Theater der Gegenwart bisher eher selten auftritt, aber dennoch relevant ist. Angesprochen ist hier der moderne Detektiv, der sich

²⁰⁸ Tompkins 2001: 349.

²⁰⁹ Kaplan 2003.

zur Aufklärung von Morden mit kulturell verankerten Wertvorstellungen und Verhaltensweisen auseinandersetzen muss.

5.6.1. Essen, Musik und Sprache

Im Vorwort zu *The Canlit Foodbook* schreibt Margaret Atwood: "Eating is our earliest metaphor, preceding our consciousness of gender difference, race, nationality and language. We eat before we talk."²¹⁰ Atwood reduziert hier das Bedeutungsspektrum des Essens auf seine existentialistische Funktion und unterstreicht damit seine universale, verbindende Facette. So ist das Grundbedürfnis nach Nahrung sicherlich eines der prägenden Charakteristika menschlichen Daseins und steht über den von Atwood benannten Differenzen. Gleichzeitig ist das Assoziationspotenzial des Essens damit noch lange nicht erschöpft. Gemeinsam zu essen zählt überdies zu den Aktivitäten, die Menschen verbinden, und ruft Vorstellungen von Frieden, Harmonie, Freundschaft und Familie wach. Selbst wenn die Realität sich in vielen Familien heute anders gestaltet und eher die Klage zu hören ist, dass harmonische Mahlzeiten, bei denen sich die Familienmitglieder um einen Tisch versammeln und ihre Gedanken und Erfahrungen austauschen, eher die Ausnahme als die Regel sind, ist die mentale Verknüpfung von Familie und Essen noch mehr als präsent. Dies verdeutlicht auch das *Domestic Play*, in dessen Szenographie (im Vergleich zu anderen dramatischen Genres) ein gehäuftes Aufkommen von Essensszenen zu verzeichnen ist.

Im familienorientierten Migrationsdrama wird Essen nicht nur eingesetzt, um die Familienthematik zu unterstreichen oder die Alltäglichkeit und Universalität der Dramenhandlung zu betonen, sondern es agiert darüber hinaus auch als Kulturträger. Für diese Funktion bietet sich Essen geradezu an, schließlich ist es, wie Deborah Lipton bemerkt, kulturell geprägt: "Food and eating are central to our subjectivity [...] the meaning, discourses and practices around food and eating are worthy of detailed cultural analysis and interpretation."²¹¹ Seine Einsatzmöglichkeiten erweisen sich dabei als sehr vielseitig. Wie Wolfgang Kloos ausführt, ist Essen in multikultureller Literatur "als kulturell kodierte Handlung zu verstehen, als gemeinschafts- und identitätsstiftend, aber auch als Mittel ethnischer Ab- und Ausgrenzungen."²¹² Es kann, so Kloos weiter, "als

²¹⁰ Margaret Atwood, *The Canlit Foodbook: From Pen to Palate - a Collection of Tasty Literary Fare*, Toronto: Totem Books, 1987, p. 2.

²¹¹ Deborah Lipton, *Food and the Self*, London: Sage, 1996, p. 1.

²¹² Wolfgang Kloos, "Of 'Melting Pots' and 'Salad Bowls': Cuisines, Chefs, and the World of Food in English-Canadian Writing", in: *Zeitschrift für Kanada-Studien* 38 (2000), p. 42.

Träger von Tradition und kollektiver Erinnerung [...], als Brückenschlag zwischen den Kulturen [...], aber auch als Strategie schnellstmöglicher Assimilation [...]"²¹³ eingesetzt werden.

Wie eng der Zusammenhang zwischen Familie, Essen und Kultur sich gestaltet, zeigt das afro-kanadische Drama *sistahs*, in dem der Einsatz von *food* besonders ausgeprägt ist. Hier werden sowohl die Handlung, als auch die Szenenaufteilung und das semantische Feld von Essen bestimmt.²¹⁴ Einem alten Ritual folgend versucht die sterbenskranke Protagonistin Sandra die drei von ihr persönlich ausgewählten Frauen unterschiedlicher sozialer und kultureller Herkunft zu einer Familie zu einen, die nach ihrem Tod die Versorgung ihrer minderjährigen Tochter Assata übernehmen kann. Als Rezept zieht Sandra eine westindische "everybody bring something soup" (p. 287) aus "Dumplings, cornmeal and flour" (p. 316) heran, das sie selbst strikt einhalten möchte, von ihren Mitköchinnen jedoch erheblich abgewandelt wird. Dehlia fügt "plantain" (p. 316) und Assata "mango" (p. 286) hinzu, Rea bereitet die Klöße nicht nach trinidadischem Rezept, sondern "the Bajan way" (p. 326) mit Zucker zu, und auch Cerise bringt anstelle der von Sandra verlangten "sweet potato" (p. 291) normale Kartoffeln. Trotz Sandras anfänglichem Unwillen, eine Variation ihrer Vorstellungen (und der Originalrezeptur) zuzulassen, entsteht aus den unterschiedlichen Zutaten und individuellen Beiträgen der Frauen am Ende eine geschmacklich ausgewogene Suppe. In dieser finden sich, wie Andrea Davis verweist, die persönlichen Eigenheiten der Köchinnen ebenso wieder wie die Erfahrungen der Frauen der afrikanischen Diaspora aus Vergangenheit und Gegenwart: "not [...] a Jamaican or Trinidadian soup, an Afro- or Indo-Caribbean soup, but a West Indian soup cooked in a Canadian kitchen from memories of back home and the bitter sweet of now."²¹⁵

Das Ergebnis des Kochens besteht in *sistahs* folglich in einer Suppe mit einheitsstiftender, versöhnlicher und kräftigender Wirkung, welche den *sistahs* gemäß Sandras Vorstellung die Stärke gibt, sich trotz ihrer persönlichen Differenzen zu einer Gemeinschaft zu formen oder mit Hilfe dieser Familie Widrigkeiten zu trotzen. Diese Interpretation wird bestätigt von der afro-kanadischen Autorin Carol Talbot. Sich auf die heterogene afrikanischstämmige Gemeinschaft Kanadas beziehend betont auch

²¹³ *Ibid*, p. 42.

²¹⁴ Ganz anders gestaltet sich die Essensthematik in *Rootless But Green Are the Boulevard Trees*. Die Zubereitung von "matter paneer" (p. 45), "pilao" (p. 45) und "puris" (p. 47) begleitet eher unauffällig die im Vordergrund stehende Diskussionen von Jyoti, Jayant und ihren Freunden über die Vorliebe indo-kanadischer Mädchen für weiße, anglo-kanadische Jungen, Integrationsprobleme und Politik.

²¹⁵ Davis 2000: 280.

Talbot die verbindende Wirkung von Essen oder Geschmack in dieser von Unterschieden geprägten Minderheit: "It seemed that through food, the Afro-Caribbean connection, the African-Canadian connection and the African from the motherland solidified."²¹⁶

Analog zur Dramenhandlung folgt auch die Szeneneinteilung in *sistahs* den Phasen des Kochens und des Verzehrs der Suppe. "Dessert" (p. 283) eröffnet in einer kaleidoskopischen Vorschau das Theaterstück, ihm folgen "The Preparation" (p. 283), "Peeling, Chopping, Cutting" (p. 290), "Boiling!" (p. 308), "Simmering" (p. 318), "Boiling!" (p. 322), "Dishing" (p. 325) und "Nyamming" (p. 325). Gleichzeitig spiegeln sich darin die einzelnen Schritte zur Entstehung der neuen Familie. Während der drei Szenen umfassenden "Preparation" trudeln die geladenen Familienmitglieder nacheinander ein, tauschen Begrüßungen und Neuigkeiten aus. In den vier Szenen von "Peeling, Chopping, Cutting" gelangen die schwelenden Konflikte an die Oberfläche, aber erst in "Boiling!" erreicht die Stimmung einen ersten Siedepunkt. Nachdem sich die Gemüter in "Simmering" kurzfristig abkühlen konnten, löst Sandras Ohrfeige erneut eine hitzige Auseinandersetzung aus, in der sich jedoch die Dringlichkeit ihres Anliegens offenbart und die Atmosphäre dadurch geklärt wird. Auf die Beilegung der Konflikte folgt der Genuss der neuen Familie.²¹⁷

Auch in dem italo-kanadischen Drama *The Chain* wird die Handlung nicht nur von "vino rosso" (p. 92), "coffee" (p. 90) oder "panini with salsiccia" (p. 127) begleitet, vielmehr werden die Figuren durch die Bezugnahme auf italienische Speisen und Essgewohnheiten als Außenseiter oder Angehörige der italienischen Familie und Kultur ausgewiesen. So hat sich der Vater Tullio in seinem Gemüsegarten, der in den Regieanweisungen außergewöhnlich detailliert als "a lush garden of tomatoes, cucumbers, parsley, lettuce, basil and the like" (p. 11) beschrieben wird, sein Stück Italien in Kanada erschaffen. Sein Stolz über seine italienische Lebensweise offenbart sich, als er Michael, dem anglo-kanadischen Verlobten seiner Nichte, ein Basilikumblatt unter die Nase hält: "Smell this. Good, ah! Fresh from the garden. After you take some.

²¹⁶ Carol Talbot, "It's important to write from your soul", in: *The Other Woman. Women of Colour in Contemporary Canadian Literature*, ed. Makeda Silvera, Toronto: Sister Vision Press, 1994, p. 167.

²¹⁷ Wie die hier angedeuteten Spiele mit den wörtlichen und übertragenen Bedeutungen des Küchenvokabulars nahe legen, sind nicht nur Handlung und Szenenfolge, sondern auch die Dialoge der Frauen von der Essensthematik dominiert. Wortspiele dieser Art werden in *sistahs* zum Beispiel eingesetzt, um Stimmungen oder Gefühlslagen zu beschreiben oder um Erfahrungen aus dem Alltagsleben der Frauen zu pointieren. So meint Sandra "Pare is when someone from the department cuts you down in a faculty meeting." (p. 301), während Dehlia definiert: "Peel is when I tear the skin off the bus driver that pull into the station, park the bus, and won't let us on. Jus' make us stand up in the cold while he goes pee!" (p. 301).

You make a nice pasta al pesto." (p. 86). Michael wiederum entlarvt sich durch sein mangelndes Wissen über italienisches Essen als Außenseiter. Die italienischen Bezeichnungen der Nudelformen sind ihm völlig fremd, so dass er bei der Frage nach seiner Liebessorte auf Umschreibungen wie "the small ones, they're twirled" (p. 58) zurückgreifen muss, die die Familie als "fusilli" (p. 58) identifiziert. Unbekannt sind ihm auch die unausgesprochenen Gesetze italienischen Kaffeegenusses. Während Massimo seinem Espresso "the right amount of sugar" (p. 91) hinzufügt, begeht Michael den peinlichen Fehler, nach Milch zu fragen:

MICHAEL: Well, uh, I was wondering ...

TULLIO: What is it?

MICHAEL: ... a little bit of milk

TULLIO: Oh, there's no - Rita, go get some milk. (p. 91).

Wie Michael in *The Chain* wird auch die Anglo-Kanadierin Sally in *Mom, Dad, I'm Living with a White Girl* durch den Kulturträger Essen auf subtile Weise als Außenseiterin positioniert. Sallys anmaßende Einstellung, durch ihre Vorliebe für chinesisches Essen, die Fähigkeit, mit Ess-Stäbchen umgehen zu können, einige Kurse in chinesischer Geschichte und Politik sowie ein paar Brocken Kantonesisch zur Expertin der chinesischen Kultur zu werden, kommt beim gemeinsamen Abendessen mit den chinesischen Eltern ihres Freundes Mark rasch zu Fall. Ihr Interesse an der Zubereitung von "authentic Chinese tea" (p. 105) ruft bei Li Fen nicht die erwartete Begeisterung hervor. "You pour hot water on tea leaves" (p. 105) entgegnet diese lakonisch. Als Sally auch noch die ihr angebotene Portion Reis ablehnt und damit gegen das Gebot der Gastfreundschaft verstößt, ist auch der letzte Funke von Sympathie seitens Marks Mutter erloschen.²¹⁸ Wütend über das unhöfliche Benehmen des anglo-kanadischen Eindringlings in den chinesischen Haushalt schimpft sie: "I offer you a share of my humble dinner, and you spurn my invitation of hospitality. How rude." (p. 107).

Eine umgekehrt wirkende Ausgrenzung aufgrund fremdländischer Speisen und Essgewohnheiten erfährt die Protagonistin Gyung-June aus *Noran Bang: The Yellow Room*. In Korea erklärt sie "yummy ducc gouk [rice soup]" (p. 9) mit "mandu [pork dumplings]" (p. 9) noch zu ihrem Lieblingsgericht. In Kanada lehnt sie die Lunchpakete

²¹⁸ In ihrer überheblichen Art sieht Sally chinesisches Essen lediglich als eine Bereicherung ihrer eigenen Kultur und vergisst, dass Essgewohnheiten anderer Kulturen ihren eigenen Geboten unterworfen sind: "Meals are culturally encoded performances whereby the visual presentation of the dishes and a sophisticated setting of the table might easily become more important than the food as such." [Klooss 2000: 49.].

ihrer Mutter bestehend aus "bap [rice] and kimchi [pickled cabbage] with other pan-chan [side-dishes]" (p. 15) ab, da die fremdartigen Gerüche ihren anglo-kanadischen Mitschülern unangenehm sind und sie von diesen gemieden wird: "Whenever I bring my lunch to school, I have to eat alone. I don't like being different." (p. 43). Die fremdländischen Speisen wirken nicht nur als sichtbares oder vielmehr riechbares Zeichen von Gyung-Junes Andersartigkeit, sie geben auch Hinweise auf die Kluft zwischen der nach Südkorea orientierten Mutter und dem Rest der Familie, der trotz aller Schwierigkeiten dem Leben in der neuen Heimat zugewandt ist. Bezeichnend ist Ummas Bezugnahme auf koreanisches bzw. kanadisches Essen, bevor sie die Familie und Kanada verlässt:

UMMA: There are frozen dinners in the freezer for the children and you. The fridge is stocked with all the Canadian food everyone loves. No more Korean crap for the family. (p. 51).

Essgewohnheiten, gemeinsam oder allein eingenommene Mahlzeiten, so lässt sich an dieser Stelle festhalten, ermöglichen eine Reihe von Aussagen über die Charaktere, ihre kulturellen Eigenheiten und ihr Verhältnis zueinander. Auf subtile Weise offenbaren sich Machtkonstellationen und Animositäten, aber auch Gemeinsamkeiten und ein Zusammengehörigkeitsgefühl, das über kulturelle Grenzen hinausgeht. Neben solchen Verhaltensanalysen vermittelt Essen auch Einblick in bestimmte kulturell geprägte Gebräuche. Angesprochen sind hier die Zubereitung oder der Verzehr von Speisen, die Bestandteil einer Zeremonie, eines kulturellen und/oder abergläubischen Rituals sind.

In *Homeground* gerät die Protagonistin Maria in Panik, als ihr Brotteig plötzlich in sich zusammenfällt, da sie dies als böses Omen - "the evil eye" (p. 28) - interpretiert. "You take back his look, you snatch the bread from his hand" (p. 26) murmelt sie vor sich hin und versucht sich an das Rezept zu erinnern, mit dem sie den bösen Blick - "*Malocchio*" (p. 58) - von der Familie abwenden kann. Neben "Oil, salt, and water" fehlt ihr jedoch das alte, mündlich überlieferte Wissen der Dorffrauen, so dass sie das Unheil, Lucios Rückzug in die Geisteskrankheit und seinen tragischen Selbstmord, nicht aufzuhalten vermag.

Auch in *The Tale of a Mask* kündigt sich bevorstehendes Unheil durch ein unvollständig ausgeführtes Ritual an, zu dem der Verzehr einer bestimmten Speise gehört. Trotz Aikos Aufforderung weigert ihr Mann Masato sich zunächst, "*ozoni*" (p. 48), eine Reiskuchensuppe, zu essen, die am Neujahrstag zu sich genommen Glück bringen soll. Erst als Aikos Drängen heftiger wird, probiert Masato die Suppe, zwingt aber kaum einen Löffel hinunter.

AIKO: You have to eat it. If you don't, we'll have bad luck all year round.
MASATO: Well of course I'll eat it! (Tries to eat ozoni. The consistency is too pasty for his taste. Chokes a bit....) (p. 48).

Wie Aiko befürchtet, entwickelt sich das neue Jahr für die japanische Familie zu einer Katastrophe. Ihre Wünsche nach einem eigenen Haus in Japan und einem zweiten Baby werden von ihrem Ehemann nicht nur ignoriert, sondern seinen eigenen Plänen, nach Kanada auszuwandern und dort ein berühmter Karaoke-Sänger zu werden, geopfert. Aikos allmählicher Zerfall in Kanada, welcher in der Auslöschung ihrer Familie kulminiert, erfüllt auf tragische Weise ihre Prophezeiung.

Während die unvollständig vollzogenen Rituale in *Homeground* und *The Tale of a Mask* ein später im Drama sich ereignendes Unheil einleiten (und auf diese Weise die Aufmerksamkeit des Zuschauers lenken), dient in *Mother Tongue* eine kulturell geprägte Sitte als Erklärung für eine bereits eingetretene Katastrophe. So deutet die Mutter in diesem Drama die Gehörlosigkeit ihres Sohnes als Racheakt der Ahnen, die sie mit ihren geringen Opfergaben zu einem früheren *Chingming* Fest²¹⁹ erzürnt hatte. Aus Geldmangel konnte sie damals keine opulenten Geschenke bringen: "I gave you all I had - but it wasn't enough. Since then you have made me remember." (p. 450).²²⁰

Der Kulturträger Essen, so wird deutlich, wird im Migrationsdrama in vielfältiger Funktion und mit großer Wirkung eingesetzt. Von zahlreichen DramatikerInnen wird Essen benutzt, um die Bühnenwirksamkeit ihrer Familiendramen zu erhöhen. Im Vergleich dazu spielt Musik eine etwas kleinere, aber trotzdem wichtige Rolle. In *Noran Bang: The Yellow Room* stimmen "a Korean folk dance" (p. 5) und koreanische Trommeln, "the Korean hour-glass drum" (p. 5) die Zuschauer auf das Theaterstück ein, für die eigentliche Handlung spielen sie keine Rolle. Bedeutung gewinnt dagegen ein kleines Lied, das die Großmutter die Enkelin vor deren Abreise gelehrt hatte: "I'll always be with you no matter how far the walk or even if my feet hurt." (p. 14). Es

²¹⁹ Typische Opfergaben sind unter anderem Papiergeld oder Orangen. Außerdem sind spezielle Fastengebote mit *Chingming* verknüpft. So soll Fleisch gemieden und durch "jai" (p. 451) ersetzt werden. Wichtig ist auch der Verzehr von Orangen, die zuvor als Teil der Opfergaben den Ahnen dargebracht werden, denn sie bringen Glück und Gesundheit. Eine solche Orange überreicht die Mutter ihrem Sohn in der Schluss-Szene und setzt so ein Zeichen der Versöhnung.

²²⁰ Die Erwähnung von Speisen in *Mother Tongue* hat noch weitere Funktionen. Die "Shrimp Dumplings. Pork dumplings. Sticky rice [...] Pork with black bean sauce." (p. 451) rufen die Erinnerung an den verstorbenen Vater wach, der die sonntäglichen Familienausflüge nach Vancouvers *Chinatown* genossen hatte. Gleichzeitig deuten sie auf subtile Weise die prekäre finanzielle Situation der Familie an. Restaurantbesuche oder teure Mahlzeiten sind nach dem Tod des Vaters nicht mehr finanziell möglich.

symbolisiert die Verbindung zwischen Gyung-June und Halmonee trotz der großen geographischen Distanz zwischen Kanada und Südkorea.

Von Popmusik und japanischer Trommelmusik (*taiko*) und kaiserlicher Hofmusik (*gagaku*) begleitet wird das Bühnengeschehen in *The Tale of a Mask*. Während die Popsongs, die Masato in seinen Auftritten in Karaoke-Bars vorträgt, den Beginn des Dramas dominieren, steht die rituelle Schluss-Szene ganz im Zeichen der traditionellen Musik. Masato und seine Obsession mit Karaoke werden von der japanischen Tradition unerbittlich eingeholt.

Beachtung verdient in diesem Zusammenhang noch das nostalgische und melancholische Lied "*Terra straniera*" (p. 9), das die Träume, Ängste und Bedürfnisse der italienischen Gastarbeiter in *Homeground* in Musik kleidet. Besungen wird die Sehnsucht nach der fernen Heimat und die Mutterliebe "*L'amore del paese e della Mama*" (p. 9). Sie brennt wie eine Flamme, "*E' un gran fiamma ché brucia mio cuore*" (p. 9), und wärmt die Herzen, was angesichts der kalten, ungastlichen und vereinsamenden kanadischen Umgebung wichtig und tröstlich ist.

Als das wichtigste Instrument, um fremde Kulturen auf der Bühne darzustellen, gilt jedoch Sprache, genauer gesagt der Einsatz der jeweiligen Minoritätensprache oder einer sprachlichen Varietät, die den Lern- oder Sprachstand der Figuren am treffendsten widerspiegelt. Kaum eines der diskutierten Dramen verzichtet darauf, selbst wenn Art und Dominanz der fremdsprachlichen Gestaltung sehr unterschiedlich gehandhabt werden, wie an folgenden Beispielen demonstriert wird.

Am weitesten verbreitet zeigt sich die Strategie, einzelne Wörter oder Redewendungen, deren Bedeutung aus dem Situationszusammenhang verständlich wird, in die ansonsten englischen Dialogen einzustreuen. Auf diese Weise wird der Fluss und die Illusionsbildung des Geschehens am wenigsten gestört und das Theaterstück einem größeren Publikum zugänglich gemacht.²²¹ Um sowohl englisch- als auch italienischsprachige Zuschauer zu erreichen, lässt zum Beispiel Caterina Edwards die Charaktere in *Homeground* ein einfaches, aber grammatikalisch weitgehend korrektes und von italienischen Begriffen kaum durchbrochenes Englisch sprechen:

To sit in the audience and listen to it respond, non-Italian Canadians, laughing and crying. And most of all, to have those people to whom I hoped to give

²²¹ Dies gilt natürlich nur unter der Voraussetzung, dass der Autor bzw. die Autorin neben der eigenen Minderheit auch die weiße Mehrheitsbevölkerung oder andere Minoritäten als Zielgruppe ihres jeweiligen Theaterstücks sehen.

voice there. I could not write a novel or a story that would be accessible to them. Their English was just not good enough. But the play - that spoke to them.²²²

Ähnliches gilt für das koreanisch-kanadische Theaterstück *Noran Bang: The Yellow Room*. Neben den Bezeichnungen für Familienmitglieder wie "Apba ['Father']" (p. 3), "Umma ['Mother']" (p. 3), "Halmonee ['Grandmother']" (p. 3) oder "Cah [sister]" (p. 6) beschränkt sich M. J. Kang darauf, einige Floskeln wie "Shee-guh-ruh-wuhoo! [Better be quiet!]" (p. 7), "Go-mahb-seun-nee-da [Thank you very much]" oder das international bekannte Spiel "Ga-ooee-ba-ooee-bo! [Scissors, paper, stone!]" (p. 25) einzubauen. Diese parallele Verwendung von Koreanisch und Englisch reflektiert, wie sie selbst ihre sprachliche Umgebung erlebt hat: "As a child, I grew up with both Korean and English, and in many ways believed they were one language."²²³

Edwards oder Kangs Vorgehensweise erinnert an Bakhtins These, dass keine sprachliche Äußerung abstrakt oder neutral ist, sondern stets ihren sozialen, historischen oder kulturellen Kontext mit sich trägt: "Each word tastes of the context and contexts in which it has lived its socially charged life."²²⁴ Ein einziges, gezielt ausgesuchtes und gesetztes Wort kann daher ganze Bedeutungswelten aufschließen.²²⁵ Ein weiteres Beispiel hierfür bildet Collina, das italienische Heimatdorf der Charaktere in *Voicelless People*, dessen Name einen gesellschaftlichen und historischen Wandel in sich trägt. In den 1950er Jahren noch ein blühendes Dorf mit nahezu zweitausend Einwohnern, "a sun-bleached stonehouse village [...] on a hill in Southern Italy" (p. 11) wurde es nach der Abreise der Gastarbeiter und später ihrer Familien öde und verwaist. Die Häuser stehen leer, der Dorflehrer unterrichtet nur noch einen einzigen Schüler, und es finden sich nicht mehr genügend junge Männer, um den Schutzpatron mit angemessener Würde durch das Dorf zu tragen. "[W]e could never find four men the same height to carry him in the procession. Like the Church, he always leaned to the right." (p. 48) erinnert sich Zio und deutet den wahren Hintergrund der Immigrationswelle an: "No, it

²²² Caterina Edwards, "A Playwright's Experience", in: *Writers in Transition. The Proceedings of the First National Conference of Italian-Canadian Writers*, eds. C. Dino Minni und Anna Foschi Ciampolini, Montreal: Guernica, 1990, p. 108.

²²³ M. J. Kang, "Playwright's Notes", in: *Noran Bang: The Yellow Room*, ed. M. J. Kang, Toronto: Playwrights Union of Canada, 1993, ohne Seitenangabe.

²²⁴ Mikhail Bakhtin, "Discourse in the Novel", in: *The Dialogic Imagination*, ed. Michael Holquist, Austin: University of Texas, 1988, p. 293.

²²⁵ Als weitere Beispiele für Bedeutungswelten oder Kontexte, die ein Wort prägen und begleiten können, listet Bakhtin "a profession, a genre, a tendency, a party, a particular work, a particular profession, a generation, an age group, the day and hour". [*Ibid*, p. 293] auf.

wasn't the poverty that chased us from our land, but the rich as we became too dangerous for them." (p. 48). Mit seinen Bewohnern ist das dörfliche Collina nach Montreal immigriert und dort im urbanen Chiuso, "which is cooped up between three cement quarries and Metropolitan Boulevard" (p. 35) aufgegangen, das - wie der Name andeutet - eine eigene, in sich geschlossene italienische Gemeinde bildet.

Ganze Passagen in der Fremdsprache durchziehen dagegen *Mother Tongue*, das sich explizit mit der Bedeutung von Sprache, ihrer primären Funktion der Kommunikation und sprachlichen Barrieren auseinandersetzt. Zur Erforschung dieser komplexen Thematik erschafft Quan nicht die übliche bilinguale Situation, sondern setzt die drei Sprachen Englisch, Kantonesisch und Gebärdensprache ein und verteilt sie auf die Familienmitglieder Tochter, Mutter und Sohn. Damit das Publikum die trilingual kodierte Handlung trotzdem nachvollziehen kann, wird in der Figur der Tochter eine Übersetzerin gestellt, die zwischen Bühne und Zuschauerraum aber auch unter den Charakteren vermitteln soll.

Multilingualität erschwert nicht nur die Kommunikation innerhalb der chinkanadischen Familie Chan, sie ist vor allem charakteristisch für die im frankophonen Quebec lebenden Italiener und Thema in *Voiceless People*. Drei Sprachen - Italienisch, Englisch und Französisch - konzipieren den Rahmen, innerhalb dessen sich das Leben der italienischen Immigranten und Micones Theaterstück abspielt:²²⁶

For the Italo-québécois, Italian is the language of a country and a culture with which he/she is only partly familiar. English is the language of a continent, a powerful and omnipresent trading language. And French, the language of a people whose relationship to the Outsider has yet to be defined.²²⁷

Zu dieser an sich bereits komplexen Sprachsituation tritt überdies eine vierte, im Titel bereits angedeutete Sprache, die nach Ansicht des Autors allen Immigranten und Ausgebeuteten gemein ist: "silence, [...] silence all too often an accomplice of those who

²²⁶ In der englischen Fassung des Theaterstücks, die auch als Vorlage dieser Studie dient, geht eine der vier Sprachebenen verloren, so dass sich die Wirkung der Sprachenvielfalt auf Publikum oder Leserschaft reduziert. Durch den Wegfall der französischen Sprachebene verliert nicht nur die Multilingualität an Intensität. Byczynski zufolge büßt das Drama durch die Übersetzung auch an Bedeutung ein: "Lost in the translation is the sense of ambiguity of oppression that comes from the Italian community in Montreal as a part of a minority (Québec) facing a majority (Canada) that in turn is subject to the dominating forces of an even larger power (the United States)." [Julie Byczynski, "'A Word in a Foreign Language': On *Not* Translating in the Theatre", *CTR* 102 (2000), p. 36.]. Aus den Diskussionen der Familienmitglieder ergibt sich jedoch ein genauer Einblick in die historischen Bedingungen und Konsequenzen der Multilingualität.

²²⁷ Simon Sherry, "Speaking with Authority: The Theatre of Marco Micone", in: *Two Plays. Voiceless People, Addolorata*, ed. Marco Micone, Montréal: Guernica, 1982, p. 170.

manipulate and exploit them." (p. 9). Das Schweigen wird von den *Voicless People* durchbrochen und laut hörbar gemacht.

Eine kulturelle Färbung der Bühnensprache lässt sich nicht nur durch den Gebrauch fremdsprachlicher Versatzstücke erzielen, sondern auch durch eine bewusste oder unbewusste Veränderung der englischen Sprachqualität. Dies findet sich bei Schriftstellern, deren Muttersprache nicht Englisch ist und deren Werke daher zunächst in einer anderen Sprache erdacht werden. Erst in einem zweiten Schritt werden die Dialoge ins Englische übertragen, ohne dass dabei die Stilistik und Ausdrucksqualität der Originalsprache aufgegeben werden. Die Wirkung dieser Methode veranschaulicht die Diskussion um die abstrakte und philosophisch anmutende Sprache in *Homeground*, die sich an der Frage festmacht, ob ungebildete Gastarbeiter und insbesondere die Figur der Maria, welche als "lovely, in a simple way" (p. 5) charakterisiert wird, sich auf solch tief sinnige Weise äußern können. Die Diskrepanz zwischen erwarteter und tatsächlicher Sprachform erläutert Edwards mit dem Hinweis auf die unterschiedliche Qualität des Italienischen und des Englischen:

When I was writing I heard my characters speaking Italian. Speaking abstractly and philosophically comes easier in Italian, as it does in French, than in English where the language itself pushes us to the concrete and the understated. What seems a bit extravagant in English is commonplace in Italian. I did not yet know how to solve this problem without sounding false not for my audience.²²⁸

Während in den bisher genannten Migrationsdramen der Akkulturationsprozess durch das Erlernen des Englischen oder das parallele Benutzen von zwei Sprachen dramatisch inszeniert wird, entfällt diese Möglichkeit bei Dramen, deren Charaktere ursprünglich aus ebenfalls anglophonen Ländern stammen. Bestes Beispiel hierfür bietet *Prodigals in a Promised Land*, das die Erfahrungen einer karibischen Familie schildert. Anstelle einer einheitlichen Fassung in Standardenglisch, wie sie in *Rootless But Green Are the Boulevard Trees* oder *No Man's Land* vorliegt, benutzt der Autor zwei Varietäten, die des karibischen und des kanadischen Englisch. Glorias und Theos Anpassung an die kanadische Gesellschaft wird somit durch eine allmähliche Überlagerung des karibischen durch das kanadische Englisch hörbar nachvollzogen:

²²⁸ Edwards 1990: 109.

In the beginning Theo's dialect is often so thick as to be almost indecipherable to the non-Caribbean ear. But as he Canadianizes, as Theo spends more and more time in Canada, the accent changes.²²⁹

Aus diesen Beispielen wird deutlich, welche sprachlichen Gestaltungsmöglichkeiten die Autoren einsetzen, um einen möglichst genauen Einblick in fremde Kulturen zu vermitteln. Allerdings birgt dieses Unterfangen einige Probleme. Auf der einen Seite dient das Einfügen einzelner Wörter, Floskeln oder ganzer Dialogteile in der jeweiligen Minoritätensprache der Abbildung der realen Situation und trägt somit zu einer höheren Authentizität des dargestellten Geschehens bei. Auf der anderen Seite durchbricht eben dieses Vorgehen die Illusionsbildung, die im realistischen Theater angestrebt wird, da ein Teil der Zuschauer sich aufgrund des fehlenden sprachlichen Verständnisses der Künstlichkeit und Theatralizität der Bühnenwelt bewusst bleibt. Eine Methode, mit der Realität möglichst genau imitiert werden soll, unterläuft folglich ihre eigene Zielsetzung, denn sie entpuppt sich durch die sprachliche Differenz zwischen dem (anglo-kanadischen oder zumindest englischsprachigen) Publikum und dem bilingualen Geschehen nicht als illusionsfördernd, sondern als Verfremdungseffekt. Dies gilt umso mehr, je dominanter der Einsatz der Minoritätensprache gehandhabt wird.²³⁰

Fremdsprachliche Elemente werden jedoch nicht nur zum Zweck der Kulturvermittlung in den ansonsten englischsprachigen Dramentext eingeflochten. Byczynski deutet diese Strategie auch als Widerstand multikultureller AutorInnen gegen das anglo-kanadische *mainstream* Theater und vor allem als Herausforderung des Englischen als die die kanadische Bühne beherrschende Sprache. Auf seinem eigenen Betätigungsfeld - "within enemy territory"²³¹ - wird die Autorität des Englischen angezweifelt und untergraben:

In the theatre, where one language is normally shared by actors and audience, dialogue spoken in minority languages can function in ways that upset the position of the dominant language *as* dominant.²³²

Der Erfolg dieser Methode hängt nicht zuletzt davon ab, wieviel Raum der fremden Sprache im Drama zugeteilt wird. Bei zu geringem Verständnis würde die

²²⁹ Keeney/Rubin 2000: 148.

²³⁰ Da in der schriftlichen Fassung den Dialogteilen in der Minoritätensprache in der Regel eine englische Übersetzung in Klammern hinzugefügt ist, stellt sich diese Herausforderung weniger für die kanadische und internationale Leserschaft der Dramentexte.

²³¹ Byczynski 2000: 33.

²³² *Ibid*, p. 33.

Aufmerksamkeit des Publikums sinken und sich eine eher unerwünschte Reaktion einstellen: "In fact, such lengthy passages may frustrate or even bore some audience members, and neither frustration nor boredom bodes well for ticket sales, let alone social change."²³³

Abschließend sei an dieser Stelle noch auf die Rolle der Paralinguistik hingewiesen. Bei einer Aufführung wird Kultur neben der Sprache ebenfalls durch die die Worte begleitenden Gesten und Gebärden ausgedrückt. Auf diese enge Verflechtung von Sprache und Gestik im interkulturellen Theater und die damit einhergehende Verantwortung der SchauspielerInnen macht der französische Kritiker Patrice Pavis aufmerksam. Die Auseinandersetzung mit Körpertechniken und Körpersprache der darzustellenden Kultur, die Pavis als "*inter-corporeal work*"²³⁴ bezeichnet, ist seiner Ansicht nach die Voraussetzung für erfolgreiches interkulturelles Theater:²³⁵

Intercultural theatre is at its most transportable and experimental when it focuses on the actor and performance, on training of whatever duration conducted on the "others" homeground, or on an experiment with new body techniques.²³⁶

Da sich die Analyse auf die Skriptform der Dramen bezieht, können solche performativen Aspekte leider nicht berücksichtigt werden.

5.6.2. Der Detektiv als kultureller Vermittler

In seinem Familiendrama *The Tale of a Mask* setzt Terry Watata eine neuartige Form der Kulturenvermittlung ein, die aufgrund ihrer Originalität an dieser Stelle detailliert besprochen werden soll. In *The Tale of a Mask* nimmt das Familiendrama die für dieses Genre eher ungewöhnliche Form einer *detective story* an. Der Bericht eines *Detective* gegenüber seinem Vorgesetzten über die brutale Ermordung einer japanischen Familie im chinesischen Viertel Torontos leitet das Drama ein und setzt die entsprechende Atmosphäre: "The husband, Mass, was stabbed 33 times. A real mess. The kid was strangled and the wife was found hanging from the shower." (p. 47). Allerdings hält sich

²³³ *Ibid*, p. 33.

²³⁴ Patrice Pavis, "Introduction: Towards a Theory of Interculturalism in Theatre", in: *The Intercultural Performance Reader*, ed. Patrice Pavis, London und New York: Routledge, 1996, p. 15.

²³⁵ Dies gilt umso mehr bei der Übersetzung von Bühnenstücken. Neben der Übertragung des Skripts von der Ausgangs- in die Zielsprache muss auch die Körpersprache der entsprechenden Kulturen Berücksichtigung finden.

²³⁶ Pavis 1996: 15.

Watada nicht an die traditionelle Form der Kriminalgeschichte, die die Themen Verbrechen, Bestrafung und die Wiederherstellung von Gesetz und Ordnung betont und einen herausragenden Detektiv in den Mittelpunkt rückt. Watadas *detective story* konzentriert sich weniger auf die Frage *who's dunnit* als auf die Umstände, die zu diesem Verbrechen führen. Sein *Detective* fungiert daher auch weniger als Ermittler, denn als Vermittler oder Mediator, wie im Folgenden darzustellen sein wird.

In *The Tale of a Mask* nimmt der *Detective* nicht die klassische Rolle als Held der Geschichte ein und beeindruckt auch nicht wie seine literarischen Vorgänger in Gestalt eines Sherlock Holmes, Hercule Poirot oder Simon St James, um nur einige Beispiele zu nennen, durch seinen scharfen Verstand und seine brillanten psychopathologischen Analysen.²³⁷ Über den namenlosen *Detective* erfahren die ZuschauerInnen lediglich, dass er weißer, anglo-kanadischer Herkunft ist und sich vor zehn Jahren nach Chinatown versetzen ließ, in der Erwartung, dass dort die Qualität des Essens herausragend und die Kriminalität vergleichsweise gering sei: "When I assigned to the Chinatown Task Force, I thought, good hours, good food. Maybe I'd come across some extortion, a few family disputes, some teenage drug busts, but nothing like this." (p. 55).

Ebenso wie der Leser ist jeder Detektiv außerhalb der Welt der Verdächtigen, die er auf der Suche nach der Lösung des Falls beobachtet, hinterfragt und erforscht. In *The Tale of a Mask* steht der *Detective* als Angehöriger der weißen Mehrheit zusätzlich außerhalb der kulturellen Welt der Mordopfer, in die er sich durch Befragungen und Recherchen langsam hineinfinden muss. Seine berufliche Erfahrung mit den chinesisch-stämmigen Bewohnern Torontos helfen ihm dabei wenig, da sich, wie er feststellen muss, die japanische nicht mit der chinesischen Kultur gleichsetzen lässt. Auf die Frage "You don't know the Japanese, do you?" (p. 59) muss er eingestehen: "Well, no. I usually work in Chinatown." (p. 59)

Dem *Detective* bei seinen Ermittlungen zur Seite gestellt wird Setsuko Harrison, eine Kennerin der japanischen und kanadischen Kultur, die ihn mit den relevanten Hintergrundinformationen versorgt. Durch ihre eigenen Erfahrungen als Migrantin, durch ihre Heirat mit einem kanadischen Mann und nicht zuletzt durch ihre langjährige Lebenserfahrung in Toronto kann Setsuko Harrison die Probleme der Familie nachvollziehen und diese dem *Detective* begreiflich machen. Sie ist auch diejenige, die

²³⁷ Bezüglich der Merkmale literarischer Detektive siehe auch Jochen Schmidt, *Gangster, Opfer, Detektive. Eine Typengeschichte des Kriminalromans*, Frankfurt/Main: Ullstein, 1989, p. 42, oder Paul G. Buchloh und Jens P. Becker, *Der Detektivroman. Studien zur Geschichte und Form der englischen und amerikanischen Detektivliteratur*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1990, p. 45.

in die richtige Richtung der Verbrechenslösung deutet. Die Gerüchte in Chinatown, die Familie Shinde sei von einer vietnamesischen Gang umgebracht worden, kanzelt sie als "gossip" (p. 59) und als eine japanische Ablenkungsstrategie - "self-denial" (p. 60) - ab, um Schande zu vermeiden. "It was family trouble." (p. 59) behauptet sie beharrlich und weist auf die schwierige Situation der Frau hin, die sie als Auslöser der Verbrechens identifiziert: "Because of the wife..." (p. 59). Von diesem Zeitpunkt an richtet sich die Aufmerksamkeit nicht mehr auf die Identität des Täters, sondern auf die Motivation für die Tat, was ein für Detektivgeschichten eher ungewöhnliches Vorgehen darstellt. Normalerweise enthüllt der Detektiv den Namen des Mörders in einer dramatischen Schluss-Szene, welche nochmals Tribut an seine Genialität und gottgleiche Macht, alles Verborgene ans Tageslicht zu bringen, zollt. *The Tale of a Mask* räumt dagegen der Frage "how the mother was able to stab her husband so easily and then strangle her kid." (p. 60), deren Antwort in der Psychopathologie der Immigrantenfamilie Shinde, ihren aus Japan mitgereisten kulturellen Regeln und in der fehlenden Unterstützung durch die kanadischen Behörden zu suchen ist, größere Bedeutung ein.

Signifikant ist überdies die Sympathie, die der *Detective* für Aiko Shinde entwickelt, je mehr er über ihre sprachliche und emotionale Isolation erfährt. Seine Bestürzung über die Brutalität und Anomalie des Verbrechens wandelt sich zu Unverständnis über das Verhalten des Mannes und Verständnis für Aikos ausweglose Lage:

I'm starting to feel sorry for that wife. With the husband either working or sleeping, he spent little time with her and his own kid. A-ko must have gone a little stir crazy, not knowing English and having no friends. No chance for a job. I doubt I woulda gone out myself in that situation. (p. 63).

Mit Unterstützung seiner Informantin und durch Befragung weiterer Personen dringt der *Detective* schließlich bis zum Kern der tragischen Mordtat, der Bedeutung der Maske, vor, selbst wenn sein kultureller Standpunkt sein Verständnis für diese japanische Tradition erschwert. Wie der *Detective* erkennt, hindert das Gebot von der Aufrechterhaltung der Maske der Normalität die Umgebung daran, Aiko zu helfen, Sorge um ihr Wohl zu artikulieren oder die bloße Existenz einer Verhaltensanomalie zu suggerieren. Gleichzeitig wird es der Betroffenen unmöglich gemacht, sich selbst Hilfe zu suchen. Auf diese Weise erklärt sich auch, warum ihr Ehemann nicht um Hilfe schreit "Too unmanly to call out for help" (p. 81) oder warum Aiko auch ihren Sohn umbringt: "She couldn't let her son go without a mother. The shame he would have to live with her." (p. 81).

The Tale of a Mask unterscheidet sich folglich erheblich von der klassischen Detektivgeschichte, in der die Leichtigkeit des intellektuellen und unterhaltsamen

Denkspiels nicht durch ernste Problemerkörterung belastet wird. Gerade diese steht in dem *Domestic Play* im Vordergrund.

Angesichts der Bemühungen der AutorInnen, den interkulturellen Dialog zu fördern, stellt sich nun die Frage, wie sie die Position der von ihnen inszenierten Familien und Minderheiten bewerten. Dies wird im Folgenden in einer Synthese der in den verschiedenen Dramen geäußerten Standpunkte erläutert.

5.7. Zusammenfassung der Ergebnisse

Wie die Analyse gezeigt hat, problematisieren die SchriftstellerInnen in ihren Dramen Identitätskategorien wie Geschlecht, sexuelle Orientierung, Klasse und Ethnizität, verdeutlichen den Zusammenhang zwischen der Ausbildung der persönlichen Identität und der Familie, thematisieren aber auch eine ganze Reihe gesellschaftlicher Aspekte wie Diskriminierung und Marginalisierung von Minoritäten, wirtschaftliche Ungerechtigkeit und bildungspolitische Miss-Stände. Sie engagieren sich für mehr Verständnis gegenüber den in ihren Dramen repräsentierten Minoritäten, fördern den Dialog unter den Kulturen und scheuen dabei nicht vor einer Kritik gegenüber Majorität oder Minorität zurück. Zusammenfassend lässt sich konstatieren, dass ethnische SchriftstellerInnen das beherrschende Thema in der Migrationsliteratur, das nicht endende Oszillieren zwischen alter und neuer Heimat oder zwischen den Kulturen aus verschiedensten Blickwinkeln betrachten.

Immer wieder wird in den Werken ethnischer DramatikerInnen die Frage aufgeworfen, ob Migranten in Kanada überhaupt eine neue Heimat finden können. Diese wird von den Familiendramen unterschiedlich beantwortet. Während *No Man's Land* und *Voicelless People* dies klar verneinen und Migranten zu Bewohnern eines Niemandlandes oder eines *No Space* deklarieren, deutet *Homeground* an, dass Migranten zumindest im Rahmen ihrer Familie ein Zuhause in einer ansonsten als ungastlich empfundenen Umgebung finden können. *Rootless But Green Are the Boulevard Trees* kommt zu einer differenzierten Einschätzung. Es bestätigt die Schlussfolgerung der ersten beiden Dramen, dass Migranten wie die im Titel zitierten Bäume einmal entwurzelt, nur schwer eine neue Heimat finden können, wagt jedoch eine optimistische Prognose für die nachfolgenden Generationen. Angehörige der zweiten Generation sind sich ihrer Stellung als kulturelle Vermittler bewusst und echte *border intellectuals* im Sinne Bhabhas. Für die dritte Generation stellt sich die oben aufgeworfene Frage nicht mehr. Sie fühlt sich in ihrer subjektiven Selbstdefinition Kanada näher als der Heimat ihrer Vorfahren. Allerdings geht mit diesem Gewinn an emotionaler und kultureller Stabilität ein Verlust an kulturellem Erbe einher.

Welcher Art sich das Leben in Kanada insbesondere für die Migrantin gestaltet, welchen familiären und kulturellen Zwängen sie unterworfen ist, wird in den Familiendramen immer wieder diskutiert. Wie die Interpretation dreier Familiendramen unterschiedlicher Theaterströmungen gezeigt hat, überwiegen pessimistische Darstellungen, welche die landläufige Ansicht widerlegen, dass sich die Situation der Migrantin nach ihrer Ankunft in einem Staat, der Gleichberechtigung eine hohe Stellung einräumt, automatisch verbessert. So wird die Protagonistin Jeena in *No Man's Land* Opfer von

kulturell gefärbter Argumentation, von patriarchalischem Machtanspruch und von den sich wechselseitig bedingenden Mechanismen von Migration, Armut und Habgier. Eine ähnlich effektive Art der Unterdrückung erfährt auch Gloria in *Prodigals in a Promised Land*. Sie wird durch die pseudo-intellektuelle Argumentationsweise ihres Mannes missbraucht und gedemütigt. Während Gloria und Jeena sich ihren Unterdrückern durch ein Verlassen ihrer Familien entziehen können, legt die Migration nach Kanada für die Japanerin Aiko in *The Tale of a Mask* die Basis für ein tragisches Ende. Eingebunden in ein kulturelles Korsett, das ihr eine Trennung von ihrem Ehemann untersagt, im Stich gelassen von ihrer Familie und isoliert von ihrer kanadischen Umgebung durch sprachliche Barrieren, verliert Aiko den Verstand und sieht ihre einzige Lösung in der Auslöschung ihrer Familie.

Einzig *sistahs* bewertet die Situation der Migrantin in Kanada als positiv. Im Gegensatz zu den genannten Dramen beschreibt das afro-kanadische Familiendrama die Familie auch nicht als Ort der weiblichen Unterdrückung, sondern vielmehr als ein Schutzraum von Frauen vor den Ansprüchen der patriarchalischen und diskriminierenden Gesellschaft. Allerdings besteht die Familie hier aus einem Netzwerk von Frauen, sogenannten *othermothers*, so dass der oben erworbene Eindruck eher manifestiert als relativiert wird.

Ein weiteres Thema ist der Konflikt zwischen den Einwanderern und ihren in Kanada geborenen und aufgewachsenen Kindern. Dieser äußert sich in verbalen Streitgesprächen und sogar in handgreiflichen Auseinandersetzungen. Als Grund für die Kommunikationsstörungen unter den Generationen wird dabei immer wieder auf das Ereignis der Migration verwiesen. Während die ältere Generation zumeist gedanklich in der alten Heimat verhaftet bleibt, wendet sich die jüngere Generation Kanada zu. Infolge dieser Diskrepanz entstehen auf beiden Seiten Missverständnisse, Verletzungen, enttäuschte Erwartungen, die letztendlich nur durch Kompromissbereitschaft beider Parteien überwunden werden können. Während die Entfremdung zwischen Mutter und Tochter in *Noran Bang: The Yellow Room* durch den gedanklichen und schließlich auch physisch vollzogenen Rückzug der Mutter in die alte Heimat Korea wächst, finden Mutter und Sohn in *Mom, Dad, I'm Living with a White Girl* durch beiderseitige Annäherung wieder zueinander.

Erschwerend hinzu tritt, dass Eltern und Kinder buchstäblich nicht mehr dieselbe Sprache benutzen. So sprechen die Eltern wie in *Mom, Dad, I'm Living with a White Girl* oder *Mother Tongue* oftmals nur ein rudimentäres Englisch. Ihre Kinder beherrschen diese Sprache dagegen fließend, betrachten sie als ihre Muttersprache, verlieren jedoch gleichzeitig den Zugang zur Sprache ihrer Vorfahren. Zusätzliches

Konfliktpotential bildet sich zudem heraus, wenn der Generationenkonflikt wie in *The Chain* von der Familie auf die Familienfirma ausgeweitet wird.

Als auffällig zeigt sich die Bandbreite an dramatischen Mittel, die aus unterschiedlichsten Theatertraditionen stammen. In *The Tale of a Mask* lassen sich im Bühnendesign Elemente des *Noh-Theaters* beobachten, in *sistahs* werden Bausteine afrikanischer Theaterkunst wie die des *storytelling* oder des Rituals in einen kanadischen Kontext eingebettet und in *No Man's Land* sind Anklänge des in Indien beheimateten *theatre of protest* mehr als deutlich. Besondere Aufmerksamkeit wurde bei der Analyse insbesondere vier dramatischen Mitteln zuteil, die dramenübergreifend eingesetzt werden und als Kulturträger und -vermittler dienen. Zu diesen zählen Essen, Sprache, Musik und die Figur des Detektivs oder des Ermittlers. Sie alle tragen dazu bei, Einblick in unbekannte Kulturen zu ermöglichen, schlagen Brücken zwischen den Kulturen und bilden eine Grundlage für die Funktion des Dramas als "cultural ambassador."²³⁸

Wie trotz oder gerade ob dieser Versuche des Familiendramas, zwischen den Kulturen Kanadas Brücken zu schlagen, die Position von Migranten im gesellschaftlichen Mosaik bewertet wird, wurde durch eine Synthese der geäußerten Ansichten der unterschiedlichen, vorher in Einzelanalysen vorgestellten Dramen zusammengetragen. Hierbei zeigen sich erstaunliche Übereinstimmungen zwischen den Stücken, teilweise finden sich wortwörtlich dieselben Gedanken, die von Charakteren verschiedenster Dramen geäußert werden. Es kristallisiert sich ein herkunftsunabhängiger und kulturenübergreifender Tenor bezüglich der Position des Migranten heraus, der mit den Schlüsselbegriffen Marginalisierung und Diskriminierung wiedergegeben werden kann. Das Konzept des Multikulturalismus wird als positiv, allerdings auch als verbesserungswürdig bewertet.

²³⁸ Tompkins 2001: 349.

6. Zusammenbruch und Heilung - Familie im Theater der *First Nations*¹

6.1. Einführung

6.1.1. Entstehung des *Native Theatre*

In den 1980er Jahren wurde "the rich tapestry of Contemporary Canadian plays,"² wie Glaap die kanadische Theaterlandschaft bezeichnet, nicht nur durch die dramatischen Werke von Autoren nichtkanadischer Abstammung bereichert, sondern auch durch die steigende Anzahl von Theaterstücken indigener Künstler, die ebenfalls "from the margins"³ auf die kanadischen Bühnen und ins Bewusstsein der kanadischen Bevölkerung drängten. Beiden Theaterströmungen gemeinsam ist die politische Funktion und das Bedürfnis ihrer Vertreter, für die eigene kulturelle Gruppe relevante Themen dramatisch zu verarbeiten. Während im Migrationsdrama die Auseinandersetzung zwischen alter und neuer Kultur die Handlung prägt, setzen sich die Schriftsteller und Schriftstellerinnen der *First Nations*⁴ mit den schmerzhaften

¹ An dieser Stelle sei auf einige sprachliche Probleme hingewiesen, die im Rahmen einer deutschsprachigen Arbeit, die sich mit einer spezifisch kanadischen Thematik befasst, fast notgedrungen auftreten. Gerade im Zeitalter der *political* und *ethnic correctness* sind bestimmte deutsche Begriffe wie "Indianer" und "indianisch" mit Problemen behaftet. Die Diskussion über die degradierenden Konnotationen derartiger Benennungen, wie sie in der englischsprachigen Welt stattgefunden hat, wurde in Deutschland zwar zur Kenntnis genommen, hat aber bisher noch keine entsprechenden Veränderungen im Sprachgebrauch nach sich gezogen. Während im englischsprachigen Diskurs nun wertneutrale Begriffe wie *Native*, *Aboriginal*, *First Nations*, *indigenous* oder *Inuit* gebraucht werden, die von den Urvölkern selbst gewählt wurden, trifft man in Deutschland noch allzu häufig auf die Verwendung von "Indianer" oder "indianisch". Allerdings benutzt ein Großteil der *Native Canadians* und *Native playwrights*, wie aus zahlreichen Beispielen im Interpretationsteil hervorgehen wird, neben der sehr gängigen Bezeichnung *Native* auch immer wieder *Indian*, so dass man fast schon von einer Wiederaneignung des Begriffs - ohne seine degradierenden Konnotationen - sprechen kann. Aus diesen Gründen werden in dieser Arbeit die deutschen Begriffe "indigen," "Indianer" und "indianisch" sowie die englischen Entsprechungen in kursiven Schriftzeichen parallel verwendet. Um Missverständnissen vorzubeugen, soll jedoch ausdrücklich betont werden, dass der deutsche Begriff "Indianer" in dieser Arbeit nicht in seiner negativen, herablassenden, stereotypen Bedeutung benutzt wird.

² Albert-Reiner Glaap, "New Voices in Canada: Contemporary Plays by Three First Nations Authors", in: *What Revels Are in Hand? Assessments of Contemporary Drama in English in Honour of Wolfgang Lippke*, eds. Bernhard Reitz und Heiko Stahl, 2001, p. 228.

³ *Ibid*, p. 228.

⁴ In der Literatur kursieren neben dem hier gebrauchten Terminus *First Nations* eine Reihe weiterer Begriffe wie Ureinwohner, *Aboriginals* oder *Native people* zur Bezeichnung der indigenen Bevölkerung Kanadas. Eine überzeugende Differenzierung dieser Termini nimmt Vogelsang in

Auswirkungen der Kolonialisierung auf ihre familiären und gesellschaftlichen Strukturen auseinander. Die Bandbreite der thematisierten Aspekte fasst Glaap folgendermaßen zusammen: "their lifestyles, their beliefs and myths, the histories of their oppression, residential schools, 'scooping,' and sexual abuse."⁵ Allerdings zeigt sich inzwischen auch die Tendenz, den Blick von der schmerzhaften Vergangenheit in die Gegenwart und die Zukunft zu richten und das Leben von *First Nations* in Reservaten oder in der Großstadt auf humorvolle oder ironische Weise zu schildern. Dies wird bestätigt von der Dramatikerin Yvette Nolan, die gefragt nach den "traditionellen" und neueren Themen im *Native Drama* auf diesen Richtungswechsel hinweist: "This is still the case, although this trend is declining now, and we are finding new stories to tell."⁶

Im zeitgenössischen kanadischen Theater sind die Begriffe *Native Theatre* oder *Native Drama*,⁷ die auch fortlaufend in dieser Studie benutzt werden, gleichzusetzen mit "plays written by Native, i.e. First Nations, authors,"⁸ obwohl dies nicht immer der Fall war.

seinem Aufsatz *Die Ureinwohner Kanadas* vor, die an dieser Stelle Erwähnung finden soll: "Ureinwohner (*Aboriginals*, *Native people* oder *peoples*) ist die heute in Kanada übliche und umfassende Bezeichnung für die indigene Bevölkerung. Sie faßt die drei Hauptgruppen Inuit, Indianer (*Indians*, heute meist: *First Nations*) und *Métis* ohne Bezug zu ihrer unterschiedlichen Herkunft und Selbstzuordnung zusammen. Ureinwohner werden als kulturelle, soziale und/oder politische Einheiten verstanden, die in langer Tradition auf dem nordamerikanischen Kontinent entstanden sind. [...] So wie heute generell der Begriff "Eskimo" durch "Inuit" ersetzt wird, ist der Begriff *First Nation(s)* (Erste Völker) an die Stelle der Bezeichnung *Indian(s)* getreten. Der neuere Begriff gewann für die Indianer nicht zuletzt in der politischen Auseinandersetzung mit dem Konzept der zwei "Gründernationen" (*Founding Nations* - Franzosen und Engländer), wie es in den 70er Jahren diskutiert wurde, an Bedeutung. [...] Politisch neutraler, sonst aber in ähnlichem Sinn, wird in Kanada die Bezeichnung *Native (People(s))* verwendet, obwohl im strengeren Wortsinn jeder inländisch Geborene, unabhängig von seiner Herkunft, dazu gezählt werden kann. [...] Allerdings bemüht man sich zunehmend immer dann, wenn in einem spezifischen Sinn historische oder gegenwärtige Völker (*Nations*) angesprochen werden, die jeweiligen Namen [...] zu verwenden." [Roland Vogelsang, "Die Ureinwohner Kanadas: Indianer/*First Nations* und *Métis* gestern und heute", *Zeitschrift für Kanada-Studien* 35, 19/1 (1999), p. 6-7.]

⁵ Glaap 2001: 228.

⁶ Albert-Reiner Glaap, "Margo Kane, Daniel David Moses, Yvette Nolan, Drew Hayden Taylor: Four Native Playwrights from Canada", *Anglistik* 7.1 (1996), p. 15.

⁷ Das Theater von *Native playwrights* wird in der Literatur auch als "Theater der Vierten Welt" oder "synkretisches Theater" bezeichnet. Das Theater der Vierten Welt umfasst Dramen von Autoren, die zu den Ureinwohnern Kanadas, Australiens oder Neuseelands gehören, und die im Gegensatz zu den einheimischen Bevölkerungsgruppen anderer ehemaliger Kolonien des *British Empire* in ihrem eigenen Land als Minderheit leben. [Siehe. Pavis 1996: 11 oder Balme 1995: 61.]. Der Begriff "synkretisches Theater" geht auf Chris Balme zurück, der damit eine Theaterform einheimischer Künstler definiert, welche "aus der Interaktion zwischen der »westlichen« - d.h. überwiegend europäischen - Theatertradition und indigenen Darstellungsformen resultiert" [Balme 1995: 1]. Als wesentliches Merkmal des Theatersynkretismus versteht Balme die europäische Herkunft der Dramenstruktur, in die indigene Elemente eingebettet werden.

⁸ Glaap 2001: 227.

Die wohl berühmtesten Beispiele hierfür liefern zwei Dramen über *First Nations* aus den 1960er und 1970er Jahren, zum einen Henry Beissels *Inook and the Sun* (1973), in dem der weiße Autor anhand einer familiären Figurenkonstellation und Handlung über das Leben und die Mythen der Inuit berichtet, und zum anderen George Rygas *The Ecstasy of Rita Joe* (1967), das als erste wirklichkeitsgetreue Darstellung von Indianern und ihren Problemen in Großstädten gefeiert wurde und einen Meilenstein in der Entwicklung des kanadischen Theaters setzte.⁹

Diese Situation änderte sich mit der Gründung von *Native Earth Performing Arts* 1982 in Toronto und von *De-Ba-Jeh-Mu-Jig*, das zwei Jahre später von Shirley Cheechoo im West Bay Reservat auf Manitoulin Island ins Leben gerufen wurde.¹⁰ Als Bindeglied zwischen beiden Theatern und als erster, national und international bekannter *Native playwright* gilt der Dramatiker Tomson Highway, der zunächst als künstlerischer Direktor von *De-Ba-Jeh-Mu-Jig* tätig war und später die Leitung von *NEPA* übernahm. Sein Erfolgsstück, *The Rez Sisters*, das allgemein als "the real beginning of Native theatre"¹¹ angesehen wird, wurde im West Bay Reservat entwickelt und 1986 von *NEPA* uraufgeführt.¹²

In den 1990ern stieg die Anzahl der *Native playwrights*. Indigene Dramatiker wie Margo Kane, Drew Hayden Taylor, Daniel David Moses, Ian Ross, Yvette Nolan oder

⁹ Aus Platzgründen kann die Diskussion um die unrechtmäßige Aneignung von *Native stories* durch nicht-indigene Schriftsteller im Rahmen dieser Studie nicht näher berücksichtigt werden. Für weitere Informationen zu diesem Problembereich siehe zum Beispiel den Aufsatz von Hartmut Lutz, "Confronting Cultural Imperialism: First Nations People are Combating Continued Cultural Theft", in: *Multiculturalism in North America and Europe. Social Practices - Literary Visions*, eds. Hans Braun und Wolfgang Kloß, Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1995, pp. 132-51.

¹⁰ Die beiden Theaterhäuser repräsentieren überdies unterschiedliche Richtungen im *Native theatre*. Während *NEPA* ein städtisches Theater bildet, das indigenen Dramatikern eine Plattform für ihre künstlerische Tätigkeit bietet und ansonsten in seiner Organisation und Zielsetzung "art for art's sake" europäischen Theatern nicht unähnlich ist, setzt *De-Ba-Jeh-Mu-Jig* andere Akzente. Als Reservatstheater wendet es sich in erster Linie an ein indigenes Publikum, das es durch die Dramen zu bilden und erziehen versucht. Die von *De-Ba-Jeh-Mu-Jig* in der sogenannten 4 d Technik entwickelten Dramen (die die vier Dimensionen *storytelling*, Improvisationstheater, Neurolinguistisches Programmieren (NLP) und einen zyklischen, nie wirklich abgeschlossenen Entstehungsprozess umfassen), werden in Tourneen in andere Reservate gebracht. Das Reservatstheater, dem die Stücke *Moonlodge* oder *Path With No Moccasins* zuzuordnen sind, beruft sich noch stärker als das städtische Theater auf seine eigene Tradition. [Siehe Henning Schäfer, "The Seventh Generation: Native Canadian Playwrights and the 'Urban Indian'", *Zeitschrift für Kanada-Studien* 40 (2001), p. 173.].

¹¹ *Ibid*, p. 172.

¹² Abgesehen davon veranstaltet *Native Earth* das alljährlich stattfindende Festival *Weesegeechak Begins to Dance*, auf dem neue Dramen gezeigt werden und jungen unbekanntem Schauspielern die Möglichkeit gegeben wird, ihre Werke einem breiteren Publikum zu präsentieren.

Maria Campbell, um nur einige wenige zu nennen, erlangten mit ihren Stücken nationale Bekanntheit und trugen dazu bei, das *Native Theatre* in der kanadischen Theaterwelt und im akademischen Diskurs zu etablieren. Die Schlagzeilen dieses Jahrzehnts trugen ihr übriges dazu bei: die Auseinandersetzungen von Oka, Elijah Harpers Weigerung, das Meech Lake Abkommen zu unterzeichnen, sowie die ersten Klagen gegen die kanadische Regierung und Kirchen auf Entschädigung für die Schäden, die mehreren Generationen von *Natives* in den *residential schools* zugefügt worden waren, brachten die Situation und die Anliegen der indigenen Bevölkerung ins öffentliche Bewusstsein.¹³ Aufgrund dieses Zusammenspiels aus künstlerischen und politischen Aktivitäten gilt das *Native Drama* in der Theaterlandschaft Kanadas als fest verankert, ganz im Gegensatz zu den USA, wo sich indigene Künstler, wie Taylor anmerkt, nur schwer behaupten können.

I think the Native voice is much more prevalent in Canadian society: we have a very strong political representation, and we have very strong cultural and artistic representation in the larger Canadian mosaic. And Native people are the constant and predominant nonwhite presence available in Canada, whereas in the States, it's completely the opposite.¹⁴

Neben den genannten Unterschieden in der Thematik und neben den geschichtlichen Hintergründen hebt sich das *Native Theatre* auch durch wesentliche formale Unterschiede vom Migrationsdrama ab, die zunächst erörtert werden müssen, bevor sich die Analyse dem indigenen Familienkonzept und seiner Gestaltung im Drama zuwenden kann. Im Folgenden soll daher ein Überblick über die wesentlichen Merkmale des *Native Theatre* erfolgen, der auf die spezielle Struktur der Handlung und Aspekte wie Humor und Sprache Bezug nimmt.

Wie im afro-kanadischen Theater liegen auch im *Native Theatre* die Ursprünge des Dramas in der mündlichen Kultur der *First Nations*, in "oral performances" oder "dramatically presented performances which may range from storytelling, poetry recitations to theatrical shows."¹⁵ So führt Taylor aus: "The Native people of Canada existed as an oral culture. [...] [I]t seems only natural and logical that this belief system should also extend to theater, to go from telling stories around the campfire to telling

¹³ Die offizielle Entschuldigung der kanadischen Regierung für die zugefügten Schäden erfolgte erst im Jahr 1998.

¹⁴ Birgit Däwes, "An Interview with Drew Hayden Taylor", *Contemporary Literature* XLIV,1 (2003), p. 6.

¹⁵ Pamela Z. Dube, "'We Have Something to Say for Ourselves!' Contemporary First Nations Oral Performances", *Zeitschrift für Kanada-Studien* 29,1 (1996), p. 141.

stories around the stage."¹⁶ Die spezifische Struktur zahlreicher *Native plays*, die bewusst von der westlichen Dramenstruktur mit Klimax und Auflösung des Konflikts zugunsten der *storytelling*-Technik abweicht, die sich gerade durch das Fehlen eines dramatischen Konflikts und durch den Ersatz des linearen durch einen zyklischen Handlungsverlauf auszeichnet, sieht Taylor daher als eine natürliche und organische Weiterentwicklung dieser Tradition. Die charakteristischen Merkmale einer solchen *story*, die auch im zeitgenössischen Drama der *Natives* zu finden sind,¹⁷ beschreibt Taylor folgendermaßen:

[T]here's no fight, there's no argument, there's no conflict really. The characters are given an objective, they achieve it, and they go on. And that is the basis of a lot of traditional legends, which, as I keep repeating differs from the European dramatic process.¹⁸

Ursprung und Aufgabe der mündlichen Tradition von Geschichten ist die Weitergabe des kulturellen und spirituellen Erbes, die Erklärung der Natur und des menschlichen Wesens.¹⁹ Erzählungen können metaphorische, philosophische oder psychologische Bedeutung haben. Keinesfalls sind sie reine Kindergeschichten, auf die sie oftmals reduziert werden, sondern richten sich vorwiegend an Erwachsene. Mit fortschreitendem Alter wächst schließlich das Verständnis für die tieferen Schichten einer Geschichte: "They were always told for adults - as well as for children - because as you get older, you can tap into a whole new understanding of the story."²⁰

Auffällig viele Dramen des *Native theatre* weisen einen traurigen oder wütenden Grundton auf. Dies gilt besonders für frühe Werke, in denen sich bislang unterdrückte Stimmen erheben und die Auswirkungen der Kolonialisierung ins Bewusstsein rufen. In

¹⁶ Glaap 1996: 15.

¹⁷ Beispiele für Dramen, die in der Tradition des *storytelling* stehen, sind die nachfolgend diskutierten Dramen *Path With No Moccasins* von Shirley Cheechoo sowie *Moonlodge* von Margo Kane. Aber auch in Drew Hayden Taylors *Someday* sind in der Figur des handelnden und gleichzeitig erzählenden Rodney Elemente der "oral performances" enthalten.

¹⁸ Drew Hayden Taylor, "Storytelling to Stage. The Growth of Native Theatre in Canada", *The Drama Review* 41.3 (1997), p. 147.

¹⁹ Vergleiche dazu Gilbert und Tompkins: "In most literate communities, history was preserved by the storyteller who held a privileged place central to the maintenance and sustenance of the group's culture. The storyteller relayed the community's history, often in verse form, as an entertainment and educational device." [Helen Gilbert und Joanne Tompkins, *Post-colonial Drama. Theory, Practice, Politics*, London und New York: Routledge, 1996, p. 126.].

²⁰ Taylor 1997: 140.

der Überzeugung "Before the healing can take place, the poison must be extracted."²¹ wenden sich DramatikerInnen wie Tomson Highway, Margo Kane, William Moresty oder Shirley Cheechoo den traumatischen Kapiteln der Geschichte der *Natives* zu. Um die Folgen der Unterdrückung der Kultur der *Natives* auf der Bühne darzustellen, fügen alle der genannten Dramatiker und Dramatikerinnen im übrigen eine Vergewaltigungsszene in ihre Theaterstücke ein. Neben der metaphorischen Vergewaltigung der Kultur bringen sie dadurch auch zum Ausdruck, dass sich die in Gang gesetzte Gewalt sehr real fortsetzt. Aus Opfern werden Täter:

[rape] represents the horrific amount of sexual abuse that exists in Native communities because of the residential school system, because of alcoholism, because of the breakdown of the extended family, because of adoption. And the sexual abuse becomes cyclical: the abused becomes the abuser.²²

Nicht alle Dramatiker sehen die Tragödie jedoch als geeignete dramatische Form des *Native Theatre*. Drew Hayden Taylor bevorzugt mit einem Hinweis auf den Sinn für den Humor der *Natives* das Genre der Komödie, während Daniel David Moses die "Native Tragedy" als "inherently racist and untenable"²³ ablehnt. Laut Moses schwingt im durchaus ehrenhaften Wunsch des Publikums, durch dramatische (oder andere fiktionale) Texte, mehr über Leben und Kultur der indigenen Bevölkerung zu erfahren, bewusst oder unbewusst die Erwartung mit, dass tragische Elemente dominieren müssten. Tragödien bestätigen somit die Erwartung des Publikums²⁴ und führen zu einer Verfestigung des Mythos vom tragischen Indianer, dessen Dekonstruktion Moses in seinen Werken anstrebt. Moses' Dramen, insbesondere der Zyklus der surreal-komischen "city plays", zu denen *Coyote City* (1988), *Big Buck City* (1988) und

²¹ Talyor 1997: 151.

²² *Ibid*, p. 151.

²³ Rob Appleford, "The Desire to Crunch Bone: Daniel David Moses and the "True Real Indian"", *CTR* 77 (1993), p. 22.

²⁴ Moses geht sogar so weit zu behaupten, dass die anglo-kanadische Bevölkerung kein Interesse daran habe, die Wunden der Vergangenheit heilen zu lassen. Zu groß sei die Faszination tragischer Ereignisse oder das Bedürfnis, den Blick in der Vergangenheit weilen zu lassen und vor den Problemen der Gegenwart zu verschließen: "[I]t seems to me you don't want to heal, you want to keep the wound. In romanticism you're dancing around the wound. [...] I've seen the attraction of it, because I've grown up partially in mainstream culture, but it strikes me as really sick." [Daniel David Moses, und Terry Goldie, "Preface to the First Edition: Two Voices", in: *An Anthology of Canadian Native Literature in English*, eds. Daniel David Moses und Terry Goldie, Toronto: Oxford University Press, 1992, p. xxiv.].

Kyotopolis (1992) gehören, zeichnen daher eine Bewegung "away from tragedy towards something more ironic and open-ended than 'pure' tragedy allows."²⁵

Nicht wegzudenken aus dem *Native Theatre* ist - selbst bei den Tragödien - der ausgeprägte Sinn für Humor der *Natives*. Humor darf hier jedoch nicht wie in der westlichen Kultur üblichen Definition als eine heitere, Gelassenheit ausstrahlende, nicht scharfe, sondern eher wohlwollende Komik²⁶ verstanden werden, sondern als eine Art Schutz und Verteidigung in widrigen Situationen:

Native humour is hearty and spontaneous and is often directed at misfortune turned into a joke. It is often used to deal with the pain that inevitably accompanies poverty and marginalization.²⁷

Wesentliche Elemente des *Native humour* sind daher auch "Teasing"²⁸ und die Tendenz, den Humor auch gegen sich selbst zu richten: "Native humour tends to be quite self-depreciating. Native people tend to make jokes about themselves, often at their own expense."²⁹

Die beste Verkörperung des Humors und wesentlicher Bestandteil der Mythologie und des Theaters der *Natives* ist nach Ansicht von Daniel David Moses die Figur des "Trickster":³⁰ "It's a very central part of our attitude that things are funny even though horrible things happen."³¹ Bekannt ist der "Trickster," der in seiner Bedeutung mit Jesus in der christlichen Mythologie vergleichbar ist, noch unter einer Reihe anderer Namen: "'Weesageechak' in Cree, 'Nanabush' in Ojibway, 'Raven' in others, 'Coyote' in still others, this Trickster goes by many names and many guises."³² Wie Jesus stellt der Trickster die Verbindung zwischen physischer und spiritueller Welt her, allerdings ist er

²⁵ Appleford 1993: 22.

²⁶ Siehe zum Beispiel Gero von Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart: Alfred Kröner, 1979⁶, v.s. Humor.

²⁷ Agnes Grant, "Native Drama: A Celebration of Native Culture", in: *Contemporary Issues in Canadian Drama*, ed. Per Brask, Winnipeg: Blizzard, 1995, p. 112.

²⁸ Glaap 2001: 229.

²⁹ *Ibid*, p. 229.

³⁰ Für weitere Ausführungen zur Figur und Funktion des "Trickster" siehe Lee Maracle, "Native Myths. Trickster Alive and Crowing", in: *Language in Her Eye: Views on Writing and Gender by Canadian Women Writing in English*, eds. Libby Scheier, Sarah Sheard und Eleanor Wachtel, Toronto: Coach House Press, 1990, pp. 182-187, oder Marie Annharte Baker, "An Old Indian Trick is to Laugh", *CTR* 68 (1991), pp. 48-53.

³¹ Jerry Wasserman, ed., *Modern Canadian Plays II*, Vancouver: Talonbooks, 1994³, p. 320.

³² Tomson Highway, *The Rez Sisters*, Saskatoon: Fifth House, 1988, p. xii.

weniger distanziert und eher "clownish, earthy and immediate."³³ Dies liegt, wie Highway betont, nicht zuletzt an der geschichtlichen Entwicklung beider Figuren:

One superhero is stating that we are here to suffer and the other basically says we are here to have a hellauva good time ... One was crucified, the other wasn't; so we have absolutely nothing to feel guilty about.³⁴

Als androgyne Figur kann der "Trickster" sowohl männliche als auch weibliche Gestalt annehmen, teilweise tritt er auch als Tier auf. In Highways *The Rez Sisters* erscheint er als Möwe, Nachtschwärmer und Bingo-Spielleiter, in *Dry Lips Oughta Move to Kapuskasing* tritt er in Form mehrerer Frauen und in *Big Buck City* als junger, frecher *Native* auf. Dies soll jedoch nicht bedeuten, dass der "Trickster" in allen Dramen in der einen oder anderen Form auftaucht. Margo Kanes, Shirley Cheechoos und Drew Hayden Taylors Dramen überschreiten die Grenze zwischen physischer und spiritueller Welt, verzichten jedoch auf den Einsatz des "Trickster" oder ihm ähnlicher Figuren.

Aus der Auflistung der Merkmale des *Native drama* wird deutlich, wie sehr dieses von Elementen der indigenen Kultur und Mythologie durchdrungen ist. Einzige Ausnahme ist die Sprache. Alle der im Folgenden analysierten Stücke sind auf Englisch verfasst, und nur gelegentlich mischen sich Wörter aus den indigenen Sprachen mit dem Englischen. Abgesehen davon, dass die Stücke auf diese Weise einem breiteren Publikum zugänglich sind, wuchsen viele der Autoren in einem englischsprachigen Bildungssystem auf und haben kaum noch Kenntnisse in ihren Stammsprachen. Margo Kane sagte in einem Interview "I have no knowledge of my Cree, Saulteaux or Blackfoot language,"³⁵ Daniel David Moses' Wissen beschränkt sich auf "three or four phrases from I'm not even sure which Native language"³⁶ und Drew Hayden Taylor gab zu, sich in diesen Fällen fachlichen Rat zu suchen: "I often incorporate Ojibway phrases and words into my text. In such a circumstance, I consult with my aunt who is an Ojibway language consultant on my Reserve."³⁷ Bestätigt werden die Aussagen der Schriftsteller von Lutz, der ebenfalls eine zunehmende Verwendung der englischen Sprache in indigener Literatur und Kunst beobachtet:

³³ Wasserman 1994³: 320.

³⁴ Per Brask und William Morgan, *Aboriginal Voices. Amerindian, Inuit and Sami Theatre*, London: Johns Hopkins, 1992. p. 134.

³⁵ Glaap 1996: 9.

³⁶ *Ibid*, p. 9.

³⁷ *Ibid*, p. 9.

[T]oday the oral tradition is carried on among Indians, Inuit and Métis people in various forms, in tribal languages, Inuktitut or Mitchif, or increasingly, in English. Moreover, English has also become the *lingua franca* of contemporary Native literary expression.³⁸

Besondere Beachtung verdient daher die sprachliche Gestaltung in den Dramen von Tomson Highway, dessen Muttersprache im Gegensatz zu den anderen Autoren nicht Englisch, sondern Cree ist.³⁹ Aus diesem Grund entstehen seine Werke zuerst in Cree und werden anschließend ins Englische übertragen, wobei Highway versucht, die Qualitäten des Cree, das er als "hilarious", "visceral" und "no gender given to words"⁴⁰ beschreibt, in die Transskripte einfließen zu lassen. Dies gilt besonders für Passagen, in denen die Figuren zwischen Cree und Englisch wechseln oder auf Cree miteinander kommunizieren. Durch eine Angleichung des englischen Satzbaus an die holophrastische Syntax des Cree, indem die Interpunktion wegfällt oder Konjunktionen aneinandergereiht werden, erreicht Highway eine verständliche, aber grammatikalisch lustige Ausdrucksweise.⁴¹ Diese reflektiert laut Highway am besten die Komik des Cree: "When you talk Cree, you laugh, constantly."⁴²

Zusammenfassend lässt sich an dieser Stelle festhalten, dass *Native theatre* sich aufgrund der Geschichte der *Natives* und seiner Entstehungsbedingungen in Form und Inhalt erheblich von den bisher vorgestellten Theaterströmungen abhebt. Diese dramatischen Besonderheiten sind bei der Analyse der *Native Domestic Plays* natürlich zu berücksichtigen. Gleiches gilt im übrigen für das Konzept von Familie. Auch hier zeigen sich auffällige Unterschiede, die im Folgenden erläutert werden sollen, da sie einen wichtigen Faktor in der Analyse der Einzelwerke darstellen.

6.1.2. *Native families*

Voraussetzung für die Interpretation von *Native Domestic Plays* und für eine Bewertung der dargestellten Konfliktsituationen ist eine Berücksichtigung des allgemein-

³⁸ Hartmut Lutz, "Contemporary Native Literature in Canada and 'The Voice of the Mother'", in: *O Canada. Essays on Canadian Literature and Culture*, ed. Jørn Carlsen, Aarhus: Aarhus University Press, 1995, p. 80.

³⁹ Vergleiche dazu Wigston: "Not fluent in English until his mid-teens, Tomson says he still dreams in Cree, all his stories come to him in Cree." [Nancy Wigston, "Nanabush in the City", *Books in Canada* 18, 2 (1989), p. 8.].

⁴⁰ *Ibid*, p. 8.

⁴¹ Siehe Balme 1996: 118 ff.

⁴² Wigston 1989: 8.

gesellschaftlichen Hintergrunds zur Lebensrealität von *Native families* und ihren Vorstellungen des Konzepts von Familie. Auf welche Schwierigkeiten dieses Unterfangen stößt, verdeutlicht Tania Das Gupta, die zum einen auf die Unmöglichkeit einer homogenisierenden Beschreibung von *Native families* hinweist und zum anderen die kaum abzuschätzenden Veränderungen in den Familienstrukturen infolge der staatlichen Eingriffe zu bedenken gibt:

It is erroneous to talk about Native families for two reasons. First Native peoples are composed of a number of distinct nations with different histories, cultures, economic bases, languages, and dialects. Second, the devastation of Native families has been only one part of the Canadian government's genocidal policies.⁴³

Als die ersten Siedler nach Kanada gelangten, trafen sie auf zahlreiche unterschiedliche Völker mit einer Bandbreite verschiedener Familienkompositionen, Lebensstile und geschlechtsspezifischer Arbeits- und Rollenaufteilungen. So lebten zum Beispiel die Ojibway, traditionell Jäger und Sammler, während des Großteils des Jahres in Kleinfamilien, und nur anlässlich wirtschaftlicher oder zeremonieller Zusammenkünfte in größeren Gruppen. Die Ehe wurde sowohl für Männer als auch Frauen als essentiell angesehen, da ohne den Zusammenhalt dieser familiären Gemeinschaft die Überlebenschancen des Einzelnen nur gering waren.⁴⁴ Zwischen den Geschlechtern herrschte eine klare Arbeitsaufteilung. Während Frauen Tätigkeiten wie "cooking, sewing and child care [...] weaving fishing nets, constructing parts of their dwellings, tanning hides and harvesting rice and maple sap"⁴⁵ ausübten, waren die Männer für

⁴³ Tania Das Gupta, "Families of Native Peoples, Immigrants, and People of Colour", in: *Canadian Families. Diversity, Conflict and Change*, eds. Nancy Mandell und Ann Duffy, Toronto: Harcourt Brace, 1995, p. 145.

⁴⁴ Die Bedeutung eines starken Familienzusammenhalts unter den indigenen Völkern wird im Drama immer wieder thematisiert. So erläutert in Taylors *Toronto at Dreamer's Rock* der aus der Vergangenheit stammende Ojibway Keesic seinen gleichaltrigen, aber Gegenwart und Zukunft zugehörigen Nachfahren Rusty und Michael die Aufgabe und die Funktion von Familien zu seiner Lebenszeit (ca. 1590) folgendermaßen: "I don't know about here, but where I come from, two people alone in the bush may survive the summer, but not the winter. Not when you no longer exist in the village's eyes. What if something bad happens, who do you go for help? That's the way it is." [Drew Hayden Taylor, *Toronto at Dreamer's Rock*, ed. Albert-Reiner Glaap, Berlin: Cornelsen, 1995, p. 36.].

⁴⁵ Maureen Baker, "Introduction to Family Studies: Cultural Variations and Family Trends", in: *Families. Changing Trends in Canada*, ed. Maureen Baker, Toronto: McGraw-Hill Ryerson Ltd., 1996³, p. 41.

Aktivitäten wie "hunting, shamanism and warfare,"⁴⁶ die größere Anerkennung erhielten, zuständig.

Mehr Macht inner- und außerhalb der Familie hatten die Frauen anderer Völker, unter anderem die der Iroquois, deren gesellschaftliche und familiäre Strukturen sich von denen der Ojibway erheblich unterschied,⁴⁷ wie unter anderem der Dramatiker Daniel David Moses in seinem Aufsatz *How my Ghost Got Pale Faces* feststellte. Der Auftrag, eine indianische Variante des Märchens Dornröschen zu verfassen, veranlasste Moses, sich mit der weiblichen Geschlechterrolle in der europäischen/christlichen Kultur und in der Kultur seines Stammes auseinanderzusetzen. Moses' Schwierigkeiten bei der Ausarbeitung seiner Protagonistin in *The Dreaming Beauty* geben Einblick in die Stellung, die Frauen in Familie und Gemeinschaft inne hatten und haben:

I grew up on the Six Nations Reserve, a mostly Iroquoian community on the Grand River lands in southern Ontario. Anthropologists have chosen to describe our traditional culture as matriarchal. Even though a large part of our population has been Christian for centuries and a lot of our traditional cultural forms have changed, a lot of our values haven't. [...] I knew that traditional Iroquois culture was more horizontal and that it was the man who had to change residences to marry, who had to move into his wife's house or grandmother's longhouse. Neither of their political statuses would necessarily change.⁴⁸

Gemeinsam ist diesen divergierenden Familien- und Lebensformen jedoch ein bestimmtes Konzept der familiären und kommunalen Gemeinschaft, in deren Zentrum die Sorge und Fürsorge um die jüngere Generation stehen. Folgende Passage aus dem Bericht der *Royal Commission on Aboriginal People* verdeutlicht den besonderen Stellenwert, den Kinder in den Kulturen der *Natives* einnehmen:

According to tradition, children are gifts from the spirit world and have to be treated very gently lest they become disillusioned with this world and return to a more congenial place. They must be protected from harm because there are spirits that would wish to entice them back to that other realm. They bring a purity of vision to the world that can teach their elders [...] They renew the

⁴⁶ *Ibid*, p. 41.

⁴⁷ Bezüglich weiterer Analysen zu der sozialen Stellung der Ehefrau und Mutter bei verschiedenen *First Nations*, unter anderem in der Gesellschaft der Inuit, siehe: Laura F. Klein und Lillian A. Ackerman, eds., *Women and Power in Native North America*, Oklahoma: University of Oklahoma Press, 1995.

⁴⁸ Daniel David Moses, "How My Ghosts Got Pale Faces", in: *Speaking for the Generations: Native Writers on Writing*, ed. Simon Ortiz, Tucson: University Of Arizona Press, 1998, p. 127 und p. 130.

strength of the family, clan and village and make the elders young again with their joyful presence.⁴⁹

Um so schlimmer gestalteten sich die Folgen, als Kinder mit der Einführung der Internatsschulen in den 1880er Jahren und der Durchführung der Zwangsadoptionen in den 1960er und 1970er Jahren systematisch aus den Familien entfernt wurden. Da diese beiden geschichtlichen Ereignisse tiefgreifende Veränderungen in der Kultur der Urvölker Kanadas, ihrem Selbstverständnis und der Struktur der Familie nach sich zogen und überdies den thematischen Schwerpunkt in zwei der nachfolgend analysierten Dramen bilden, sollen die staatlichen Maßnahmen der *residential schools* und des *sixties scoops* genauer betrachtet werden.

In den 1880er Jahren eingeführt bildeten die sogenannten *residential schools* bis in die Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts das gängige Bildungssystem für Kinder der Urvölker. Als Modell diente die *Carlisle Indian School* in Pennsylvania von Lt. Richard Henry Pratt, der mit seiner Parole "Kill the Indian in him and save the man"⁵⁰ den Leitgedanken der Internatsschulen festlegte. In den *residential schools*, die von der katholischen Kirche sowie von verschiedenen protestantischen Kirchen im Auftrag der Regierung unterhalten wurden, waren die Kinder einer unerbittlichen Umerziehung unterworfen, deren Ziel die Assimilation in die (nicht-indigene) kanadische Gesellschaft und die Zerstörung der Kultur der Urvölker war. Die Zustände in den *residential schools* schildert Das Gupta folgendermaßen:

Residential schools were hostels where children were separated from their families, prevented from speaking their own language and practising their own traditions, and made to practise a semi-militaristic lifestyle, including wearing uniforms and having their hair shaved off. They were brainwashed to believe in the "goodness" of the Bible and the "barbarism" of Native religions.⁵¹

Die Schulen lagen oft weit von den Siedlungen der Eltern entfernt, so dass die Kinder nur in den Ferien für einige Wochen in ihr Elternhaus zurückkehren konnten. Diese

⁴⁹ Zitiert in Marlene Brant Castellano, "Aboriginal Family Trends: Extended Families, Nuclear Families, Families of the Heart", <http://www.vifamily.ca/library/cft/aboriginal.html> (24.03.2004). Castellano erstellte diesen Bericht über *Native Families* in Kanada für die Serie *Contemporary Family Trends* des *Vanier Institute*.

⁵⁰ Suzanne Fournier und Ernie Crey, *Stolen from Our Embrace. The Abduction of First Nations Children and the Restoration of Aboriginal Communities*, Vancouver: Douglas & McIntyre, 1997, p. 55.

⁵¹ Das Gupta 1995: 148.

bewusst anvisierte Isolation von Familien und Freunden galt als eine effektive Strategie, um Kinder von allem Vertrauten zu entfremden und sie für die erwünschten Ideologien empfänglicher zu machen: "Separating children from their families was one of the chief ways the institution could break all cultural links with Native education, culture, and language."⁵²

Unter Androhung und Anwendung schwerer körperlicher Strafen wurde ihnen verboten, ihre Muttersprache zu sprechen oder ihre Gebräuche aufrecht zu halten. Nicht selten kam es auch zu sexuellem Missbrauch an den Kindern. Die Werte der eigenen Eltern wurden systematisch degradiert, die überlieferte Kultur geächtet und somit das Selbstbewusstsein der Ureinwohner und ihr Stolz auf ihre Herkunft nach und nach zerstört.

Wie effektiv sich die Umerziehungsversuche in den *residential schools* gestalteten, lässt sich an den Folgeerscheinungen ablesen, die mehrere Generationen der indigenen Völker betreffen. Als unmittelbare und Spätfolgen des seelischen und körperlichen Missbrauchs nennen Fournier und Crey unter anderem eine deutlich erhöhte Sterberate unter den zwangseingeschulten Kindern, die laut offizieller Dokumente bei etwa einem Drittel liegt. Nicht aufgeführt in diesen statistischen Unterlagen ist jedoch die Zahl der Kinder, die in den Schulen erkrankten und zum Sterben nach Hause geschickt wurden. In diesem Fall würde sich der Prozentsatz nochmals dramatisch erhöhen. Aus Fournier und Creys Untersuchung über verschiedene *residential schools* und Befragungen von sogenannten "residential school survivors"⁵³ ergeben sich jedoch Erkenntnisse über weitere Folgeerscheinungen. Dazu gehören post-traumatische Stress-Syndrome wie "[p]anic attacks, insomnia, uncontrollable anger, alcohol and drug use, sexual inadequacy or addiction, the inability to form intimate relationships, eating disorders,"⁵⁴ die sonst vor allem im Zusammenhang mit Kriegsveteranen bekannt sind. Auch die erhöhte Selbstmordrate unter der indigenen Bevölkerung muss in diesem Zusammenhang Erwähnung finden.⁵⁵

⁵² *Ibid*, p. 149.

⁵³ *Ibid*, p. 148.

⁵⁴ Fournier/Crey 1997: 63.

⁵⁵ Die Folgen der *residential schools* beschränkten sich jedoch nicht nur auf die Generation der betroffenen Internatsschüler, sondern setzten sich in veränderter Form auch in den nachfolgenden Generationen fort. So führte zum Beispiel Alkohol- und Drogenmissbrauch (bei schwangeren Frauen als Folge erlebten Missbrauchs) zu einem erhöhten Auftreten des fötalen Alkoholsyndroms (FAS), einer Krankheit, die mit geistiger und körperlicher Behinderung einhergeht. Auch die Spirale der Gewalt endete nicht mit dem Verlassen der Internatsschulen, sondern setzte sich oftmals in der nächsten Generation fort. Aus Opfern wurden Tätern, die aus Verzweiflung und aus Mangel an

In den *residential schools* wurden die Kinder nicht nur einer massiven Umerziehung unterworfen, sondern sie wurden auch zu Fremden in ihrer eigenen Familie und Kultur. Manche konnten nicht mehr die Sprache des Stammes sprechen oder blickten mit Verachtung auf die Kultur und Lebensweise der Eltern. Häufig waren sie unfähig, Bindungen einzugehen oder Gefühle wie Liebe und Zuneigung zu zeigen. Als diese Kinder selbst Eltern wurden - meist in sehr jungem Alter - zeigte es sich, dass sie keinerlei elterliche Fähigkeiten gelernt hatten. In einem Interview mit Albert-Reiner Glaap kommentieren Shirley Cheechoo, Autorin des Dramas *Path With No Moccasins*, und ihr Ehemann Blake Debassige die Situation folgendermaßen:

A lot of parents went through residential schools from the age of five to sixteen when the missionaries released them. All those parents didn't know how to parent. They had no idea of how to parent, because they were taken from their families. [...] So a whole couple of generations have grown up with no parenting skills and that manifests itself in how they raise their kids, and a lot of children suffer. You see a lot of social problems happening because of that.⁵⁶

Der Lösungsansatz der kanadischen Regierung bestand darin, ein weiteres Programm ins Leben zu rufen. Anstatt die Zustände in den Reservaten zu verbessern, sah dieses vor, "vernachlässigte" Kinder aus ihren Ursprungsfamilien zu entfernen und sie kanadischen (später auch US-amerikanischen) Familien zur Adoption freizugeben. Verantwortlich für die Auswahl der Familien, deren einziges Verbrechen meist nur in ihrer Armut oder in einer dunkleren Schattierung der Hautfarbe lag, waren die Sozialarbeiter der *Canadian Indian Society*. Sie setzten die zerstörerischen Aktivitäten der Missionare und Priester fort: "The white social worker, following hard on the heels of the missionary, the priest and the Indian agent was convinced that the only hope for the salvation of the Indian people lay in the removal of the children."⁵⁷

Die ersten Zwangsadoptionen wurden 1959 durchgeführt, ihr Höhepunkt lag in den sechziger Jahren, aber auch in den folgenden Jahrzehnten setzte sich diese Vorgehensweise fort. Infolge dieses *sixties scoops* - ein von Patrick Johnston geprägter Begriff, der die gezielte und rasche Ausführung der Kindesentführungen unterstreicht - stieg der prozentuale Anteil von *Natives* in der Fürsorge des Staates dramatisch an.

alternativen Strategien ihrerseits Gewalt anwendeten. Nicht zuletzt aus diesem Grund ist die Anzahl der Ureinwohner im Strafvollzug im Vergleich zu anderen Bevölkerungsschichten Kanadas ungleich höher.

⁵⁶ Albert-Reiner Glaap, "Shirley Cheechoo and Blake Debassige in Interview with Albert-Reiner Glaap", *Zeitschrift für Kanada-Studien* 29, 16/1 (1996), p. 11.

⁵⁷ Fournier/Crey 1997: 84.

Kaum eine Familie war nicht betroffen: "Virtually every extended family in every aboriginal village across the country lost a child to 'the welfare.'"⁵⁸

Laut Fournier und Crey führten die Zwangsadoptionen der 1960er und 1970er Jahre zu tieferen Einschnitten in die Kultur und Familienstruktur der *First Nations* als die Umerziehungsversuche in den *residential schools*. Da die gemeinsam getragene Aufgabe der Kindererziehung wegfiel, lösten sich über Generationen tradierte soziale Strukturen der Gemeinschaft auf.⁵⁹ So lag die Erziehung nicht mehr in der Verantwortung der leiblichen Eltern, sondern bei weißen Adoptiveltern, die in der Regel wenig Kenntnis oder Achtung gegenüber der Kultur der ihnen anvertrauten Kinder besaßen. Von den kanadischen Behörden wurden sie überdies geradezu ermutigt, die jungen *Natives* wie Weiße zu behandeln und sie auf diese Weise in die kanadische Kultur einzugliedern. Beliebig konnten sie deren Geburtsnamen verändern oder die Stammeszugehörigkeit aus der Identität der Kinder auslöschen, so dass eine Wiederherstellung des Kontakts zur eigenen Familie unmöglich wurde.

In the foster and adoptive care system, aboriginal children typically vanished with scarcely a trace, the vast majority of them placed until they were adults in non-aboriginal homes where their cultural identity, their legal Indian status, their knowledge of their own First Nation and even their birth names were erased, often forever.⁶⁰

Infolge dieser staatlichen Maßnahmen, deren Auswirkungen auch in der Gegenwart spürbar sind, aber auch durch die in der Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts einsetzende Bewegung in die Großstadt, in der laut Hanselmann mehr als die Hälfte der indigenen Bevölkerung heute leben,⁶¹ zerfielen die tradierten Familienstrukturen weitgehend. An ihre Stelle trat eine zunehmende Anzahl von Kleinfamilien und kommunalen Einrichtungen, die einen Teil der ehemaligen Aufgaben der *extended families*, zum Beispiel die Altenpflege, übernahmen. Daneben entstanden auch alternative

⁵⁸ *Ibid*, p. 86.

⁵⁹ Wie folgende Einschätzung von Fournier und Crey belegt, zerbrachen nicht nur die Eltern am Verlust der Kinder. Auch die *Elders* sahen sich ihrer Aufgabe beraubt, durch das Erzählen von Geschichten das Wissen der Gemeinschaft an die nächste Generation weiterzugeben: "Displaced from their land, their villages sometimes literally depopulated of children, parents were vulnerable to the accelerated social and economic dissolution that affected virtually all reserves in Canada. Elders who had no one to receive their wisdom lost their reason for existence." [*Ibid*, p. 63.].

⁶⁰ *Ibid*, p. 81.

⁶¹ Vergleiche dazu Calvin Hanselmann: "In 1951, only seven percent of Aboriginal people lived in cities; by 1996, almost one-half of the Aboriginal identity population resided in urban areas." [Calvin Hanselmann, "Pay More Attention to Urban Natives' Needs", *Saskatoon Star Phoenix*, 23. Mai 2002.]. Dieser Trend setzt sich weiter fort.

Familienformen, sogenannte *families of the heart*, in denen Jugendliche und Erwachsene ohne familiären Halt, Opfer der Zwangsadoptionen, häuslicher Gewalt oder anderer Probleme, Unterstützung finden.

Formal associations and informal networks are emerging to support this move to traditionalism, deliberately embracing norms of "sharing and caring" and extending spiritual and practical support to those made vulnerable by family breakdown. Some call these voluntary communities "families of the heart."⁶²

Angesichts dieser massiven sozio-ökonomischen und politischen Eingriffe in der Geschichte der *Native families* Kanadas erscheint es nicht erstaunlich, dass diese in ihrer Literatur immer wieder aufgegriffen werden. So thematisieren die ersten beiden der nachfolgend analysierten Dramen - *Path With No Moccasins* und *Moonlodge* - respektive die Auswirkungen der *residential schools* und des *sixties scoops* auf Gesellschaft, Familie und Individuum. Sie blicken zurück in die Vergangenheit und zeigen getreu der bereits zitierten Überzeugung "Before the healing can take place, the poison must be extracted"⁶³ den Nachhall der Vergangenheit in der Gegenwart auf. Den alltäglichen Problemen von *Native families* wenden sich die im Anschluss daran interpretierten Dramen zu. Während *Big Buck City* und *The Boy in the Treehouse* sich mit den Schwierigkeiten der indigenen Bevölkerung in der modernen Großstadt auseinander setzen, verlagert sich der Schauplatz in *The Rez Sisters* und *Girl Who Loved Her Horses* auf das Reservat. Insbesondere letztere legen nahe, dass die indigene Familie - wenn auch in veränderter Form - die massiven Einschnitte seitens der kanadischen Regierung überlebt hat.

⁶² Castellano 2004.

⁶³ Talyor 1997: 151.

6.2. Aufarbeitung der Vergangenheit durch *storytelling*

Auffällig viele der *Native playwrights*, die sich seit den 1980er Jahren im kanadischen Theater etablieren konnten, wenden sich der Vergangenheit zu und bringen Themen auf die Bühne, die in der offiziellen Geschichtsschreibung ungenügend oder verzerrt dargestellt werden. Dazu gehören neben historischen Ereignissen vor allem die Auswirkungen der Familien- und Indianerpolitik der kanadischen Behörden, wie sie im vorhergehenden Kapitel ausführlich dargestellt wurden. Die Absicht der Autoren besteht jedoch nicht nur darin, diesen in Vergessenheit geratenen oder mit einem Mantel des Schweigens bedeckten Kapiteln indigener Geschichte den ihnen gebührenden Platz in historischen Werken zukommen zu lassen oder sie der Gegenwart zugänglich zu machen. Vielmehr versuchen die *Native playwrights*, den Schmerz und das Leid dieser traumatischen Erfahrungen, die bis heute nachhallen, zu thematisieren und auf diese Weise heilend zu wirken. Dass dieses Unterfangen nicht ganz einfach ist und immer wieder auf Widerstand stößt, verdeutlicht folgendes Zitat des Ojibway-Künstlers Blake Debassige:

They say why did you bring up stuff about the past, why don't you just forget about it and let's move on, in a lot of cases, especially with the residential school situation that did happen, by trying to suppress these things it only adds to the problem.⁶⁴

Mit Shirley Cheechoos *Path With No Moccasins* und Margo Kanés *Moonlodge* werden nachstehend zwei Dramen analysiert, die in revisionistischer und heilender Absicht auf die Zerstörung indigener Familien Bezug nehmen und das Thema aus der Perspektive der Opfer angehen. Beide Autorinnen wenden dabei eine dramatische Technik an, die zum einen auf die Ursprünge des *Native Theatre* verweist und zum anderen in einzigartiger Weise den Verlust von Familie inszeniert. Diese soll zunächst erläutert werden.

Da die Familie infolge der staatlichen Eingriffe nicht mehr in ihrer ursprünglichen Form existiert, ist der Rückgriff auf die klassische Figurenkonstellation aus Vater, Mutter und Kinder von vornherein ausgeschlossen. Was bleibt, ist Erinnerung, Erinnerung an Eltern oder Geschwister, an gemeinsame Zeiten, an das Verlorene und an all die damit einhergehenden Folgen.

⁶⁴ Glaap 1996: 10.

Das geeignete Medium, um Erinnerung oder einen Lebensrückblick überzeugend auf der Bühne darzustellen, bildet gemäß Poschmann ein Drama in monologischer Form.⁶⁵ Im Monodrama, bei dem es sich, wie der Begriff bereits andeutet, um ein für einen einzigen sprechenden und handelnden Darsteller konzipiertes Theaterstück⁶⁶ handelt, rückt die Innenperspektive eines Charakters in den Vordergrund. Es lenkt "die Blickrichtung der Repräsentation von der Oberfläche nach innen und stellt statt der äußeren Erscheinungsweise menschlicher Lebenswelt nun subjektives Fühlen und Erleben szenisch dar."⁶⁷ Sein Ziel besteht demnach nicht in der Präsentation einer komplexen Handlung, sondern liegt weniger spektakulär in der "Charakterisierung einer fiktiven Figur - ihrer Lebenssituation, ihrer Psyche, ihres Selbstverständnisses."⁶⁸

Anders als im europäischen Theater beruht die formale Gestaltung von *Path With No Moccasins* und *Moonlodge* allerdings nicht auf einem Experiment mit den klassischen Formen des Dramas, sondern erklärt sich als eine organische und natürliche Weiterentwicklung der traditionellen Form des *storytelling*.⁶⁹ Auf die Bedeutung von Mündlichkeit im allgemeinen und des *storytelling* im besonderen wurde in der Einführung bereits hingewiesen. An dieser Stelle soll daher lediglich eine Erinnerung an die wesentlichen Merkmale einer *story* genügen:

Mündlich tradierte Geschichten, von einer Generation an die nächste weitergegeben, spielen in den Kulturen der Urvölker eine wichtige Rolle. Als Quelle des gesammelten Wissens lehren sie Fertigkeiten und Werte, vermitteln die Bedeutung historischer Begebenheiten, halten die Vergangenheit lebendig oder zeigen Wege auf, mit denen menschliche Existenz erforscht und verstanden werden kann. Wie bedeutend der *storyteller* für seine Familie und Gemeinschaft ist, belegt folgendes Zitat aus *Moonlodge*, in dem seine Funktion explizit erklärt wird:

⁶⁵ Gerda Poschmann, *Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*, Tübingen: Niemeyer, 1997, p. 230.

⁶⁶ Pavis definiert das Monodrama als "a play with a single character, or at least a single actor (who may take on several roles). The play is centred around one person and explores his innermost motivations, subjectivity or lyricism." [Patrice Pavis, *Dictionary of the Theatre. Terms, Concepts and Analysis*, Toronto: University of Toronto Press, 1998, p. 217.].

⁶⁷ Poschmann 1997: 230.

⁶⁸ *Ibid*, p. 230.

⁶⁹ Die Übertragung der traditionellen Erzählform auf die Bühne gestaltet sich problemlos. Aufgrund seiner inhärenten Theatralizität bietet sich laut Gilbert und Tompkins das *storytelling* in diesem Rahmen sogar geradezu an: "This story-telling tradition transfers easily to the stage since its codes and conventions as a mode of communication are already highly theatrical." [Gilbert/Tompkins: 1996: 126.].

The Storyteller? She tells me it is part of their family tradition - to remember and honour the stories and pass them from grandparents to father and mother and then to their children.⁷⁰

Im Mittelpunkt der nachfolgend analysierten Dramen steht jeweils eine Erzählerin, die auf unterschiedliche Weise Opfer der Familienpolitik der kanadischen Behörden wurde und die Zerstörung ihrer Familie bezeugen musste, ohne dagegen angehen zu können. Von ihren Familien entfremdet, getrennt oder emotional distanziert stehen die *storyteller* allein auf der Bühne, blicken zurück auf ihre glückliche Kindheit im Kreis von Eltern, Geschwistern, Verwandten und Bekannten und schildern die katastrophalen Folgen nach den Eingriffen durch die Behörden. Durch ihre *stories*, die die Aufmerksamkeit des Zuschauers von den staatlichen Akteuren auf die Betroffenen lenken, erstellen sie eine Art Gegengeschichte und bringen vergessene und unterdrückte Aspekte der offiziellen Geschichtsschreibung zur Sprache. Indem sie dies tun und dem Schmerz und Leid von Generationen Raum und Stimme verleihen, wirken sie heilend.

6.2.1. "Killing the Indian in the Child"⁷¹ - zu den Auswirkungen der *residential schools* in Shirley Cheechoos *Path With No Moccasins*

*Path With No Moccasins*⁷² schildert die authentische Geschichte der Autorin und Malerin Shirley Cheechoo, einer Angehörigen des auf Manitoulin Island ansässigen Volkes der Cree. In vier Abschnitten, die verschiedene Stationen ihres Lebens aufgreifen, beschreibt sie ihre unbeschwerte Kindheit mit ihren Eltern und sechs Geschwistern in der kanadischen Wildnis, ihre Einschulung in eine *residential school* sowie all die negativen Auswirkungen, die sich daraus für sie selbst, aber auch für ihre Familie ergaben. Durch diesen willkürlichen Eingriff wurde ihr Lebensweg in mehrfacher Hinsicht zu einem *Path With No Moccasins*. Gefragt nach der Bedeutung des ungewöhnlichen Titels erklärt die Autorin in einem Interview:

I guess I chose it, because I remember as a child growing up at home we always wore moccasins. Then when I went to school everything was stripped away from me; my clothes, my moccasins, even my hair was cut, I became

⁷⁰ Margo Kane, *Moonlodge*, in: *Singular Voices: Plays in Monologue Form*, ed. Tony Hamill, Toronto: Playwrights Canada Press, 1994, p. 98.

⁷¹ Fournier/Crey 1997: 47.

⁷² *Path With No Moccasins* wurde 1991 in der *Lakeview Public School* auf Manitoulin Island erstmals aufgeführt.

someone else with a white blouse. That was very foreign to me and I stayed like that until I got out of residential school.⁷³

Mit ihrer Einschulung musste Cheechoo sich von allen Äußerlichkeiten trennen, die sie als *Native* identifizierten. Ihre Kleidung wurde weggenommen, die langen Haare wurden abgeschnitten und auch ihre Moccasins musste sie abgeben. Gleichzeitig wurde versucht, alles Indianische in ihr - "the Indian in the child"⁷⁴ - abzutöten und sie zu einem weißen Menschen zu formen. Die Moccasins, ganz abgesehen davon dass sie Bestandteil indianischer Kleidung sind, bilden folglich ein sehr aussagekräftiges Symbol, denn sie stehen für all das, dessen Shirley mit ihrer Einschulung beraubt wurde: Familiäre Geborgenheit, Selbstvertrauen, ihre eigene Sprache, Stolz auf ihre Identität, der Bezug zu ihrer Kultur und ihren eigenen Wurzeln. Der Weg, den sie ohne diese essentiellen Dinge beschreiten musste, erwies sich als steinig und von traumatischen Erfahrungen übersät.

Um die Auswirkungen der Internatsschulen sichtbar zu machen, wird nachfolgend eine Gegenüberstellung von Shirleys Familie vor und nach der Zwangseinschulung der Kinder angefertigt. Aus Gründen der Verständlichkeit und besseren Lesbarkeit sollen jedoch erst einige Anmerkungen über die formale Gestaltung des Dramas eingeschoben werden.

Wie bereits erwähnt, ist das autobiographische Drama unterteilt in vier Abschnitte, die entsprechend der jeweils dargestellten Lebenssituation an unterschiedlichen Orten spielen. Hinzugefügt werden außerdem "Gesprächspartner," welche die einzelnen Phasen prägnant kennzeichnen. So zeigt der erste Teil Shirley im Alter von neun Jahren in einem Raum irgendwo in der Internatsschule, in dem sie nach einem Fluchtversuch eingesperrt wird. Abwechselnd im Gespräch mit sich selbst, dem Publikum und dem Mond, der als einziger ihre Einsamkeit teilt, schildert sie ihre Erfahrungen in der *residential school* und versucht, sich mit Erinnerungen an ihre Kindheit zu trösten. Im zweiten Teil übernimmt eine Flasche Alkohol den Part des stummen Gesprächspartners der inzwischen 21-jährigen jungen Frau. An diese Flasche und das Publikum gewandt schildert sie den massiven Einfluss des Alkohols auf sich selbst und ihre Familie, erinnert sich aber auch an eine Zeit, "when you weren't there" (p. 25).⁷⁵ Der dritte Teil,

⁷³ Glaap 1996: 14.

⁷⁴ Fournier/Crey 1997: 47.

⁷⁵ Shirley Cheechoo, *Path With No Moccasins*, in: *Canadian Mosaic I*, ed. Aviva Ravel, Toronto: Simon and Pierre, 1995, pp. 77-107. Alle weitere Angaben bei Primärzitate beziehen sich auf diese Ausgabe.

der wiederum sieben Jahre später einsetzt, beschreibt einen weiteren wichtigen Moment in Shirleys Leben. Am Ufer eines Sees sitzend spricht Shirley, die inzwischen selbst eine Familie gegründet hat, zu den "Water Sprits of the Black Rocks" (p. 30) um zu ergründen, warum ihr Vater in dem See ertrinken musste. Im abschließenden Teil, der am Fuße des *Dreamer's Rock* auf Manitoulin Island spielt, wendet Shirley sich schließlich an ihren toten Vater. Dieser Teil ist von innerer Heilung und einem Erwachen aus dem Zustand der Ohnmacht geprägt, der mit ihrer Einschulung begonnen hat. Darauf verweist folgende Aussage der 35-jährigen Frau, die sie mit Nachdruck mehrmals wiederholt: "Those sleeping Indian children taking their Path With No Moccasins slowly awake. I'm one of them." (p. 38, p. 39, p. 41).

Einblick in Shirleys Familie erhält der Zuhörer aus Shirleys Erinnerungen im ersten Teil, der sie nach einem Ausbruchsversuch eingesperrt in der *residential school* zeigt. Sehnsüchtig blickt die Neunjährige zum Mond und erlebt in Gedanken Szenen aus ihrer glücklichen Kindheit in der kanadischen Wildnis. Im Kreise ihrer Familie, zu der neben ihrer Großmutter "Kookum Sarah" (p. 33), ihre Eltern und ihre sechs Geschwister Ben, Roger, Bill, Linda, Una und Greta sowie eine Anzahl von Onkeln und Tanten gehören, fühlt Shirley sich geborgen.⁷⁶ In ihren Gedanken hört sie, wie ihre Mutter und ihre Tante Clara sich in ihrer Muttersprache Cree unterhalten (vgl. p. 16), sieht ihre Eltern beim Fischen und sich selbst beim Spiel am Seeufer.⁷⁷ Fast glaubt sie, den Geruch vertrauter Speisen wahrnehmen zu können: "At night I smell things from back home. Rabbit stew and dumplings. And tea that boils and boils." (p. 15). Wie sehr Shirley ihre Eltern und dieses Leben entlang der Jagdroute ihres Vaters vermisst, illustriert folgender Brief an ihre Mutter, den sie in Gedanken zitiert:

Dear Mrs. Lillian Cheechoo. In the Bush, Ontario. I am writing this letter to prove that I can write now. You can come and get me now, mom. I can even speak English like the older kids. I really miss you and I miss helping you get water and chop wood. I'm really big and I can watch Una when you're working hard. So are you gonna come? Your friend, Shirley Cheecho. (p. 16).

Umso schwerer fällt Shirley der erzwungene Abschied am Ende der Sommerferien, die einzigen Wochen, die sie während ihrer Schulzeit bei ihrer Familie verbringen darf:

⁷⁶ Im Drama namentlich erwähnt werden Uncle Jack, Auntie Flo, Uncle Mark sowie Aunt Clara.

⁷⁷ Vergleiche dazu Shirleys ausführliche Schilderung: "Smoked fish all hanging in rows, the water singing as it hits the shore. The loon's calls out in the middle of the lake. The shadows of my parents paddling, checking the nets, floating in the water as the sun tries to come through the mist. I walk along the shore. I gather flat stones and try to skip them on the water. How many skips is how many fish you catch." (p. 14).

The days of summer must never end, but they always do. The lines of boats docking in Moosonee. With all the children sad and mothers crying, wailing over the sound of the train whistle. My father holds my hand and I pretend to be strong so he'll be proud of me. (p. 20).

Mit der Einschulung in die *residential school* setzt die Phase der gezielten Zerstörung ein, die Das Gupta als Teil des großangelegten "genocide of the culture, genocide of the family"⁷⁸ bezeichnet. So wird den Kindern untersagt, die Muttersprache Cree auf dem Schulgelände zu verwenden, und dieses Verbot unter Anwendung körperlicher Strafen gnadenlos durchgesetzt: "It's time to speak English again. Wah! I've forgotten so much. And those yardsticks on my knuckles." (p. 21). Weiterhin berichtet Shirley von Beschimpfungen wie "useless dirty girl" (p. 14) oder "stupid Indian girl" (p. 14), von Demütigungen durch das öffentliche Abschneiden der Haare,⁷⁹ durch die Änderung ihres Namens in "Woody Woodpecker" (p. 17) und von sexuellem Missbrauch. Aus Ekel über die sexuellen Übergriffe, denen sie und ihre Mitschüler hilflos ausgeliefert sind, versucht Shirley sogar, ihre beschmutzten Hände mit einem Fleischmesser abzutrennen: "It made my hands so dirty. So dirty I wanted to chop them off with a meat cutter because they were his hands now. He loved them." (p. 22). Jeglicher Gedanke an Flucht wird wiederum durch die effektive Androhung der Schulleitung unterbunden, die Familien der Schüler endgültig zu zerstören: "Our parents will die if we run away! [...] I don't know, the principal probably calls the Indian agent and they probably go and shoot them or something." (p. 16).

Wie wenig Achtung die Behörden gegenüber indigenen Familien haben, belegt auch eine weitere von Shirleys Erinnerungen: Als ihre Großmutter Sarah, zu der Shirley laut ihrer eigenen Angaben ein sehr inniges Verhältnis hat, stirbt, wird ihr die Teilnahme an der Beerdigung verwehrt.⁸⁰ Als Grund erhält sie die fadenscheinige Aussage, dass Großeltern nicht zum engsten Kreis der Familie gehören und folglich Shirleys Anwesenheit bei der Beerdigung der Großmutter nicht erforderlich sei: "When my

⁷⁸ Das Gupta 1995: 145.

⁷⁹ Das Abschneiden der langen Haare bedeutet nicht nur eine Erniedrigung der Schüler, sondern ist, wie Agnes Grant erläutert, insbesondere als weitere Maßnahme in der umfassend angelegten Zerstörung indigener Kultur zu werten: "Native people were highly spiritual and believed that hair was part of the human spirit. When Europeans insisted on cutting hair, they were attacking the culture at its core." [Agnes Grant, *No End of Grief. Indian Residential Schools in Canada*, Winnipeg: Pemmican Publications Inc., 1996, p. 18.].

⁸⁰ Vergleiche dazu Shirleys Begründung, wie nahe ihr die Großmutter stand, die von den Behörden jedoch völlig ignoriert wird: "She was my, my grandma. She was the one I slept with, the one who gathered up the sticks. She made a feather blanket for me and showed me how to make bannock. How could they say she was not ma Kookum?" (p. 33).

grandmother died, Indian Affairs wouldn't let me go to her funeral. They said she wasn't a close family." (p. 33).

Tief traumatisiert kehrt Shirley nach der Beendigung der Schule nach Hause zurück und muss feststellen, dass die Internatsschule auch dort ihre Spuren hinterlassen hat. So hat die Spirale aus Ohnmacht, Verzweiflung, Alkoholismus und Gewaltbereitschaft, die durch die Willkür der Behörden und die erzwungene Abwesenheit der Kinder in Gang gesetzt wurde, auch ihre Familie erreicht. Mit Entsetzen wird sie Zeugin von gewalttätigen Auseinandersetzungen zwischen ihrem Onkel Mark und ihrer Tante Flo, die sie bislang als "always joking around with each other" (p. 26) erlebt hatte:

I was shocked to see that Auntie Flo didn't have teeth. She said they fell out. Me and Aunit Flo were waiting for Uncle Mark to come home for supper. He came home drunk and they got into an argument and he started beating on her. (p. 26).

Wie Shirley kurz darauf erkennt, hat der Alkohol mit seinen Begleiterscheinungen auch von ihrer eigenen Familie Besitz ergriffen: "I ran home and walked into the surprise of my life. There sat my dad, also drunk." (p. 26). An die Stelle der früheren Harmonie treten heftige Streitereien, die mehr als einmal in Gewalt enden. "One time there was a big drunken family fight and everybody was beating up on my father" (p. 34), erinnert sich Shirley an einen besonders schlimmen Vorfall, der in der Androhung ihres Vaters, sich umzubringen, gipfelt.

[...] and when I came back in, there stood my dad with a knife in his hand. He'd drawn a big circle on the floor. He was gonna kill himself. He said, 'No one is to come into this circlce.' (p. 34).

Um die Wirklichkeit auszublenden, die auch nach der Beendigung der *residential school* von traumatischen Erfahrungen gezeichnet ist, flüchtet sich Shirley schließlich selbst in Alkohol und Drogen. An ihre Flasche Alkohol gewandt, meint sie im zweiten Abschnitt des Dramas: "I drink you to forget but you won't let me. You keep punching me with memories, so I drink more and more until I don't remember anything at all." (p. 29). Zu vergessen versucht Shirley nicht nur die massiven Veränderungen in ihrer Familie, sondern auch den Tod ihrer Freundin infolge von Alkoholmissbrauch, den Selbstmord eines weiteren Freundes als späte Konsequenz seines Missbrauchs in der *residential school* oder ihre Vergewaltigung durch einige Polizeibeamte.

Während der zweite Abschnitt Shirley auf dem tiefsten Punkt ihres Lebens zeigt, schildert der dritte einen allmählich einsetzenden Heilungsprozess. In den dazwischen liegenden sieben Jahren hat Shirley sich vom Alkohol und von den Drogen losgesagt,

geheiratet und überdies angefangen zu malen. Trotz dieser positiven Veränderungen verspürt sie eine emotionale Distanz gegenüber ihrer Familie, die durch den plötzlichen Tod des Vaters zusätzlich genährt wird. Sich selbst anklagend meint sie:

There's a wall, a wall of stone with high peaks, smooth, can't climb it, my family's on the other side. I'm the wall. I don't want to be. There isn't a crack in me for them to peek through at each other. Is it my fault? (p. 31).

Gebaut wurde diese undurchlässige Wand zwischen Shirley und ihren Eltern - und ähnliche undurchlässige Wände zwischen anderen Eltern und Kindern - durch Jahre der erzwungenen Distanz, durch die ständig aufoktroyierte und schließlich internalisierte Verachtung für die indianische Kultur und nicht zuletzt durch den erlebten körperlichen Missbrauch, über den sich zahlreiche Kinder aus Scham oder dem Bedürfnis zu vergessen ausschweigen. So schildern Fournier und Crey die Erfahrungen zahlreicher ehemaliger Schüler als: "far from being 'improved', they were demoralized, victimized and often unable to bond with their families of elders, so that their sad stories stayed locked within them."⁸¹ Kinder wurden zu Fremden und sogar zu Außenseitern in ihren Familien, was der traditionellen Vorstellung von der zentralen Position der Kinder im Kreis der Familie völlig entgegenstand. Ähnlich gestaltet sich auch die Situation der Erzählerin, die sie folgendermaßen beschreibt:

Indian children are never alone, I was told. They have grandparents and uncles, all kinds of relatives to hold them. Where are mine? Am I just too old? Am I alone on this rock? I think I've lost me. (p. 32).

Die von der Erzählerin hervorgehobenen Aspekte des Zerfalls der traditionellen Familienstruktur und ihres daraus entstehenden Alleinseins sind von zentraler Bedeutung. Zum einen verweisen sie nochmals auf das zerstörerische Potential der Internatsschulen und zum anderen unterstützen sie die getroffene Aussage, dass sich der Verlust von Familie dramatisch am überzeugendsten in Form eines Monologs oder einer monologischen Erzählung anstelle eines Familiendramas im klassischen Sinn inszenieren lässt. Mit der Feststellung der Zerrüttung von Familie und Gemeinschaft begnügt sich *Path With No Moccasins* jedoch nicht. Es geht vielmehr einen Schritt weiter und weist anhand von Cheechoos Lebenserfahrung einen möglichen Weg aus dieser Misere auf. Damit erfüllt das Drama auch eine der wichtigen Funktionen des *storytelling*, das nicht nur der Weitergabe von Wissen von einer Generation an die nächste dient, sondern auch zur Ermutigung des Publikums gedacht ist. Im Sinne

⁸¹ Fournier/Crey 1997: 62.

Highways nimmt *Path With No Moccasins* eine "Extraktion des Giftes" vor und stellt, wie Gary Farmer im Vorwort des Dramentextes betont, die Weichen für einen Heilungsprozess, der über die Autorin hinaus auch das Publikum einschließt:

The play you are about to read is a reflection of the struggle that many native people face today. In reading it, we begin the process of healing for ourselves, for the people we love and to the community of lives that carry native traditions and languages to the coming generation of little ones.⁸²

Von Heilung und einem allmählichen Erwachen aus ihrem persönlichen Albtraum ist insbesondere der vierte Teil des Dramas bestimmt, der am *Dreamer's Rock* spielt. An jenen heiligen Ort hat sich die inzwischen 35-jährige Erzählerin zurückgezogen, um die letzten Spuren ihrer Vergangenheit - "[the] holes in my moccasins" (p. 33) - zu tilgen und sich selbst zu finden: "I'm here to let go of my old self. I don't know how, but I figure I'll find out here. You're supposed to have visions here on Dreamer's Rock." (p. 35). In ihren Gesprächen mit dem Publikum, sich selbst und ihrem verstorbenen Vater reflektiert Shirley über ihre Vergangenheit, aber auch über ihre gegenwärtigen mystischen Erlebnisse auf dem *Dreamer's Rock*. So berichtet sie, wie im dritten Abschnitt, über ihre Arbeit als Malerin und enthüllt die Bedeutung der Farben, die sie in ihren Bildern einsetzt: "Beige is the color of nature [...] Red is a healing color." (p. 36). Besondere Bedeutung teilt sie auch der Gründung ihrer eigenen Familie und der Geburt ihres Sohnes Nanoshkasheese zu, in dessen Namensgebung sich Freude symbolisiert und manifestiert: "It means hummingbird, the symbol of joy." (p. 36). Gleichzeitig offenbart Shirley - insbesondere in den Gesprächsteilen mit ihrem Vater - noch immer starke Selbstzweifel und große Angst "that nobody will like me or approve" (p. 37), die durch die Kontaktaufnahme mit der geistigen Welt zunehmender Klarheit und Sicherheit weichen. Darauf deutet die mehrfach wiederholte Aussage "Those sleeping children are taking a path with no moccasins awake. I am one of them." (p. 38, p. 39) hin, die Shirley zunächst nur als Wunsch formuliert, nach ihrer Vision jedoch mit Überzeugung äußert.⁸³

Mit diesen Worten - in leicht veränderter Form, denn "Those children" (p. 38, p. 39) wird ersetzt durch "The children" (p. 41) - endet das Drama und beginnt Shirleys

⁸² Gary Farmer, "Notes on the Play", in: *Canadian Mosaic I*, ed. Aviva Ravel, Toronto: Simon and Pierre, 1995, p. 12.

⁸³ In ihrer Vision durchlebt Shirley in einer symbolischen Bildersprache nochmals die wichtigsten Stationen ihres Lebens, angefangen von ihrer Geburt, über die Zeit in der Internatsschule bis hin zu Ereignissen aus der jüngsten Vergangenheit. Die Qualität dieses mystischen Erlebnisses kommentiert sie anschließend mit den Worten: "It's true you can have visions here on Dreamer's Rock." (p. 40).

veränderter, selbstgewählter Lebensweg, der es ihr ermöglicht, zu ihrer Familie, ihrer Kultur und ihrer Identität als *Native Canadian* in Verbindung zu treten und somit ihre (bereits mitgebrachten) Moccasins⁸⁴ wieder anzuziehen. Auf diese Interpretation deutet auch die Autorin hin, die in dem bereits zitierten Interview den langen Weg zwischen dem Verlust und dem Wiedererlangen ihrer Moccasins schildert:

I was taught that Indians were lazy and dirty so I didn't want to be an Indian until later on, when I started to realize that where I really belonged was the Native people, and I had to start learning my culture again until I was able to put on my moccasins later.

Anstelle der Rolle als passives Opfer, in die Shirley durch die über Jahre hinweg aufoktroierten Suggestionen gedrängt wurde, tritt nun die Auseinandersetzung mit den Traumata der Vergangenheit und die allmähliche Lösung von ihnen. Die Unterstützung, die Shirley im Drama bei der Bewältigung dieser Aufgabe erhält, gibt sie durch das Erzählen der Geschichte an das Publikum weiter. *Path With No Moccasins* besitzt folglich Sendungsbewusstsein und setzt eine essentielle Tradition des *storytelling* fort: "what is eventually relevant is the actual oral message or the theme that is addressed by the performer."⁸⁵ Diese Aufgabe setzt auch das im Folgenden analysierte Drama mit einer unterschiedlichen Thematik fort.

6.2.2. "Wolves in Sheep's Clothing"⁸⁶ - Zwangsadoptionen in Margo Kanes *Moonlodge*

Margo Kane, eine Cree/Saulteaux, deren Werk *Moonlodge*⁸⁷ im Mittelpunkt der folgenden Analyse steht, gehört zu den bedeutendsten indigenen KünstlerInnen Kanadas. Durch ihre Arbeit als *storyteller*, Schriftstellerin, Tänzerin, Sängerin, Direktorin der *First Nations Performances* Gruppe *Full Circle* hat sie einen Bekanntheitsgrad gewonnen, der weit über die Grenzen Kanadas hinausgeht. Vortragsreisen führten sie unter anderem in die USA, nach Australien und Europa. Kane wird häufig als *performance artist* oder als interdisziplinäre Künstlerin bezeichnet, was

⁸⁴ Vergleiche dazu folgende Auflistung der Dinge, die Shirley laut Regieanweisung auf den *Dreamer's Rock* mitbringt und dort vor sich ausbreitet: "her star blanket, moccasins, sage and a feather wing and a clay bowl" (p. 35).

⁸⁵ Dube 1996: 141.

⁸⁶ Fournier/Crey 1997: 81.

⁸⁷ *Moonlodge* wurde im Jahr 1990 von *Native Earth Performing Arts* in Toronto zum ersten Mal aufgeführt.

nicht zuletzt an ihrem "non-traditional approach to text development"⁸⁸ liegt. Den ungewöhnlichen Entstehungsprozess ihrer Werke beschreibt Glaap folgendermaßen:

She begins with improvisations and characters, and the story of the texts arises out of that. Kane experiments with various kinds of ways to generate a story as opposed to just sitting down and writing a play.⁸⁹

Dieser Entwicklungsprozess ist auch essentiell in Bezug auf Kanes berühmtestes Drama *Moonlodge*, das wie Shirley Cheechoos *Path With No Moccasins* ganz in der Tradition des *storytelling* steht. Anders als Cheechoos autobiographisches Monodrama erzählt *Moonlodge* aber nicht die Lebensgeschichte seiner Autorin, sondern die des fiktiven Charakters Agnes, einer jungen indianischen Frau, die als Kind im Zuge des *sixties scoops* entführt wird und in einer Reihe von Heimen und Adoptivfamilien aufwächst, ohne Kontakt zu ihrer eigenen Kultur zu haben. Nach ihrem Highschool-Abschluss beschließt Agnes, die Welt zu erkunden, und trampt nach Kalifornien. Dort trifft sie zum ersten Mal auf andere *Natives*, nimmt teil an einem Powwow und erhält schließlich die Einladung, einer Moonlodge beizuwohnen. Im Kreis der indigenen Frauen findet Agnes nicht nur eine neue Familie, sondern auch zu ihrer eigenen Stimme, "an authentic voice inside her which had been buried, but never lost."⁹⁰

Wie alle Werke Kanes entstand *Moonlodge* nicht in reiner Schreibtischarbeit, sondern entwickelte sich über viele Jahre hinweg, in denen die Künstlerin - in der Rolle der Agnes - die Geschichte auf kleineren Zusammenkünften vortrug und durch die Resonanz ihrer ZuhörerInnen kontinuierlich veränderte,⁹¹ bevor sie sich entschloss, ihr eine schriftliche Form zu geben. In einem Interview sagt Kane dazu: "*Moonlodge* is a sourcing of experience, a story of ideas, of feelings, of memories. I know that these experiences are echoed in the lives of other Native people."⁹²

In der Geschichte von Agnes reflektieren sich folglich die Biographien zahlloser *Natives*, die im Zuge des *sixties scoops* aus ihren Familien herausgerissen wurden, in einer weißen Umgebung aufwuchsen und erst sehr viel später (oder sogar nie) ihre

⁸⁸ Glaap 2001: 235.

⁸⁹ *Ibid*, p. 235.

⁹⁰ *Ibid*, p. 235.

⁹¹ Vergleiche dazu auch Kanes Beschreibung: "In the development of *Moonlodge*, the fact that it was an oral storytelling was very important. Without a written script, I told the story over and over, embellishing each character and scene anew every performance." [*Ibid*, p. 27.].

⁹² Margo Kane, "From the Centre of the Circle the Story Emerges", *CTR* 68 (1991), p. 26.

Familienmitglieder wiederfanden. Anders formuliert erzählt *Moonlodge* eine kollektive Geschichte, komprimiert dargestellt in der fikionalisierten Lebensgeschichte der zentralen Figur.⁹³ Stellvertretend für diese namenlosen Schicksale blickt Agnes auf ihr Leben zurück und schildert eindrücklich die Folgen ihrer Entführung für ihre Familie und für sich selbst: "she remembers the pieces of her life that take her through memories of a happy family, the separation from her family and the series of foster homes and experiences of living away from everything that is Indian."⁹⁴

Neben der Fiktionalisierung kollektiver Geschichte finden sich in *Moonlodge* einige autobiographische Elemente, die bei der Interpretation ebenfalls berücksichtigt werden, da sie wertvolle Erkenntnisse liefern. Anders als Agnes wurde die Autorin zwar nicht Opfer des *sixties scoops*, wuchs jedoch in verschiedenen Adoptivfamilien auf und lernte ihre leibliche Mutter erst sehr viel später kennen:

When I was a baby [...] I was adopted by my aunt and her husband, a white man. We lived in Edmonton. About a year later, my aunt was killed in a car accident and my step-father married again, to a non-native. She had children and she died. She was in my life for nine years. Then, my step-father married again, to another woman with children. So, although I didn't grow up in foster care, I felt like it.⁹⁵

Als Folge dieser familiären Umstände hatte Kane den Zugang zu ihrer eigenen Kultur verloren und weiße Wertvorstellungen - einschließlich der gängigen Ansichten über Indianer - internalisiert. Ihr Selbstbewusstsein als junge Erwachsene stuft sie gering ein, im Alter von 20 Jahren war sie drogen- und alkoholabhängig, schaffte es dann mit Hilfe psychologischer Beratung und nicht zuletzt durch ihre Liebe zum Tanzen sich aus diesem Teufelskreis zu lösen. Am *Grant McEwan College for Performing Arts* nahm Kane Unterricht in Tanz, Schauspiel und Gesang, gewann unter anderem Stipendien für die *Banff School of Fine Arts* und die Theaterschule *Circle in the Square* in New York und begann auf diese Weise ihre Karriere als *performance artist* und "her journey

⁹³ Trotz der kanadaspezifischen Thematik versteht sich das Monodrama - wie alle hier behandelten Werke - als eine universale Geschichte, die sich auch ohne Kenntnis der indigenen Geschichte Kanadas nachvollziehen lässt. Im Kern, so die Autorin, behandelt *Moonlodge* "a universal story of belonging and separation and finally coming full circle to belonging again and one, therefore that non-Native audiences can also identify with." [Glaap 1996: 11.].

⁹⁴ Glaap 2001: 11.

⁹⁵ Ohne Autor, "Margo Kane: I Have a Voice That Wants to Say Something", *First Nations Drum* (Fall 2000), http://www.firstnationsdrum.com/fall2000/bio_kane.htm (10.02.2002).

towards self-worth."⁹⁶ Die Reise des fiktiven Charakters Agnes zu ihrem Selbstwert, ihrer Stimme, ihrer Identität und ihrer Familie ist dabei nicht unähnlich.

Um Agnes' Lebensgeschichte, ihre Entführung durch die Sozialarbeiter und die dadurch ausgelösten Folgen für ihre Familie und ihr weiteres Leben darzustellen, wird eine ähnliche Vorgehensweise wie im vorhergehenden Kapitel gewählt. Die entsprechenden Passagen vor und nach dem traumatischen Vorfall werden einander gegenübergestellt. Von besonderer Bedeutung sind daher die Erinnerungen, die Agnes mit ihrer leiblichen Familie verbindet, die Schilderungen über ihr Leben bei ihrer Adoptivmutter namens Tante Sophie, sowie ihre Aufnahme in die Moonlodge, mit der Agnes' Suche nach ihrer Familie und ihren Wurzeln einen Abschluss findet. Ebenfalls relevant ist in diesem Zusammenhang die Erläuterung eines Traums, den Agnes am Ende des Dramas erzählt, da dieser den Schlüssel zu dem von ihr erlebten Trauma enthält. Bevor sich die Analyse jedoch den Auswirkungen des *sixties scoops* auf Agnes' individuelles Schicksal zuwendet, soll auf die Erzählerin Agnes eingegangen werden, und die spezifischen Merkmale ihrer Art des *storytelling*, sowie der Kontext, in dem sie ihre Lebensgeschichte mitteilt, sollen beleuchtet werden. Schließlich trägt, so wird sich herausstellen, das Erzählen entscheidend dazu bei, dass Agnes das Trauma ihrer Entführung und den Verlust ihrer Familie überwindet.

Agnes' fiktive Reise in die Vergangenheit beginnt mit ihrem Eintreffen in der Moonlodge, dem Ort, an dem sich Frauen während ihrer Menstruation zurückziehen: "The Moonlodge - the place where only women sit during their moontime." (p. 83).⁹⁷ Durch das gleichzeitige Erleben der Blutung - und damit auch der Fähigkeit, Leben zu schenken - entsteht unter den Frauen ein intensives Gemeinschaftsgefühl, das sich im gegenseitigen Mitteilen von Geschichten manifestiert. Im Theater wird der atmosphärische Ort durch Frauenstimmen auf Tonband, die sich auf Cree und Englisch unterhalten, und das Geräusch prasselnden Feuers imitiert und durch die Protagonistin zusätzlich beschrieben:

The crackling fire lightning up their faces. The smell of the pine boughs and burning sweetgrass [...] Outside the wind rustles through the trees. Inside the laughter ripples through the circle. It's like - I've always known these women. (p. 83).

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ Margo Kane, *Moonlodge*, in: *Singular Voices: Plays in Monologue Form*, ed. Tony Hamill, Toronto: Playwrights Canada Press, 1994, pp. 77-107. Alle weiteren Angaben bei Primärzitate beziehen sich auf diese Ausgabe.

Die Vermittlung der Geschichte erfolgt dabei sowohl erzählend als auch agierend, denn mit Hilfe einiger Requisiten aus einem bereitstehenden Koffer schlüpft Agnes nacheinander in die Rollen verschiedener Personen, die in ihrem Leben von Bedeutung sind. So verkörpert sie neben ihren Eltern ihre Adoptivmutter Tante Sophie, einen Biker, der sie nach Santa Fe mitnimmt und auf dem Weg dorthin vergewaltigt, einen *Native* namens Lance, durch den sie zum ersten Mal von einem Powwow erfährt, sowie ihre neue Freundin Millie, deren Bekanntschaft Agnes während des Festes macht, und die sie zur *Moonlodge* einlädt. Darüber hinaus kombiniert die Erzählerin die narrative Vermittlung der Geschichte mit Tanz und Gesang und wendet eine laut Tompkins und Gilbert typische Vorgehensweise des/r *storyteller* an: "Frequently s/he [the storyteller] would augment the narrative with dramatic action, audience interaction, dance, song, and/or music of some description."⁹⁸ Bestes Beispiel hierfür liefert die Gestaltung ihrer Fahrt nach Kalifornien, die sie mit einigen Zeilen aus "*Born to be Wild*" (p. 96) und "*On The Street Where You Live*" (p. 97) untermalt und auf diese Weise ihrer Stimmungslage geschickt Ausdruck verleiht.

Inspiziert durch die vertrauten Gerüche, Geräusche und Stimmen der Frauen dringen längst vergessene Erinnerungen aus ihrer Kindheit in Agnes' Bewusstsein, die neue Erinnerungen auslösen, so dass wie in einer Assoziationskette die wichtigsten Stationen aus ihrem Leben entstehen. Da Agnes bereits in kindlichem Alter ihrer Familie weggenommen wurde, sind die sehr frühen Erinnerungen an ihre leibliche Familie sehr vage und dringen nur allmählich in ihr Bewusstsein. Aus den losen Fragmenten entsteht dennoch ein detailliertes Bild einer glücklichen Kindheit im Kreis einer Großfamilie, zu der neben ihren Eltern und den Geschwistern Eddie, Robbie und Sarah auch ihre Tante Edna, ihr Onkel Alvin und weitere Personen gehören, an die Agnes sich nur noch schemenhaft erinnert. Eindrücklich im Gedächtnis geblieben ist ihr lediglich ein Abendessen im elterlichen Haus mit vielen Bekannten: "The room was full of people - and food! Meat and - berries and macaronie salad and frybread." (p. 85). Weitere Erinnerungen deuten auf Armut und die daraus resultierende Abhängigkeit der Familie von der Wohlfahrt hin, gegen die sich der Vater energisch ausspricht:

When are you gonna wake up! They been taking and taking from us for a long time and now we're taking their welfare cheques! I'm not gonna take this lyin' down. (p. 85).

Wenig später erfolgt die Festnahme des Vaters, und auch die Ankunft der Sozialarbeiter in Gestalt von "The priest .. some white people" (p. 85) lässt nicht lange auf sich warten.

⁹⁸ Gilbert/Tompkins 1996: 126.

Agnes' letzte Erinnerung an ihre leibliche Mutter zeigt sie hilflos dem Wagen nachrennen, der die Kinder gewaltsam dem Kreis der Familie entreißt: "The last time I saw my mother, she was runnin' down the road after the car. Why did they take us? Why didn't my mother come and get me?" (p. 86).

Der Entführung durch die Sozialarbeiter folgt eine Übergangsphase in verschiedenen Heimen, während der Agnes zum einen von ihren Brüdern Eddie und Robbie und ihren Schwestern Sarah und Annie getrennt wird und zum anderen einer Umerziehung unterworfen wird. Angedeutet werden hier exzessive Gebete, die Agnes "*without feeling*" (p. 87) heruntersagt, und körperliche Bestrafungen für jedes Anzeichen von Fehlverhalten. So erhält Agnes für ihre sarkastische Interpretation des Tischgebets "For what we are about to receive. May the Lord make us truly thankful" (p. 86) sofort Schläge.

Insgesamt gestaltet sich die Trennung von ihren Eltern, die Isolation von den Geschwistern, der häufige Wechsel von einem Heim zum anderen und die Behandlung dort so massiv, dass Agnes von sich sagt: "I remember moving and moving until I didn't know where I was or where I was going or where I came from." (p. 86). Mit diesem Gefühl von Orientierungslosigkeit über ihre Herkunft und ihre Identität landet Agnes bei ihrer Adoptivmutter, einer weißen Frau namens Tante Sophie. Bei Tante Sophie, die Agnes kurz und prägnant als "a very large woman with a very large voice [...] a very practical and sensible woman" (p. 87) charakterisiert, verbringt Agnes ihre prägenden Jahre, d. h. von der Pubertät bis zu ihrem Eintritt in das Erwachsenenleben. Da dieser Phase in der Entwicklung Jugendlicher große Bedeutung zukommt - schließlich formt sich in diesem Zeitraum ihre Identität - gelten Agnes' Erinnerungen während dieser Jahre und das Verhalten ihrer Adoptivmutter als ausgesprochen wichtig.

Über Tante Sophies Motivation, ein Kind indianischer Herkunft zu adoptieren, äußert sich Agnes in ihrer Erzählung nicht konkret, deutet jedoch ein naives oder unreflektiertes Bedürfnis ihrer Adoptivmutter an, die Welt zu verbessern und diese bei ihrem Projekt auch teilhaben zu lassen. Zu Agnes' großer Verlegenheit teilt Tante Sophie ihrer Umgebung selbst intime Details über die geschlechtliche Entwicklung der Adoptivtochter mit und kommentiert oder kümmert sich um alles und jeden: "Oh my God! Aunt Sophie's heading towards the Moonies selling flowers on the street corner. Oh no!" (p. 88).

Eine ähnliche Verhaltensweise prägt auch Tante Sophies Umgang mit der indianischen Herkunft von Agnes. Zwar versucht sie nicht wie zahlreiche weiße Adoptiveltern, die indianische Seite aus der Persönlichkeit ihrer Adoptivtochter zu löschen, ihr kulturelles

Erbe zu degradieren oder sie zu einer weißen Person zu formen, unternimmt aber auch keine Anstrengungen, Agnes in der Auseinandersetzung mit ihrem kulturellen Erbe zu unterstützen. Diese Passivität liegt zum großen Teil in Tante Sophies mangelndem Verständnis für die Problematik und ihrem eigenen stereotypen Bild von Indianern begründet. Indianer zu sein, bedeutet für sie, im Einklang mit der Natur zu leben, zu jagen, zu fischen und am Lagerfeuer Lieder zu singen. Mit großer Freude bekundet sie daher Agnes' Wunsch, Mitglied bei den Pfadfindern zu werden, den sie als ein Bedürfnis ihrer Tochter nach Kontaktaufnahme mit ihrem kulturellen Erbe identifiziert: "I think it is very important that you get in touch with your tribal heritage!" (p. 89). Mit ihrer Unwissenheit bietet Tante Sophie für Agnes keine Hilfe, so dass diese sich mit ihrer indigenen Herkunft allein auseinandersetzen muss. Welche Konsequenzen eine solche Situation nach sich ziehen kann, verdeutlicht die Autorin, die sich in einer ähnlichen Lage wie Agnes befand:

I was raised in a very white neighbourhood on the edge of a prairie town with my backyard, the meadows and creeks and parkland of that region. I was raised with an adopted family who loved me but who had little understanding of what I was facing as one of the few brown faces there. I lived alone with my Indianess except for the "halfbreeds" that lived across the streets.⁹⁹

Aufgewachsen in einer weißen Umgebung und ohne Kontakt zu den Lehren ihrer eigenen Kultur zieht Agnes ihr Wissen über *Natives* aus Begegnungen mit einigen wenigen "Real Indians" (p. 91), die allesamt zu scheitern scheinen, und vor allem aus Fernsehsendungen, Filmen und Liedtexten, die diese Einschätzung noch unterstreichen. Als typisch indianisch identifiziert sie Lieder wie "My paddle" (p. 89), "Land of the Silver Birch" (p. 89) oder "Running Bear and Little White Dove" (p. 90), die ein romantisches Bild der Indianer als naturverbunden, "[p]rimitive, primal, [...] savage, supernatural" (p. 91) beschwören. Gemäß der von ihr konsumierten Fernsehsendungen erwartet die indigene Population überdies stets ein fatales Ende: "The Indians *always* died!" (p. 91).

Extrem eingeschränkt präsentiert sich ihr die weibliche indigene Identität, die sich zwischen den Polen der *Squaw* und einer indianischen Variante des Prinzessinnenmodells bewegt.¹⁰⁰ So scheinen alle weiblichen "Walt Disney Injuns"

⁹⁹ Glaap 2001: 8.

¹⁰⁰ Bezüglich der Entstehungsgeschichte der beiden Stereotype vergleiche auch die Ausführungen von Klein und Ackerman: "If women in Euro-American cultures have sometimes been characterized either as whores or as ladies, then the equivalent for American Indian women must be 'squaws' or 'princesses.' [...] The squaw is a drudge who is forced to endure hard work while her husband swaps

(p. 90) sich aus "little princesses named Minni-Haha" (p. 90) zusammensetzen und sich entweder extrem unterwürfig zu verhalten oder ihre körperlichen Reize gezielt einzusetzen. Aus diesem Identifizierungsangebot zwischen "subservient or sexy" (p. 90) bevorzugt Agnes für sich die letztere Variante mit "Lots of legs. [...] Fringed mini-skirt. Lots of skin." (p. 90).

Agnes' Identität wird folglich von einer weißen, stereotypen und darüber hinaus degradierenden Sichtweise über ihre kulturelle Herkunft geprägt, die sie aus Mangel an alternativen Modellen verinnerlicht. Eine Umkehrung dieses Fremd- und Selbstbildes erfährt sie erst auf ihrer Reise nach Kalifornien, die sie aus vage definierten Zielen angeht, die sich jedoch rasch zu einer Reise zu ihren eigenen Wurzeln und einer Konfrontation mit ihrer Vergangenheit und ihrer Familiengeschichte wendet. In Santa Fe stößt Agnes zum ersten Mal auf "Indians everywhere" (p. 97), nimmt an einem Powwow teil und trifft Millie, die zu einer Schlüsselfigur in ihrem Selbstfindungsprozess wird.

In den Gesprächen mit Millie setzt Agnes sich erstmals mit ihrer leiblichen Familie auseinander, äußert ihr Gefühl von Heimatlosigkeit und Isolation sowie ihre heimliche Überzeugung, von ihrer Familie weggegeben worden zu sein.

MILLIE: [...]Where's you family live?

AGNES: I don't have a family.

MILLIE: Everyone's got a family. Who raised you up?

AGNES: Us kids were taken away. They didn't want me. (p. 102).

Von der älteren Frau erhält Agnes' Reise ihre konkrete Zielsetzung, denn sie gibt Agnes den Rat: "Oh, I think you're looking for something. What about your family? Maybe that's what you should be looking for?" (p. 105). Millie lädt Agnes in den Kreis der Frauen in der Moonlodge ein, in der sie mit offenen Armen aufgenommen wird. Ihren ersten Eindruck von der Atmosphäre des Ortes schildert Agnes folgendermaßen: "They tease each other and laugh, and sometimes they cry and hold each other close. One by one, the women share their stories." (p. 106).

Wie die anderen Frauen teilt auch Agnes ihre Geschichte mit und erzählt von einem Traum, den sie nicht deuten kann: "I don't know where to begin...I have this dream."

hunting stories with his friends. [...] The second, more romantic image is that of the 'Indian princess' [...] reflecting the Euro-American misunderstanding of Indian culture and the self-deceptive lure of royalty. Certainly, the quintessential Indian princess of American lore is Pocahontas." [Laura F. Klein und Lillian A. Ackerman, eds., *Women and Power in Native North America*, Oklahoma: University of Oklahoma Press, 1995, pp. 5-6.].

(p. 106). Gemäß der Psychoanalytikerin Schmidt sind solche rätselhaften Träume von großer Relevanz, denn sie liefern den Schlüssel zu Traumata, also überwältigenden Ereignissen, die die Betroffenen in einer Weise überschwemmen oder überfordern, dass sie die bedrohlichen Situationen, Bilder und Gefühle nicht verarbeiten können.¹⁰¹ Träume, so führt Schmidt weiter aus, besitzen "ein »Gedächtnis« für Ereignisse, die wir bewusst schon längst vergessen haben,"¹⁰² wobei sich ganz verschiedene Ereignisse, Gedanken oder Personen oft zu einem einzigen Traumbild verdichten.

Mit diesem Traum schlägt die Erzählerin einen Bogen zum Beginn des Dramas, da seine Interpretation der Kenntnis von Agnes' frühester Kindheitserinnerungen bedarf. Diese sollen zuerst dargestellt werden, bevor sich die Analyse dem eigentlichen Traum, in dem sich die Ereignisse zu einem Bild verschmolzen haben, zuwendet.

Noch recht lebhaft erinnert sich Agnes an einen Vogel, der sich in das Haus ihrer Eltern verirrt hatte und sich nicht aus eigener Kraft aus dieser fatalen Lage befreien konnte. Panisch vor Angst prallte er gegen eine Fensterscheibe. Erst durch die gemeinschaftliche Befreiungsaktion von Agnes und ihrer Mutter gelang dem Vogel die Flucht ins Freie:

The tea towel! (grabbing towel nearby and swiping at bird in the air until she swooshes it out the door). And the bird flies into the yard. (p. 84).

Nur wenig später zeigt eine weitere Erinnerung Agnes in einer ähnlich ausweglosen Situation. Hilflös schlägt sie mit ihren Fäusten gegen die Scheibe des Autos, das sie aus ihrer familiären Umgebung herausreißt, und schreit verzweifelt nach ihrer Mutter, die gegen die Macht der Sozialarbeiter jedoch nichts ausrichten kann:

AGNES beats the car window with her fists and open hands alternately as she silently screams 'Momma!' She freezes with hands still on window either side of her face in the same motif as the bird against the kitchen window. (p. 86).

In ihrem Unterbewusstsein verschmolzen diese beiden Episoden zu einem Traum, dessen Bedeutung sich Agnes erst enthüllt, als sie ihn den Frauen in der Moonlodge erzählt: In diesem Traum erhält sie einen Käfig mit einem weißen Vogel, den sie mit ihrem übrigen Gepäck im Auto verstaut. Während der Fahrt versucht der Vogel immer wieder, aus seinem Käfig zu entkommen, kann jedoch von Agnes zunächst daran

¹⁰¹ Christa Schmidt, *Das entsetzliche Elend. Träume als Schlüssel zu Familiengeheimnissen*, Göttingen: Vandenhoeck Ruprecht, 2004, p. 30.

¹⁰² *Ibid*, p. 52.

gehindert werden. Zu ihrem Entsetzen schlüpft der Vogel durch die Gitterstäbe und fängt an zu wachsen, so dass sie die Straße vor sich nicht mehr erkennen kann. Daraufhin gerät sie so sehr in Panik, dass der Vogel im Wageninneren ersticken könnte und versucht, das Auto zum Stehen zu bringen. In ihren Gedanken schreit sie: "STOP THE CAR!" (p. 106).

An dieser Stelle bricht die Erzählerin in plötzlicher Erkenntnis die Schilderung des Traumes ab: "*She is stunned by this and realizes the meaning of the dream.*" (p. 106). Agnes wird sich bewusst, dass sie im Traum das traumatische Erlebnis ihrer Entführung durch die Sozialarbeiter durchlebt, ein Ereignis, das bei ihr ebenso große Angst und Hilflosigkeit ausgelöst hat wie die plötzliche Gefangenschaft bei dem Vogel aus ihrer Kindheitserinnerung. Unfähig sich zu wehren und den Wagen zum Anhalten zu bringen, war Agnes den Sozialarbeitern ausgeliefert und konnte nicht verhindern, dass ihre Familie und in der Folge ihre Kultur und ein Teil ihrer Identität ihr genommen wurden. Da die Erinnerung an das tatsächliche Geschehen und die damit einhergehende Angst jedoch zu übermächtig waren, manifestierten sie sich in dieser symbolischen Form.

Mit der Entschlüsselung des Traums setzt die Phase der inneren Heilung und der Aufarbeitung des Traumas ein. Dies deuten folgende Worte der Erzählerin an, mit der sie die Schilderung des Traums beendet: "I wrap the bird in my jacket and hold it very close." (p. 107).

Die Teilnahme an der Moonlodge ermöglicht es der Erzählerin nicht nur, in eine neue Familie - eine *family of the heart* in der Definition Castellanos - aufgenommen zu werden, sondern auch die abgebrochene Verbindung zu ihrer Familie wiederherzustellen, denn in den Gesichtern der um sie sitzenden Frauen sieht Agnes die Frauen ihrer Familie widergespiegelt. Der Kreis weitet sich zu einer "metaphorical gathering of Native women,"¹⁰³ in der ihre weiblichen Verwandten im realen und übertragenen Sinn um sie versammelt sind: "I see my grandmother, my aunties, my sisters all around me." (p. 107). Als geheilter Mensch und Mitglied einer gleichberechtigten Gemeinschaft - ausgedrückt im Bild des Kreises, in dem alle, die ihn formen, einander ebenbürtig sind - kann Agnes ihre Geschichte abschließen. Die Worte ihrer Freundin Millie zitierend, sagt sie: "Welcome, my girl. Welcome to the circle." (p. 107).

¹⁰³ Glaap 1996: 11.

Durch die monologische Form verkörpern *Path With No Moccasins* und *Moonlodge* in prägnanter Weise die Auswirkungen der *residential schools* und des *sixties scoops*, dokumentieren und personifizieren historische Begebenheiten und sichern, dass diese Ereignisse den ihnen gebührenden Platz im Bewusstsein des Publikums erhalten. Ob sich dieses dabei aus *Native Canadians*, für die die *stories* in erster Linie erschaffen wurden, aus Kanadiern des *mainstream*, anderer ethnischer und gesellschaftlicher Schichten oder aus Nicht-Kanadiern zusammensetzt, spielt dabei eine untergeordnete Rolle. Schließlich erzählen die *storytellers* Shirley und Agnes nicht nur eine spezifisch kanadische, sondern auch eine universale Geschichte, nämlich die des Verlustes von Familie und des Gewinns einer neuen Familie. Mit der versöhnlichen Schlussgestaltung leisten die beiden Geschichten somit einen wertvollen heilenden Beitrag und schlagen eine Brücke zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Denn sie gewährleisten zum einen, dass die Vergangenheit nicht in Vergessenheit gerät, aber auch, dass sich Gegenwart und Zukunft in einem sinnvollen Zusammenhang aus der Vergangenheit erschließen.

6.3. Der Blick in die Gegenwart

Zunehmend setzen sich indigene AutorInnen nicht mehr nur mit ihrer Herkunft und Geschichte auseinander, sondern auch mit gegenwärtigen gesellschaftlichen und politischen Gegebenheiten. Ins Blickfeld kommen zwei unterschiedliche Lebensräume, das Reservat und die Großstadt, in der zahlreiche *Native families* heute leben. Die Analyse dieser beiden lebensweltlichen Kontexte erfolgt hier durch eine zweifache Perspektivierung. Zunächst wird der jeweilige Lebensraum oder die jeweilige Gesellschaft aus einer erwachsenen Sichtweise dargestellt. Ergänzt wird diese durch die Perspektive der Kinder, die - wie am Anfang des Kapitels dargestellt - im Zentrum der *Native family* stehen und darüber hinaus Zukunft symbolisieren. Auf diese Weise wird der Blick nicht nur von der Vergangenheit in die Gegenwart, sondern auch in die Zukunft gelenkt.

6.3.1. Leben im Reservat

Ein Großteil des *Native Theatre* bezieht seine Thematik und seine Gestaltung des Schauplatzes aus den zahlreichen Reservaten, die im Laufe der letzten Jahrhunderte überall in Kanada entstanden sind und die Geschichte der Urbevölkerung entscheidend geprägt haben. Landesweit gibt es heute für die rund 605 Urvölker ungefähr 2200 Reservate. Es handelt sich dabei um für Indianer ausgewiesene Lebensräume, die sich zumeist in unfruchtbaren, abgeschiedenen und schwer zugänglichen Gebieten befinden. In der *Canadian Encyclopedia* werden sie folgendermaßen definiert:

Indian reserves are lands set aside for the exclusive use of status Indians. Though the Crown (government) owns the land, it is administered by the particular band that lives on the reserve.¹⁰⁴

Diese Definition lässt bereits anklingen, dass die Reservate oder Reservationen, wie die Gebiete in der Literatur auch genannt werden, einem großen Wandel unterworfen waren. Da diese Veränderungen für die Interpretation der folgenden Dramen eine große Rolle spielen, soll im Folgenden die geschichtliche Entwicklung der Reservate in Ausschnitten nachgezeichnet werden. Dabei kann und soll kein Anspruch auf Vollständigkeit erhoben werden.

¹⁰⁴ The Canadian Encyclopedia, electronic publication 2005, Historica Foundation of Canada, <http://www.thecanadianencyclopedia.com/index.cfm?PgNm=TCESearch&Params=A1> (13.04.2005).

Die ersten Reservate in Kanada entstanden bereits in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, als Britannien weite Teil Nordamerikas unter seine Herrschaft gebracht hatte. So wurde im Jahr 1763 eine *Royal Proclamation* erlassen, in der den Indianern Land zur Verfügung gestellt wurde. Zugleich wurde verfügt, dass nur von der Regierung beauftragte Vertreter mit den Ureinwohnern über Landbesitz verhandeln durften, wobei die Verhandlungsergebnisse in Verträgen (*Treaties*) niedergelegt werden mussten. In der Folge wurden zahlreiche Verträge geschlossen, in denen Indianer ihren Anspruch auf bestimmte Regionen abtraten und im Gegenzug einmalige Geldzahlungen oder Renten erhielten. Viele dieser Verträge enthielten zudem Passagen über Jagd-, Fisch- und Nutzungsrechte, die heute die Grundlage zahlreicher Landansprüche der Urvölker bilden.

Mit der Konföderation 1867 fielen die Entscheidungsbefugnis, die Verhandlungs- und Gesetzgebungskompetenz schließlich an die kanadische Regierung (*British North America Act 1867*), die eine Umsiedlung der Urbevölkerung in kleine Reservate vorsah, mit dem Ziel, eine rasche Assimilation in die weiße Gesellschaft zu erreichen. Die Verabschiedung des ersten "Indianergesetzes," des sogenannten *Indian Act*, im Jahr 1876 übertrug der Regierung weitreichende Befugnisse über die in den Reservaten lebende Urbevölkerung. Darin wurde nicht nur der Status des Indianers¹⁰⁵ definiert und somit per Gesetz festgelegt, wer als Indianer galt, sondern auch über den Schulbesuch der Kinder verfügt und damit die rechtliche Grundlage für die Internatsschulen geschaffen. De facto stand die Urbevölkerung unter der Vormundschaft der Regierung.

Bis Ende der 1950er Jahre prägte eine systematische Degradierung seitens der Regierung das Leben in den Reservaten. Fisch- und Jagdrechte wurden immer weiter beschnitten, kulturelle Gebräuche und Sitten (z. B. die Potlach-Zeremonie) verboten und die Kinder in den Internatsschulen von ihrer Kultur, ihrer Familie und ihrer Gemeinschaft entfremdet. Die Kindersterblichkeit unter der Urbevölkerung lag weit über, die Lebenserwartung weit unter dem Landesdurchschnitt. Oft lebten die Menschen in den Reservaten in erbärmlichen Wohnverhältnissen, waren konfrontiert mit hoher Arbeitslosigkeit und Apathie, die nicht selten in Alkoholmissbrauch endete.

¹⁰⁵ So verloren indianische Frauen, die einen weißen Mann heirateten, ihren Status als Indianerin und alle damit einhergehenden Rechte. Auch Métis erhielten unter dieser Definition keinen Anspruch auf den Status als Indianer. Die Gesetzespassage blieb bis weit ins 20. Jahrhundert in Kraft. Erst 1985, in der Bill C-31, wurde sie einer gründlichen Erneuerung unterworfen.

Mit den ersten Protestbewegungen und politischen Formierungen der Urbevölkerung setzte eine Phase der Verbesserung ein. So wurde unter anderem die medizinische Versorgung ausgebaut und die Verwaltung der Reservate auf die dort lebende Bevölkerung übertragen. Trotz zahlreicher Erneuerungen bleiben die Lebensbedingungen in vielen Reservaten auch heute prekär, so dass viele junge Menschen ein Leben in der Stadt vorziehen. So erläutert der Künstler und Maler Blake Debassige:

A lot of Native people find it difficult to survive on a reserve and a lot of young people say that as soon as they get a chance they're going to leave this place and go to the big city. And that's like sort of a brain-drain in the communities as well. There's an awful lot of apathy on reserves and it seems as if none of the problems can be solved by running away from them. In a lot of cases when people take things from the reserves, things you learn when you're growing up and then you take them to the city and share them with non-Natives and all is well, you get recognized, you get all kind of opportunities. None of that seems to go back into the community.¹⁰⁶

In der *Native literature* werden die schwierigen Lebensbedingungen in den Reservaten sehr genau abgebildet.¹⁰⁷ Gleichzeitig zeichnet sich eine Verlagerung des Schwerpunktes ab. Reservate werden nicht mehr nur als Regionen geschildert, in denen Apathie, eine hohe Arbeitslosenquote und Alkoholismus vorherrschen, oder als Lebensräume, die als bevorzugte Abladeplätze toxischen oder radioaktiven Mülls diese Bezeichnung nicht mehr verdienen, sondern erhalten eine komplexe Charakterisierung, bei der zwischenmenschliche Attribute im Mittelpunkt stehen.

Einen ersten Eindruck hiervon liefert eine Rückschau auf die Bedeutung der Reservate für die Charaktere in den bereits behandelten Dramen: Die Protagonistin Shirley aus *Path With No Moccasins* kehrt nach den traumatischen Erlebnissen in der *residential school* ins Reservat und zu ihren Wurzeln zurück. Auch die Erzählerin Agnes aus *Moonlodge* findet erst in der Gemeinschaft indigener Frauen weit entfernt von der städtischen Umgebung, in der sie aufwuchs, eine neue Familie.

¹⁰⁶ Glaap 1996: 8.

¹⁰⁷ So schildert zum Beispiel Ian Ross in seinem Drama *FareWel* (1996), das ein Porträt des Reservatsleben anhand des fiktiven Partridge Crop Reserve in Manitoba bietet, die Folgen der Abhängigkeit vom Welfare-Scheck der kanadischen Regierung, insbesondere wenn dieser *FareWel* sagt und ausbleibt.

Am deutlichsten drückt jedoch Barbara, die zentrale Figur aus Drew Hayden Taylors Dramen *Someday* und *Only Drunks and Children Tell the Truth*, die zwischenmenschlichen Qualitäten des Reservats aus. An ihre Schwester gewandt erklärt sie, dass das Geheimnis um die legendäre Pilotin Amy Earhart und ihr (angebliches) neues Leben im Otter Lake Reserve bei den Reservatsbewohnern sicher aufgehoben sei: "Because we're her family now. It's her secret but it's also ours."¹⁰⁸ Um Grace/Janice die Solidarität der Reservatsbewohner und ihr Selbstverständnis, zu einer großen familiären Gemeinschaft zu gehören, noch nachdrücklicher zu erklären, fügt Barbara hinzu: "No game. This is who we are. Family, friends, we stick together."¹⁰⁹ und wiederholt diese Botschaft an späterer Stelle: "She's part of this community. This whole Reserve is like a family. You don't go telling secrets on family."¹¹⁰

Barbaras wiederholte Interpretation und Identifikation des Reservats als eine Form von Familie verdienen in mehrerer Hinsicht Beachtung. Zum einen führt die Protagonistin aus *Someday* und *Only Drunks and Children Tell the Truth* einen neuen Familienbegriff in die Diskussion ein, der über die Kern- und Großfamilie hinausgeht und die Gemeinschaft eines Reservats umschließt. Als ausschlaggebendes Kriterium dieser Sichtweise nennt sie dabei die Funktionen oder (idealen) Eigenschaften der Familie wie Loyalität oder Solidarität. Zum anderen untermauert sie die Eignung des Familiendramas, bestimmte Aspekte einer Gemeinschaft, Gesellschaft oder Staatsgebildes zu thematisieren und zu analysieren. Dass Familie und Gemeinschaft dabei zu einer Einheit verschmelzen, ist zwar ungewöhnlich, aber nicht unlogisch. Auch in den nachfolgend interpretierten Dramen *The Rez Sisters* des Cree-Autors Tomson Highway und *Girl Who Loved Her Horses* von Ojibway Drew Hayden Taylor klingt diese Sichtweise des Reservats immer wieder an.

6.3.1.1. Die Perspektive der Erwachsenen in Tomson Highways *The Rez Sisters*

Der Autor Tomson Highway, dessen erstes und bekanntestes Theaterstück *The Rez Sisters*¹¹¹ im Mittelpunkt der folgenden Analyse steht, ist mittlerweile eine in der kanadischen Theaterszene fest etablierte Größe. Auf einer entlegenen Insel im Maria Lake im Nordwesten Manitobas geboren, als zweitjüngstes von 12 Kindern, besuchte

¹⁰⁸ Drew Hayden Taylor, *Only Drunks and Children Tell the Truth*, Burnaby, B. C.: Talonbooks, 1998, p. 44.

¹⁰⁹ *Ibid*, p. 45.

¹¹⁰ *Ibid*, p. 89.

¹¹¹ *The Rez Sisters* wurde 1986 zum ersten Mal aufgeführt.

Highway zunächst eine katholische Internatsschule, machte 1970 seinen Schulabschluss und studierte anschließend Musik. In der Überzeugung, sich als Pianist von seinen Wurzeln zu entfernen und wenig für *Native people* bewirken zu können, entschloss sich Highway, seiner beruflichen Tätigkeit eine Wendung zu geben. In einem Interview mit William Morgan sagte er dazu:

I just didn't think that playing Chopin in concert halls had very much to do with Indian people. It was just so removed from where I came from that I quit and went to work for Indian people, on the streets and in the bars. [...] I came into contact with Indian people on a very basic level, very human level, very intimate. I just basically found out that their lives touched me deeply, and I just sort of started writing.¹¹²

In diesem Kontext entstand Highways Drama *The Rez Sisters*. Die politische und wirtschaftliche Lage, mit der er sich schon einige Zeit beschäftigt hatte, und konkrete Erfahrungen hatten ihn zum Schreiben des Theaterstücks veranlasst. Zu seiner eigenen Überraschung wurde das Stück ein großer Erfolg, das ihm neben nationaler und internationaler Beachtung auch eine Nominierung für den *Chalmers Award* und dem Dora-Mavor-Moor-Preis für das beste Bühnenstück der Theatersaison 1986/87 eintrug. Ganz abgesehen davon gilt das Drama als Beginn des *Native Theatre* in Kanada.

An der Oberfläche ist *The Rez Sisters*¹¹³ ein einfaches Stück mit einer episodenhaft anmutenden Handlung. Es erzählt die Geschichte von sieben¹¹⁴ Frauen, die in einem fiktiven Reservat auf Manitoulin Island leben und die Öde ihrer Umgebung und die Eintönigkeit ihres Alltags nur durch das Bingo-Spiel ertragen können. Leider sind die Bingo-Abende in ihrer Umgebung nicht mehr das, was sie einmal waren, denn die Gewinne sind geradezu lächerlich. Als sie davon hören, dass das größte Bingo-Spiel der Welt mit einem Jackpot von \$500.000 Dollar nach Toronto kommen soll, sind sie Feuer und Flamme und beschließen, irgendwie die erforderlichen Geldmittel für die Fahrt nach Toronto aufzubringen. Allerdings verläuft der Ausflug anders als geplant. Keine der Frauen gewinnt den Jackpot, und eine der Frauen erliegt noch während der

¹¹² William Morgan, "The Trickster and Native Theatre. An Interview with Tomson Highway", in: *Aboriginal Voices. Amerindian, Inuit and Sami Theatre*, eds. Per Brask und William Morgan, London: Johns Hopkins, 1992, p. 131.

¹¹³ "Rez" steht in diesem Zusammenhang für "reserve".

¹¹⁴ Die Anzahl der Figuren erklärt sich zum einen durch den magischen Charakter, der in der indigenen Kultur der Zahl sieben zugeschrieben wird, und zum anderen durch die tatsächliche Anzahl von Highways Tanten mütterlicherseits, die ihn zu diesem Drama inspirierten.

Veranstaltung ihrem Krebsleiden. Ohne Geld, aber dafür reich an Erfahrungen kehren die Frauen schließlich ins Reservat zurück.

Wichtiger als eine komplexe Handlung sind in *The Rez Sisters* die Charaktere, das Umfeld, aus dem die Figuren stammen, und die Gesellschaft, die sie reflektieren. Durch die Wahl des Reservats als Schauplatz seines Dramas stellt Highway eine Bevölkerungsschicht ins Rampenlicht, die gewöhnlich an den Rand der Gesellschaft gedrängt wird und im Theater bislang völlig ignoriert wurde. So sagt Moses über die in *The Rez Sisters* gespiegelte Gemeinschaft: "The majority of Native people, forced to inhabit ignored, economically disadvantaged areas called reserve, are not encouraged to regard their own lives as important."¹¹⁵

Insgesamt besteht das Figurenpersonal aus sieben Frauen, die alle miteinander verwandt oder verschwägert sind und dem Zuschauer das Gefühl einer "extraordinary, exuberant, life-affirming family"¹¹⁶ vermitteln. Zu dieser großen Familie gehören die Schwestern Pelajia Patchnose und Philomena Moosetail, die Halbschwester der beiden Marie-Adele Starblanket, sowie deren Schwestern Annie Cook und Emily Dictionary, welche wiederum Halbschwestern zu den zuerst genannten Schwestern Pelajia und Philomena bilden, die gemeinsame Schwägerin aller Schwestern Veronique St. Pierre und die von ihr adoptierte Tochter Zhaboonigan Peterson. Ihnen zur Seite gestellt wird Nanabush, der abwechselnd die Gestalt einer Möwe, eines Nachtschwärmers und eines Bingo-Spielleiters einnimmt und die Aktionen der Frauen auf seine Weise begleitet und kommentiert. Von den sieben Frauen sind allerdings nur zwei in der Lage, Nanabush zu sehen oder mit ihm zu sprechen. Dies ist zum einen die geistig behinderte Zhaboonigan, und die todkranke Marie-Adele, die beide auf unterschiedliche Weise an der Schwelle zwischen der physischen und der spirituellen Welt leben.

Der Schauplatz der Handlung in *The Rez Sisters* befindet sich - abgesehen von einem kurzen Intermezzo in Toronto - im fiktiven Wasaychigan Reservat auf Manitoulin Island, das von allen Bewohnern kurz "Wasy" genannt wird. Im Vorwort wird darauf hingewiesen, dass "Wasaychigan" in Ojibway Fenster bedeutet, was für die Interpretation des Dramas von großer Bedeutung ist.

¹¹⁵ Daniel David Moses, "The Trickster Theatre of Tomson Highway", *Canadian Fiction Magazine* 60 (1987), p. 85.

¹¹⁶ Zitiert in Denis W. Johnston, "Lines and Circles: The 'Rez' Plays of Tomson Highway", *Canadian Literature* 124-125 (1990), p. 259.

"Wasaychigan" means "window" in Ojibway: the reserve functions [...] as a metonym for Native communities across the country - Looking out on the conspicuous indicators of an economically powerful White society, and looking in at its signs of self-destruction and self-preservation.¹¹⁷

Highway porträtiert nicht nur die Ereignisse in diesem fiktiven Reservat namens Wasy, sondern öffnet gewissermaßen das Fenster zu einer anderen Kultur und vermittelt einen Einblick in das Reservatsleben als solches. Nacheinander lenkt er den Blick des Betrachters auf verschiedene positive und negative Aspekte der Reservatsgemeinschaft.

Den ersten Eindruck erhalten die RezipientInnen von Pelajia Patchnose, die mit der Reparatur der Dachziegel ihres "little two-bedroom welfare house" (p. 2)¹¹⁸ beschäftigt ist, und mit folgenden Worten an ihre Schwester Philomena Moosetail gewandt, das Drama eröffnet: "I want to move to Toronto" (p. 2). Diesem Auftakt folgt in der anschließenden Diskussion der beiden Schwestern eine detaillierte Beschreibung der Lebensumstände im Wasy-Reservat, die sich seit Jahrzehnten stetig verschlechtern. Pelajia lässt ihren Blick vom Hausdach aus über das Reservat schweifen und fängt an, sich bitterlich über "plain, dusty, boring old Wasaychigan Hill" (p. 2) zu beklagen. Die Straßen sind schmutzig und in schlechtem Zustand, es gibt keine Arbeitsplätze und auch ansonsten nichts zu tun: "No jobs. Nothing to do but drink and screw each other's wives and husbands and forget about our Nanabush." (p. 6). Alte Traditionen haben keine Gültigkeit mehr, denn die Menschen haben sie ebenso vergessen wie ihre Sprache: "And the old stories, the old language. Almost all gone...." (p. 5). Statt dessen hat sich ein "village English"¹¹⁹ eingebürgert, das nur hin wieder von einigen Wörtern der indigenen Sprachen durchbrochen wird.¹²⁰ Pelajia endet ihre Litanei über die Zustände des

¹¹⁷ Anne Nothof, "Cultural Collision and Magial Transformation: The Plays of Tomson Highway", *Studies in Canadian Literature/Études en Littérature Canadienne* 20/2 (1995), p. 34.

¹¹⁸ Tomson Highway, *The Rez Sisters*, Saskatoon: Fifth House, 1988. Alle weiteren Angaben bei Primärzitataten beziehen sich auf diese Ausgabe.

¹¹⁹ Renate Usmiani, "The Bingocentric Worlds of Michel Tremblay and Tomson Highway: *Les Belles-Sœurs* vs. *The Rez Sisters*", *Canadian Literature* 144 (1995), p. 130.

¹²⁰ Dieses etwas gebrochen wirkende "village English" reflektiert gemäß der Schriftstellerin Maria Campbell sehr präzise die Sprachsituation in zahlreichen Reservaten und findet sich zunehmend im dramatischen Werk indigener AutorInnen. Als Beispiel verweist Campbell auf ihre eigenen Werke: "A lot of my writing now is in very broken English. I find that I can express myself better that way. I can't write in our language, because who would understand it? So I've been using that way I spoke when I was at home, rather than the way I speak today ... what linguists call 'village English.'" [Zitiert in Hartmut Lutz, *Contemporary Challenges. Conversations with Canadian Native Authors*, Saskatoon: Fifth House Publishers, 1991, p. 48.]. Bezüglich der in *The Rez Sisters* verwendeten Sprache siehe auch Kapitel 6.1.1., in dem die Besonderheiten der im Drama verwendeten Varietät des Englischen erläutert wird.

Reservats mit einem entschlossenen: "... I'm packing my bags and moving to Toronto." (p. 8).

Von ihrem erhöhten Beobachtungsposten, der sie praktisch und symbolisch mit "the clearest vision and the widest perspective"¹²¹ ausstattet, schildert Pelajia nicht nur die Veränderungen im Lebenswandel der Bewohner, sondern vermittelt auch die geographischen Konturen des Reservats. "Half of Manitoulin Island" ist sichtbar an einem klaren Tag, ebenso wie der sorgfältig gestrichene, weiße Gartenzaun ihrer Halbschwester Marie-Adele, der Müllhaufen hinter Big Joeys heruntergekommenem Haus oder die Mühle in Espinola, in der ihr Mann arbeitet. Mit einem Fernglas könnte sie sogar den Supermarkt in Sudbury erkennen, und wäre sie Superwoman, würde sie sogar den CN Tower im weit entfernten Toronto erspähen, dem Wohn- und Arbeitsort ihrer beiden Söhne.

Die Situierung und Beschreibung des Reservats findet folglich zunächst vermittelt und diegetisch statt. Ein relativ konkretes Bild von der Aufteilung und den Lebensbedingungen des Reservats entsteht, das eine Atmosphäre von Eintönigkeit, Langeweile und Trostlosigkeit ausstrahlt und die Frage aufkommen lässt, warum die verbliebenen Reservatsbewohner diesen Ort nicht verlassen. Eine mögliche Antwort erhält der Leser durch Philomena, die den Klagen Pelajias amüsiert zuhört. Obwohl sie die Beschwerden ihrer Schwester grundsätzlich versteht und deren Ansicht teilt, dass die "Bingos here" (p. 14) stets kleiner werden, kann sie für die Schlussfolgerung Pelajias doch wenig Verständnis aufbringen. Ihrer Meinung nach ist das Reservat Pelajias Zuhause, das sie nicht wirklich verlassen kann. Mit den Argumenten "But you were born here. All your poop's on this reserve." (p. 3) oder "This place is too much inside your blood. You can't get rid of it. And it can't get rid of you." (p. 4) widerspricht sie ihrer Schwester daher heftigst und erklärt für sich selbst: "I like it here." (p. 5).

Philomenas Erläuterungen dienen nicht nur dazu, die Klagen ihrer Schwester zu relativieren, sondern richten die Aufmerksamkeit des Lesers auf Aspekte, die im weiteren Verlauf des Dramas eine wesentliche Rolle spielen und den ersten Eindruck des Reservats als einem Ort der Eintönigkeit und Lethargie allmählich revidieren. Angesprochen wird hier der zwischenmenschliche Bereich, das Gemeinschaftsgefühl und auch der Umgang der Reservatsbewohner miteinander, die den Ort ebenso stark prägen wie seine geographischen oder sozio-ökonomischen Bedingungen. Um diese Faktoren gebührend darzustellen, verändert sich notgedrungen auch die Art der

¹²¹ Nothof 1995: 34.

Charakterisierung. Die erzählende und diegetische Vermittlung aus der Eröffnungsszene wird abgelöst durch eine Beschreibung mittels der Charaktereigenschaften der einzelnen Protagonistinnen, die zusammengenommen alle Facetten der Reservatsgemeinschaft reflektieren. Von Bedeutung für die Interpretation sind hierbei einschneidende Episoden aus dem Leben der sieben Frauen, ihre geheimen Sorgen und Ängste, der Umgang mit diesen Schatten aus Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, ihre heimlichen Wünsche, die Bewältigung des Alltags und ganz besonders der Umgang der sieben Schwestern miteinander.

Angesichts der geschilderten widrigen und trostlosen Lebensbedingungen könnte man annehmen, dass die dort herrschende Atmosphäre ihren Stempel auf die im Reservat lebende Bevölkerung aufgedrückt hat und diese sich entsprechend lethargisch verhält. Schließlich würde dies auch dem Klischee des stets betrunkenen, lethargischen Indianers entsprechen, das besonders in Kino- und Fernsehfilmen gerne produziert wurde bzw. wird. Die *Rez Sisters* sind jedoch alles andere als apathisch, passiv oder resigniert und weigern sich geradezu, das stereotype Bild der unterwürfigen *Pokahontas* zu erfüllen. Im Gegenteil, die sieben Schwestern präsentieren sich als zupackende, tatkräftige Frauen, die neben einer auffälligen Leidenschaft für Bingo noch eine Reihe weiterer Eigenschaften aufweisen. Die wesentlichen Merkmale der weiblichen Gemeinschaft fasst Cunand prägnant zusammen. Sie bezeichnet *The Rez Sisters* als

the story of seven women on "the rez" who fight and bitch but always care no matter what. The women are all strong characters and when they clash, sparks fly. When they need support, they are there for each other. The women accept each other whether it be their sexuality, their point of view or their life experience. Humor helps them (and us) to get through the black times.¹²²

Die Impulsivität und schonungslose Offenheit, mit der die Frauen miteinander umgehen, treten am deutlichsten in der "Prügelszene" im ersten Akt hervor. Begierig herauszufinden, ob das Gerücht um "THE BIGGEST BINGO IN THE WORLD" (p. 27) der Realität entspricht, treffen alle Schwestern bei Emily im Reservatsladen ein, der rasch zum Austragungsort eines verbalen und handgreiflichen Schlagabtauschs avanciert. Im Verlauf der folgenden Auseinandersetzung wird Pelajia der Überheblichkeit bezichtigt und als "Slow turtle" (p. 45) bezeichnet, die nur große Reden schwingt, ohne Taten folgen zu lassen, wird Marie-Adele als "spoiled brat" (p. 45) und wegen ihrer 14 Kinder als "wrinkled old prune" (p. 44) beschimpft, während Veronique aufgrund ihrer übertriebenen Hilfsbereitschaft "insect, sticking insect claws into

¹²² Beth Cunand, "The Rez Sisters", *Saskatchewan Indian* (Feb. 1988), p. 18.

everybody's business" (p. 45) genannt wird. Als Marie-Adele infolge ihrer Krebserkrankung und dieser zusätzlichen physischen und psychischen Verausgabung sich vor Schmerzen zu winden beginnt, schlägt die Stimmung jedoch schlagartig um, und die Frauen kümmern sich besorgt um ihre kranke Schwester. Die Auseinandersetzung geht kurzfristig in eine normale Unterhaltung über, bis die Bestätigung der Nachricht des Bingo-Spiels die Frauen in Begeisterungstürme versetzt: "*There is a brief electric silence followed by an equally electric scream from all the women. [...] Excitement takes over completely.*" (p. 55).

Der Enthusiasmus der Frauen angesichts dieser Aussicht, der sich hier in einer wahren Gefühlsexplosion entlädt, verrät einiges über die Lebensumstände im Wasy-Reservat, die sich wiederum prägend auf das Leben und den Charakter der sieben Schwestern auswirken. Wie Philomena eingangs bemerkt, bieten Bingo-Abende im eintönigen Alltag des Reservats eine der wenigen Formen der Unterhaltung, und selbst diese sind nicht mehr das, was sie einmal waren: "Bingos here in Wasy are getting smaller and smaller all the time." (p. 16). In der Öde des Reservats dient Bingo folglich als eine willkommene Ablenkung, als wirkungsvolles Mittel gegen Lethargie und Langeweile für den unerwarteten Eintritt eines größeren Gewinns und auch als Fluchtweg aus dem Reservat.

Usmiani deutet die Leidenschaft der Frauen für Bingo daneben auch als ein Symbol für deren geistige Leere und zunehmende Konsumhaltung, in der sich der allgemeine Verfall von Werten und Gebräuchen in Wasy spiegelt: "Bingo, symbol and illustration of the consumerism of the women represented the spiritual emptiness of their lives."¹²³ In der Tat sind fast alle Wünsche der Frauen im Fall eines Gewinns rein materialistischer Natur, gleichzeitig aber so überzogen, dass sie schon wieder komisch wirken. Während sich Philomena von dem Geld einen neuen, großen, weißen Toilettensitz kaufen möchte, auf dem sie wie auf einem Thron Platz nehmen kann, träumt Annie in ihrer Leidenschaft für *country music* von einem jüdischen Sänger namens Fritz the Katz und einem "huge record player, the biggest one in the whole world" (p. 35). Veronique wiederum sehnt sich nach "[a] great big stove. The kind Madame Benoit has." (p. 36), und Marie-Adele sieht sich in ihrer Fantasie bereits auf "the most beautiful island in the world" (p. 36). In der Abgeschiedenheit ihrer eigenen Insel möchte sie mit ihrem Ehemann die gemeinsamen 14 Kinder aufziehen. Lediglich Pelajia strebt höhere Ziele als ihre Schwestern an. Mit dem potentiellen Gewinn plant

¹²³ Usmiani 1995: 127.

sie, die Straßen des Reservats pflastern zu lassen, um auf diese Weise zu einer Verbesserung der Lebens- und Arbeitsbedingungen beizutragen:

I'll tell him we'll build paved roads all over the reserve with our prize money.
I'll tell him the people will stop drinking themselves to death because they'll have paved roads to walk on. I'll tell him there'll be more jobs because the people will have paved roads to drive on. I'll tell him the people will stop fighting and screwing around and Nanabush will come back to us because he'll have paved roads to dance on. (p. 59).

Unberücksichtigt bei Usmanis Interpretation bleiben jedoch die Motive für die Wünsche der Protagonistinnen, die sich aus ihrer jeweiligen Lebensgeschichte erklären. So ist Marie-Adeles Sehnsucht nach einer Insel im Zusammenhang mit ihrer Krebserkrankung zu sehen, die in ihr das Bedürfnis nach Ruhe, Abgeschiedenheit und Sicherheit für ihre 14 Kinder entstehen lässt. Veroniques Wunsch nach einem überdimensional großen Herd entspringt nicht etwa ihrer egoistischen Natur, sondern steht in Verbindung mit ihrer Kinderlosigkeit und ihrem Sehnen nach eigenen Kindern, das sie bereits zur Adoption von Zhaboonigan veranlasste. In ihrer Vorstellung sieht sie sich daher an diesem Herd für alle Kinder des Reservats kochen, was sie am Ende in eingeschränktem Maß zumindest für die Kinder von Marie-Adele tatsächlich tut. Adäquater erscheint in diesem Zusammenhang daher die Interpretation von Nothof, welche die (scheinbar) materialistischen Ziele der Frauen als eine Überlebensstrategie, als "unconscious tactics for psychological survival"¹²⁴ identifiziert. Angesichts der widrigen Lebensbedingungen erscheint es ausgesprochen schwierig, wenn nicht utopisch, große Veränderungen, wie Pelajia sie ersehnt, anzustoßen, so dass sich die Frauen lieber auf kleinere, aber erreichbare Ziele konzentrieren.

Die Ankündigung des Bingo-Spiels fördert noch andere Eigenschaften der Frauen zutage. Um die Fahrt nach Toronto zu organisieren und innerhalb der verbleibenden zehn Tage die erforderliche Summe aufzubringen, arbeiten die Frauen höchst effektiv zusammen. Jede von ihnen bringt ihre jeweiligen Fähigkeiten und ihre Arbeitskraft zum Einsatz, ob es sich dabei um ein Gesangs- oder Verkaufstalent wie bei Annie und Emily, den Umgang mit dem Hammer wie bei Pelajia oder die Geschwindigkeit im Fensterputzen wie bei Zhaboonigan handelt. Neben ihrer Bereitschaft zur Kooperation offenbaren sie aber auch ein hohes Maß an Solidarität. Diese manifestiert sich zum Beispiel in ihrem spontanen Entschluss, einen Tag länger in Toronto zu verweilen, um

¹²⁴ Nothof 1995: 36.

Marie-Adele zu ihrer medizinischen Untersuchung zu begleiten und sie bei ihrer Krebserkrankung moralisch zu unterstützen.

PHILOMENA: Coming home right after the bingo.

MARIE-ADELE: And leave me behind? Remember my tests Monday morning.

EMILY: Right. Monday noon, we come back. Next. (p. 65).

Auf der Fahrt nach Toronto enthüllt sich eine weitere Charaktereigenschaft, die bislang nur angedeutet war, nämlich die Fähigkeit der Schwestern zu intimen, intensiven Beziehungen. Im Auto unterhalten sich stets zwei (einmal drei) der Frauen, während der Rest schläft. In diesen Gesprächen vertrauen sie sich gegenseitig ihre Sorgen, Bedenken und Ängste an, enthüllen schmerzhaft Episoden aus ihrer Vergangenheit und spenden sich gegenseitig Trost. Nachdenklich erinnert sich Philomena an ihre über zwei Jahrzehnte zurückliegende Beziehung zu ihrem weißen Arbeitgeber und das gemeinsame Kind, das sie nach der Geburt vor just 28 Jahren zur Adoption freigeben musste: "I don't even know to this day if it was a boy or a girl. [...] You know what I'm gonna do with that money if I win? I'm gonna find a lawyer. Maybe I can find that child." (p. 81). Ebenso in Gedanken versunken versucht Annie ihre Präferenz für weiße Männer gegenüber Emily zu erklären, die sich als Ergebnis vergangener Erfahrungen entpuppt: "Aw, these white guys. They're nicer to their women. Not like Indian guys. Screw you, drink all you money, and leave you flat on your ass." (p. 86). Gleiches gilt für Marie-Adele, die gegenüber Annie ihre große Angst um die Zukunft ihrer Kinder nach ihrem Tod bekennt, oder auch Emily. Ihre Lebensgeschichte soll im Folgenden eine weitere Charaktereigenschaft erläutern.

Bemerkenswert an der Szene im Auto sind neben der Offenheit der Erzählenden auch die Reaktionen ihrer jeweiligen Gesprächspartner, die alle von einer Bewertung oder Kommentierung des Gehörten Abstand nehmen. Toleranz und die Fähigkeit zur Akzeptanz, so wird deutlich, sind weitere Merkmale der von Highway entworfenen Figuren. Diese Akzeptanz erfährt insbesondere Emily, die nach dem tragischen Tod ihrer Partnerin Rosabella Baez ins Wasy-Reservat zurückgekehrt ist. In einem der intimen Gespräche auf der Fahrt nach Toronto enthüllt sie, dass Rosa an ihrer Situation als "An Indian woman" (p. 97) verzweifelte und vor Emilys Augen mit ihrem Motorrad in einen Lastwagen fuhr. Ihr Selbstmord, über den Rosa offenbar vorher öfter gesprochen hatte, ließ Emily ihre Heimat im Wasy-Reservat aufsuchen: "Pawned my bike off and bought me a bus ticket back to Wasy. When I got to Chicago, that's when I got up the nerve to wash my lover's blood off from my neck. I loved that woman, Marie-Adele, I loved her like no man's ever loved a woman." (p. 97).

Zu keinem Zeitpunkt wird Emilys geschlechtliche Neigung von den Schwestern in Frage gestellt oder kritisch bewertet. Homosexualität, so verdeutlicht Highway in einem Interview, gilt in indigenen Gesellschaften als ein natürliches, selbstverständliches Phänomen und wird nicht als ein Makel oder gar als ein Kriterium der Ausgrenzung angesehen. In traditionellen Gesellschaften, so führt der Autor fort, hatten homosexuelle Menschen wie er selbst sogar eine besondere Stellung inne: "In traditional native societies there was a special place for people who are gay. We were seen as part of some kind of buffer zone ... like mediators and peace makers."¹²⁵

Auch Emilys Affäre mit Big Joey erregt nur insofern das Interesse der Schwestern, als Big Joey einen Ruf als Frauenheld genießt, eigentlich mit Gazelle Nataway zusammen ist und überdies ein blaues Auge Emilys Gesicht zielt. Emilys Weigerung, den Verursacher dieser Verletzung zu nennen, löst die bereits erwähnte Prügelszene unter den Frauen aus, die von Emilys Schweigen wenig erbaut sind. Als Emily jedoch schließlich erzählt, dass das blaue Auge das Resultat einer handgreiflichen Auseinandersetzung mit Big Joey und Gazelle ist und sie Big Joey im Gegenzug bewusstlos geschlagen hat, schlägt der Zorn der Frauen genauso schnell in Bewunderung um. Mit ebenso großem Verständnis und Interesse wird auch Emilys Schilderung ihres gewalttätigen Ex-Mannes aufgenommen, von dem sie schließlich gelernt hat, sich zur Wehr zu setzen. "You're amazing." (p. 53) kommentiert Annie das eben Gehörte.

Die gleiche Toleranz und Akzeptanz wird auch der 24-jährigen Zhaboonigan zuteil. Trotz ihrer geistigen Behinderung gilt Zhaboonigan nicht als eine Art Reservatsidiot und wird auch nicht von der Gemeinschaft ausgestoßen oder in einer Institution versteckt, um nicht mehr mit ihrem Anblick konfrontiert zu werden. Als ihre Eltern bei einem Unfalltod starben, wurde sie von der kinderlosen Veronique aufgenommen und später sogar adoptiert. Auch die anderen Frauen akzeptieren Zhaboonigan in ihrer Besonderheit und erkennen ihr Recht, Teil der Gemeinschaft zu sein, voll und ganz an. So spielt Marie-Adele mit ihr, sie wird wie selbstverständlich auf die Fahrt nach Toronto mitgenommen und am Ende erzählt Emily ihr als erste von ihrer Schwangerschaft. In der Gemeinschaft der *Natives*, so lässt sich schlussfolgern, nehmen geistig behinderte Menschen einen ganz anderen Stellenwert ein als in vielen westlichen Gesellschaften. Neben Marie-Adele hat sie auch als einzige Zugang zur spirituellen Welt und kann Nanabush sehen und mit ihm sprechen. Als Marie-Adele von Nanabush

¹²⁵ Susannah Schmidt, "Interview with Tomson Highway", <http://www.playwrightsworkshop.org/tomsonint.html> (28.09.2004).

in Gestalt eines schwarzen Vogels in die Welt der Geister mitgenommen wird, versucht sie mit den beiden zu gehen, kann aber von Emily in letzter Sekunde von ihrem Vorhaben abgehalten werden: "*Zhaboonigan, utters a cry, makes a last desperate attempt to go with them. But Emily rushes after and catches her at the very last split second.*" (p. 104).

Setzt man die einzelnen Charaktereigenschaften der sieben Schwestern nun zusammen, ergibt sich das Bild einer emotional sehr intensiven, solidarischen und offenen Gemeinschaft, in der gegenseitige Toleranz und schonungslose Offenheit gleichermaßen Platz finden. Schmerzhaftes Episoden aus der Vergangenheit haben ihre Spuren hinterlassen, können die Frauen jedoch nicht zerstören, da diese mit einer Mischung aus Humor und Verständnis und nicht zuletzt durch die gegenseitige Unterstützung diese Schatten bewältigen. Entgegen des ersten Eindrucks wird das Wasy-Reservat somit von einer überaus aktiven, tatkräftigen und lebendigen Gemeinschaft bewohnt.

Dieser Eindruck wird noch unterstrichen durch formale Elemente des Familiendramas, durch die Gestaltung der Zeit und den häufigen Schauplatzwechsel, die im Folgenden einer Analyse unterworfen werden. Die dramatische Zeit verläuft in *The Rez Sisters* chronologisch und erstreckt sich über einen Zeitraum von ungefähr 12 Tagen. Wie Usmiani verweist, wird die zeitliche Einteilung wie auch die gesamte dramatische Handlung dominiert durch das Bingo-Spiel:

"THE BIGGEST BINGO IN THE WORLD" [sic] provides the axis on which the action of the play revolves, from news of the impending event, to preparations for the trip to Toronto, to the event itself and its aftermath.¹²⁶

The Rez Sisters zeichnet sich ferner durch einen ständigen Wechsel zwischen zeitlichen Einheiten aus. So steht die minutiöse Ausformung der Prügelszene in starkem Kontrast zu der gerafften Zeit, in der die Tage zwischen der Ankündigung des Bingo-Spiels und der Abfahrt der Frauen dargestellt werden. Die Handlung von zehn Tagen wird dabei auf wenige Minuten reduziert, wobei die Geschwindigkeit und die Intensität der ausgeführten Tätigkeiten stetig zunehmen. Während Philomena anfangs nur auf ein Kind aufpasst, sind es Sekunden später bereits zwei und am Ende fünf Kinder, die an ihrem Körper befestigt sind. Der zeitlichen Raffung folgt wiederum eine Verlangsamung, während der sich der Fokus auf die Gedanken der Frauen, auf ihre Sorgen und Probleme richtet, bevor die Geschwindigkeit zum Ende des Dramas nochmals zunimmt. Rasend schnell und chaotisch verläuft das lang erwartete Bingo-

¹²⁶ Usmiani 1995: 128.

Spiel bis zum plötzlichen Tod Marie-Adeles, der die Zeit zum Stillstand zu bringen scheint:

And out of this chaos emerges the calm, silent image of Marie-Adele waltzing romantically in the arms of the Bingo Master. [...] And the Bingo Master changes, with sudden bird-like movements, into the nighthawk, Nanabush in dark feathers. Marie-Adele meets Nanabush. (p. 103).

Nach Marie-Adeles Tod und Begräbnis kehrt die Zeit wieder zu ihrer natürlichen Geschwindigkeit zurück. Im Wasy-Reservat kehrt erneut der Alltag ein.

Ebenso lebendig wie der Umgang mit der dramatischen Zeit erweist sich die Gestaltung des Ortes. Auffällig ist hier der häufige Schauplatzwechsel, der die eingangs konzipierte Atmosphäre von Enge und Eintönigkeit auflockert und somit dem Drama "a sense of fluidity, movement and greater freedom"¹²⁷ gibt. Betrachtet man überdies die Abfolge der einzelnen Schauplätze, so wird neben der linearen chronologischen Abfolge eine zirkuläre Struktur erkennbar, die nicht zuletzt durch das zentrale Motiv der Reise bedingt wird.

Eine Aufstellung der Schauplätze soll den Überblick erleichtern: *The Rez Sisters* eröffnet mit einer Szene auf Pelajias Haus, auf dem sie und ihre Schwestern Besuch von Annie Cook erhalten und von dem Gerücht um "THE BIGGEST BINGO IN THE WORLD" (p. 27) erfahren, und wechselt anschließend zu Marie-Adeles Haus, wo Annie gleich darauf ebenfalls auftaucht und dort Marie-Adele, Veronique und Zhaboonigan von der unerwarteten Nachricht erzählt. Gemeinsam begeben sich die drei Frauen zum Reservatsladen, in dem sie auf Emily treffen und in dem es zu der bereits erwähnten Prügelszene kommt. Am Ende des Dramas, nach der Organisation der Reise und der eigentlichen Fahrt nach Toronto, werden die gleichen Schauplätze in umgekehrter Reihenfolge abgegangen. Wieder dient Annie als das verbindende Glied. Im Reservatsladen erkundigt sie sich zunächst bei Emily nach Post, sucht anschließend das Haus der Starblankets auf, wo sie Veronique vorfindet, die sich nach Marie-Adeles Tod um deren Ehemann und vierzehn Kinder kümmert, und taucht anschließend wieder auf dem Dach von Pelajias Haus auf. Ebenso rasch wie sie auf das Dach geklettert ist und sich zwischen den Schauplätzen bewegt hat, ist sie auch wieder verschwunden, so dass selbst Pelajia kommentiert: "Annie Cook will be walking fast right up until the day she dies." (p. 116).

¹²⁷ *Ibid*, p. 134.

Die Rückkehr der Handlung zu ihrem Ausgangspunkt wirft die Frage auf, ob sich das Leben der Frauen durch die Fahrt nach Toronto verändert hat. Außer Philomena, die einen kleineren Gewinn von \$600 erzielt und mit dieser Summe ihren Traum von einem neuen Badezimmer erfüllt hat, konnte keine der Frauen in finanzieller Hinsicht von der Fahrt nach Toronto profitieren. Ein Vergleich der Ausgangs- und Endposition der Charaktere zeigt jedoch, dass sich auch im Leben der anderen Frauen wesentliche Veränderungen ergeben haben. Annie kann sich zwar nicht ihren Wunsch von einem überdimensionalen Schallplattenspieler erfüllen, und auch Veroniques Sehnsucht nach einem ebenso gigantischen Herd wird ihr versagt. Dennoch sieht man in der Abschlusszene Veronique voller Stolz vor dem großen Herd der Starblankets stehen und "the biggest roast beef that's been seen on this reserve recently" (p. 111) für die Kinder der toten Marie-Adele zubereiten, während Annie stolz von ihren Auftritten mit Fritz the Katz berichtet. Auch für Emily entsteht neue Hoffnung, da sie durch die Affäre mit Big Joey ein Kind erwartet. Von besonderer Bedeutung und geradezu politischer Tragweite ist die Wandlung in Pelajias Einstellung. Im Gegensatz zu ihrer Prognose hat sie das Reservat nicht verlassen, sondern denkt darüber nach, selbst nach einer politischen Funktion zu streben und die von ihr ersehnten Veränderungen anzustoßen:

If that useless old chief of ours was a woman, we'd see a few things get done around here. We'd see our women working, we'd see our men working, we'd see our young people sober on Saturday nights, and we'd see Nanabush dancing up and down the hill on shiny black paved roads. (p. 114).

Trotz dieses politischen Statements von Pelajia, das sogar Nanabush zum Tanzen bringt¹²⁸ und ein recht positives Omen für ihre Pläne suggeriert (obwohl man bei Nanabush nie sicher sein kann), ist *The Rez Sisters* nicht als ein radikal politisches Stück anzusehen. Highway bietet keine Lösungsvorschläge an und bezieht auch keine offene politische Position in dem Sinne, dass er mit seinem Drama eine Verbesserung in den Reservaten einfordert, aber er strebt ganz offensichtlich eine Revision des gängigen Bildes der Reservate und seiner Bewohner an. Auf dieses Ziel deutet auch eine Bemerkung aus dem Vorwort zu *The Rez Sisters* hin. Darin wird als eines der wichtigsten Anliegen Highways die Dekonstruktion der typischen Klischees über *Natives* als lethargische, apathische oder resignierte Bevölkerungsgruppen genannt: "Tomson Highway's ambition in life is to make "the rez" cool, to show and celebrate

¹²⁸ *The Rez Sisters* endet mit einem tanzenden Nanabush: "Split seconds before the complete black-out, Nanabush, back once more in his guise as the seagull, 'lands' on the roof behind the unaware and unseeing Pelajia Patchnose. He dances to the beat of the hammer, merrily and triumphantly." (p. 118).

what funky folk Canada's Indian people really are." (p. ix). Mit seinem inzwischen international bekannten Theaterstück ist ihm dies sicherlich gelungen.

Ergänzend sei an dieser Stelle hinzugefügt, dass Highway die Gemeinschaft im Reservat in seinen Stücken nicht durchwegs positiv zeichnet. Wesentlich düsterer gestaltet sich die Darstellung des Reservats in *Dry Lips Oughta Move to Kapuskasing* (1989), der "'flip side' sequel"¹²⁹ von *The Rez Sisters* und zweiten Band von insgesamt sieben geplanten Reservatsdramen. Wie in *The Rez Sisters* spielt auch dieses Theaterstück im fiktiven Wasaychigan Hill Indian Reserve auf Manitoulin Island, umfasst jedoch ein Personalregister von sieben Männern, denen dieses Mal ein weiblicher Nanabush zur Seite gestellt wird. Einige der Charaktere wie Pierre St. Pierre oder Big Joey sind bereits aus dem Vorgängerstück bekannt, andere kommen hinzu, wie zum Beispiel der 17-jährige Dickie Bird Halked, der an den Folgen des fötalen Alkoholsymptoms leidet, oder der 20-jährige Simon Starblanket, der die Hoffnung der nächsten Generation verkörpert, und dessen Optimismus am Ende brutal zerstört wird. Das zentrale Gesprächsthema der männlichen Population dreht sich auch nicht um Bingo, sondern um die erste weibliche Eishockeymannschaft des Reservats, wobei diese jedoch lange nicht solche Begeisterung und Aktivität entfachen kann wie das bevorstehende größte Bingo-Spiel der Welt bei den "Rez Sisters." Mit großer Anschaulichkeit und teilweise brutaler Offenheit werden in *Dry Lips Oughta Move to Kapuskasing* die Konsequenzen jahrzehntelanger Unterdrückung geschildert. Die Männer sind passiv und lethargisch und versuchen ihre Apathie im Alkohol zu vergessen. Bestrebungen, das Reservat durch neue Projekte (geplant wird eine Bäckerei) oder eine Rückkehr zu traditionellen Werten und Gebräuchen zu beleben, scheitern bereits im Ansatz. Zu umfassend erscheint die Zerstörung der Kultur, wie die Vergewaltigung von Nanabush (in Gestalt einer jungen Reservatsbewohnerin) mit einem Kruzifix, "the phallic weapon with which this patriarchal religion has ravaged Native culture,"¹³⁰ verdeutlicht. Trotz dieser brutalen Ereignisse endet *Dry Lips Oughta Move to Kapuskasing* ebenso wie *The Rez Sisters* mit einer hoffnungsvollen Note. In der letzten Szene erwacht Zachary auf seiner Couch und fragt sich, ob er dies alles nicht nur geträumt hat, zumal ihm das im Traum Erlebte angesichts des sehr realen Geschreis seiner kleinen Tochter mehr als absurd vorkommt. Mit dem Bild von Zachary und dem Baby auf seinem Arm, das für einen Augenblick in

¹²⁹ Johnston 1990: 260.

¹³⁰ Jerry Wasserman, "Tomson Highway", in: *Modern Canadian Plays II*, ed. Jerry Wasserman, Vancouver: Talonbooks, 1994³, p. 319.

eine magische Projektion einer lachenden Familie übergeht,¹³¹ wird die Handlung ausgeblendet, während das Lachen und Glucksen des Babys noch nachhallen.

Der tanzende Nanabush aus *The Rez Sisters* und die lachende Familie aus *Dry Lips Oughta Move to Kapuskasing* zeichnen somit eine optimistische Zukunftsvision für die Reservatsgemeinschaft, für die indigene Bevölkerung Kanadas und ihre Kultur. Zu stark sind die positiven Eigenschaften der *Native people*, wie *The Rez Sisters* plastisch veranschaulicht, um die tragischen Ereignisse von Zacharys Traum in *Dry Lips Oughta Move to Kapuskasing* bzw. die reale Geschichte der Urvölker Kanadas nicht überwinden zu können.

6.3.1.2. Die Perspektive der Kinder in Drew Hayden Taylors *Girl Who Loved Her Horses*

Während Highways Theaterstück *The Rez Sisters* sich auf die Darstellung des Reservats aus der Perspektive seiner erwachsenen Bewohner konzentriert, richtet Drew Hayden Taylor in seinem Drama *Girl Who Loved Her Horses*¹³² seine Aufmerksamkeit auf die jüngere Generation und schildert das Leben im Reservat aus kindlicher Perspektive. In eindrücklicher Weise vermittelt das Drama eine Ahnung davon, was es bedeutet, als *Native* in Kanada aufzuwachsen, und veranschaulicht, welche Rolle die familiäre Gemeinschaft des Reservats in dieser Hinsicht spielen kann. Da Taylors Theaterstück sich als eine hervorragende Ergänzung zu dem von Highway in *The Rez Sisters* entwickelten Bild des Reservats anbietet und durch den vorgenommenen Perspektivenwechsel wichtige Erkenntnisse über die Position der jüngeren *Natives* in Familie und Gesellschaft liefert, soll es an dieser Stelle näher besprochen werden.

Wie *Moonlodge* oder *Path With No Moccasins* präsentiert sich auch *Girl Who Loved Her Horses* nicht als ein Familiendrama im engeren Sinn der Definition. Schließlich beschränkt sich das Figurenpersonal auf die vier Charaktere Shelley, ihren Bruder Ralph, den gemeinsamen Freund der Geschwister und späteren Partner Shelleys, William, sowie die Außenseiterin Danielle, das *Girl Who Loved Her Horses* aus dem

¹³¹ Vergleiche dazu die Regieanweisungen am Ende von *Dry Lips Oughta Move to Kapuskasing*: "And the last thing we see is this beautiful naked Indian man lifting this naked baby Indian girl up in the air, his wife sitting beside them watching and laughing." [Tomson Highway, *Dry Lips Oughta Move to Kapuskasing*, in: *Modern Canadian Plays II*, ed. Jerry Wasserman, Vancouver: Talonbooks, 1994³, p. 358.].

¹³² *Girl Who Loved Her Horses* wurde von *Theatre Direct Canada* produziert und 1995 am *Theatre Centre* in Toronto erstmals aufgeführt. Als Kurzgeschichte wurde es in der Anthologie *Voices Being Native in Canada*, ed. Linda Jaine, publiziert.

Titel des Dramas. Diese werden zum einen als Kinder dargestellt (in der eigentlichen Dramenhandlung, die zehn Jahre in die Vergangenheit zurückversetzt spielt) und zum anderen - mit Ausnahme von Danielle - als junge Erwachsene (in der Anfangs- und Schluss-Szene der Gegenwart) gezeichnet. Nicht mit eigenen Figuren ausgestattet werden dagegen die Eltern, nicht einmal die Mütter, obwohl sie - im Gegensatz zu den Vätern¹³³ - eine große Rolle für die Entwicklung der vier Kinder spielen und diese in ihren Gesprächen immer wieder auf ihre Mütter Bezug nehmen. Die namenlose Mutter von Shelley und Ralph sowie Elsie Fiddler, die Mutter von Danielle, werden, wie später gezeigt wird, durch die Kinder so präzise charakterisiert, dass sie zwar nicht auf der Bühne, jedoch im Hintergrund mehr als präsent sind.

Insgesamt sind auf der Bühne daher drei bzw. zwei Familien konzipiert, wobei diese Zahl davon abhängig ist, welche Position William zugeordnet wird. Angesichts der Tatsache, dass William wie Shelley und Ralph (und im Gegensatz zu Danielle) als Status-Indianer¹³⁴ der Reservatsgemeinschaft angehört, die meiste Zeit mit den Geschwistern verbringt und zudem Shelleys späterer Partner wird, kann er als Mitglied von Shelley und Ralphs Familie verstanden werden. Berücksichtigt man diesen Faktor und die anwesenden/abwesenden Mütter stehen sich in *Girl Who Loved Her Horses* zwei komplett konzipierte Familien gegenüber und manifestieren den Anspruch des Dramas, in diese Studie aufgenommen zu werden. Durch ihre jeweiligen Erziehungsstile und Wertvorstellungen liefern diese Familien wertvolle neue Aspekte über die Reservatsgemeinschaft und ergänzen die aus der Interpretation von *The Rez Sisters* gewonnenen Erkenntnisse in idealer Weise. Dies wird durch die nachfolgende Analyse herausgearbeitet.

Obwohl der thematische Schwerpunkt auf dem Reservat liegt, beginnt und endet das Drama mit einer Szene in der Stadt Toronto. Auf seinen Streifzügen durch die Straßen Torontos entdeckt der Protagonist Ralph an einer Hauswand eine Zeichnung eines Pferdes, das Kindheitserinnerungen in ihm wachruft und ihn (in der zweiten Szene) veranlasst, in sein Elternhaus im Reservat zurückzukehren. Dieser "*typical household*

¹³³ Über Shelley und Ralphs Vater wird im gesamten Drama kein Wort verloren, über Danielles Vater erfährt der Leser lediglich, dass er vor einiger Zeit verstorben ist. Sein Tod hat für Danielle jedoch insofern große Bedeutung, als sich dadurch ihre Familienumstände dramatisch verändert haben und sie anstatt in einer liebevollen Umgebung nun in einer Atmosphäre von Gewalt aufwächst.

¹³⁴ Ein Status-Indianer ist im Rahmen des *Indian Act* registriert und hat Anrecht auf bestimmte staatliche Zuwendungen. Ein Non-Status Indianer ist dagegen nicht gemeldet oder hat seinen Status durch Heirat eines weißen Partners verloren.

three hours from the city" (p. 87),¹³⁵ in dem inzwischen seine Schwester Shelley und ihr Freund William wohnen, bildet den Schauplatz der eigentlichen Handlung, die zeitlich ungefähr 10 Jahre in die Vergangenheit zurückgesetzt ist. Ralphs Bericht über das Wandgemälde lässt die Geschwister und William gemeinsam an die vermutliche Malerin der Zeichnung zurückdenken und die eigentliche Handlung in Gang setzen.

Ähnlich wie in *Highways The Rez Sisters* dienen die Anfangsszenen in *Girl Who Loved Her Horses* dazu, dem Leser einen Eindruck von den sozio-ökonomischen Bedingungen des Reservats zu geben, wobei dieser allerdings etwas positiver ausfällt.¹³⁶ So verweist Shelleys Arbeit in einer Kindertagesstätte auf Verbesserungen im Sozialbereich und eine größere Autonomie, gleichzeitig suggerieren ihre Schwierigkeiten mit einem ihr anvertrauten Jungen, der nur schwarze Bilder zeichnet, dass die in der Vergangenheit ausgelösten sozialen, familiären und individuellen Probleme noch lange nicht gelöst sind: "I've just had it. I can't take the daycare another day. [...] I've reached a point of no return." (p. 88). Ebenso aussagekräftig wie Shelleys Frustration stellen sich Williams Kommentare dar, der Shelley die schwierigen wirtschaftlichen Bedingungen und ihre begrenzten beruflichen Möglichkeiten zu bedenken gibt: "Your diploma says Early Childhood Education, it's either that or McDonald's. And the Reserve doesn't have a McDonald's." (p. 92). Wirtschaftliches Überleben gestaltet sich noch immer als Herausforderung, wie Williams eigenes Beispiel verdeutlicht. Unwillig, seine Überzeugungen aus verkaufstechnischen Gründen zu kompromittieren, zieht der Bootsbauer und Maler es vor, auf einen erfolgreichen Verkaufsabschluss zu verzichten: "Sharks or nothing on the hull of that boat he said. I can paint a lot of things but only stuff that makes sense, you know." (p. 87). Nicht viel anders präsentiert sich die Situation für Shelleys Bruder und Williams besten Freund Ralph. Wegen seiner Ausbildung zum Polizisten musste er in die Großstadt ziehen, kehrt aber in regelmäßigen Abständen ins Reservat und zu seiner Familie zurück.

In der nun folgenden, zeitlich in die Vergangenheit zurückversetzten Handlung verschiebt sich der Fokus von den erwachsenen auf die kindlichen Charaktere und damit

¹³⁵ Drew Hayden Talyor, *Girl Who Loved Her Horses*, in: *The Boy in the Treehouse and Girl Who Loved Her Horses*, ed. Drew Hayden Taylor, Vancouver: Talonbooks, 2000, pp. 83-159. Alle weiteren Angaben bei Primärzitate beziehen sich auf diese Ausgabe.

¹³⁶ Vergleiche dazu auch Taylors Bemerkung über die Wahl des Reservats als Schauplatz in seinen Werken, die die relativ positive Schilderung verständlich macht: "I write plays, scripts, and short stories, oddly enough all taking place on an Indian reserve. In the past I used this simple fact to tell myself that though my body lived in an apartment near Bathurst and St. Clair, my spirit somehow was fishing in an unspoiled, unpolluted lake, nestled in the bosom of Mother Earth, somewhere up near Peterborough, Ontario." [Drew Hayden Taylor, *Funny, You Don't Look Like One. Observations from a Blue-Eyed Ojibway*, Penticton: Theytus Books Ltd., 1996, p. 90.].

auch auf die Art und Weise, wie das Reservat und seine Gemeinschaft geschildert werden. Ins Blickfeld geraten der Umgang der Kinder untereinander, die Erziehung und die Wertvorstellungen, die der jüngeren Generation vermittelt werden.

Als erstes wird im Drama das Familienmilieu geschildert, in dem Shelley, Ralph und William aufwachsen. Besondere Aufmerksamkeit wird dabei der Mutter, ihren Projekten und ihren Erziehungsmethoden zuteil. So unterhalten sich Shelley und Ralph ausführlich über eine Aktion ihrer Mutter, die Licht auf deren Charakter wirft. Um die Ausgaben für Butter und Milch einzusparen, kauft diese kurz entschlossen eine Kuh, ohne jedoch darauf zu achten, ob es sich dabei um eine Milchkuh handelt. Mit den Worten "It was so embarrassing. I stayed at Grandma's for two weeks till things died down." (p. 102) kommentiert Shelley nachträglich die Situation, während ihr Bruder und William sich über die Unternehmung der Mutter gelassen äußern. "She makes life interesting." (p. 102) und "Your mom is funny." (p. 101) meinen beide übereinstimmend. Von Bedeutung für den Verlauf des Dramas und für die Erziehung der Kinder ist noch ein weiteres Projekt dieser lebens- und unternehmungslustigen Mutter, das sie "Everything Wall" (p. 95) nennt, und das die Plattform für die Begegnung der Kinder Shelley, Ralph und William mit der Außenseiterin Danielle darstellt.

Um die Kreativität der Kinder zu fördern, stellt sie eine Wandseite ihrer Küche zur freien Bemalung zu Verfügung. Die beste Zeichnung soll mit einem Preis gekrönt werden. "She's calling it the Everything Wall because we're supposed to put everything we can think of on it." (p. 102) und "She's promised a prize and everything to the best one." (p. 101) erläutern Shelley und Ralph. Allerdings sollen nicht nur die eigenen Kinder in den Genuss der Wandbemalung kommen, denn das Projekt ist ausdrücklich für alle Kinder des Reservats gedacht. Selbst die 11-jährigen Danielle, die als Nicht-Status Indianerin "across the railroad" (p. 116) lebt und damit strenggenommen nicht zur Reservatsgemeinschaft gehört, wird gleichberechtigt in die Aktion eingebunden.

Toleranz, Akzeptanz und "the Native concept of sharing"¹³⁷ sind zusammengefasst die Werte, die die Reservatsfamilie kennzeichnen und die die Kinder zu verantwortungsbewussten Menschen werden lassen. Ein weiteres Merkmal, die Fähigkeit zur Fürsorge, kristallisiert sich erst im weiteren Verlauf der Handlung heraus.

¹³⁷ Albert-Reiner Glaap und Albert Rau: "'Growing Up Native" in Modern Canadian Society: Possibilities of integrating Native texts into advanced courses of EFL-classes", *Zeitschrift für Kanada-Studien* 30 (1996), p. 96.

Bevor dieses jedoch besprochen wird, sollen erst die Familienumstände von Danielle genauer analysiert werden.

Die Geschichte von Danielle oder des "Girl Who Loved Her Horses" (p. 133), wie sie von Ralph auch genannt wird, dient als Kontrastfolie zu der von William, Shelley und Ralph und unterstreicht die Bedeutung einer intakten Familie und Gemeinschaft. Seit dem Tod ihres Vaters lebt das 11-jährige Mädchen in desolaten familiären Verhältnissen. Alkohol, Gewalt und lautstarke Streitereien bestimmen ihren Alltag¹³⁸ und haben sie zu einem verängstigten, eingeschüchterten Mädchen ohne jegliches Selbstbewusstsein geformt. Immer wieder wird sie als "tiny" (p. 98), "looking smaller than ever" (p. 113), "the poster girl for shyness" (p. 113) oder "looking more and more like the proverbial shrinking violet" (p. 114) beschrieben. Sie spricht und bewegt sich so leise, dass sie von den anderen Kindern kaum wahrgenommen wird, und erscheint als völlig schutz- und heimatlos, ein Eindruck, der durch ihre Außenseiterposition als Non-Status Indianerin noch verstärkt wird: "[she] walks slowly as if she has no place to go." (p. 98). Auch von ihrer Mutter Elsie Fiddler, einer Frau von zweifelhaftem Ruf,¹³⁹ kann sie keine Unterstützung erwarten. Elsie zeigt ein völlig gleichgültiges Verhalten gegenüber ihrer Tochter. Weder sorgt sie sich, als Danielle für zwei Tage verschwindet, noch beschützt sie ihre Tochter vor ihrem neuen Freund, der offensichtlich gewalttätig ist und Danielle große Angst einflößt. Das Wesen der Mutter hat sich seit dem Tod von Danielles Vater in einem Ausmaß verändert, so dass diese bekennt: "Its not the same mommy. She's changed. She used to be so nice. Now I'm afraid." (p. 140).

Die Begegnung zwischen den behütet aufgewachsenen Kindern Shelley, Ralph und William auf der einen Seite und der schüchternen Danielle auf der anderen Seite erfolgt im Zuge des bereits erwähnten Projekts der "Everything Wall" (p. 95), an der nach einiger Überwindung auch Danielle teilnimmt. Zum allgemeinen Erstaunen entwirft sie "[a] large, magnificent creation" (p. 119) eines Pferdes, das mit seiner Malerin so gar keine Ähnlichkeit zu haben scheint: "THE HORSE glows with energy, radiating everything that DANIELLE isn't. It has strength, confidence, freedom. Power." (p. 118).

¹³⁸ Besonders deutlich wird dies in den Regieanweisungen zu Beginn der vierten Szene, in der der Schauplatz der Handlung in Danielles Elternhaus verlegt wird. Aus Angst vor den lauten, aggressiven Stimmen der sich streitenden Erwachsenen flüchtet Danielle in ihr Zimmer und versteckt sich unter der Bettdecke: "The noises seem to get louder and louder, and DANIELLE crawls under the covers seeking protection." (p. 104.).

¹³⁹ Vergleiche dazu Shelleys Reaktion auf den Namen von Danielles Mutter: "SHELLEY reacts to that. It does not look like good news. She speaks to RALPH in hushed tones." (p. 117).

Das gemalte Pferd,¹⁴⁰ so ergibt der weitere Handlungsverlauf, nimmt in Danielles Leben eine besondere Stellung ein. Es dient ihr als einziger Freund, als Beschützer und Tröster in ihrer Einsamkeit und nicht zuletzt als eine Art Ersatzfamilie. Wie Danielle später selbst erzählt, wurde sie zu ihrer Zeichnung durch ein Pony auf dem Jahrmarkt von Campbell inspiriert, den sie gemeinsam mit ihrem Vater im Alter von 6 Jahren besucht hatte. Klein, unbedeutend und mit geschlossenen Augen stand es in der Manege und ließ ein Kind nach dem anderen geduldig auf seinem Rücken reiten: "It looked old, unhappy, and its back was bent." (p. 139) und erscheint fast wie ein Ebenbild des 11-jährigen Mädchens. Durch Danielles gedankliche Auseinandersetzung mit seiner Misere und ihre liebevolle Zuwendung durch den Akt des Malens begann, so führt sie weiter aus, das Pony zu wachsen und sich zu einem überlebensgroßen Pferd zu entwickeln, das Selbstbewusstsein, Energie und Freiheit ausstrahlt. Nach und nach gelang es ihm, die Begrenzung der Wand zu durchbrechen und sich mit Danielle zu vereinigen. Während es in der vierten Szene noch als "*a blurred or not-quite-realized image*" (p. 104) an der Wand erscheint und erfolglos versucht, die von den lauten Streitereien zwischen Mutter und Freund völlig verängstigte Danielle zu trösten, nimmt es bei ihrer Zeichnung an der "Everything Wall" (p. 95) eine deutliche Form an:

THE HORSE comes through the wall slowly. He is skittish around her, checking out his space. [...] She makes a huge sound of joy and release. She laughs and giggles like the child she has the right to be. (p. 118).

Von Bedeutung ist jedoch nicht das fertige Gemälde, das als Artefakt und Zeugnis von Danielles künstlerischer Begabung in Shelley und Ralphs Küche zur Schau gestellt wird und dort von jedem bewundert werden kann, sondern der Akt des Malens an sich. So reagiert Danielle zur Überraschung der anderen Kinder enttäuscht beim Anblick ihrer Zeichnung, da sie eine weiße, übertünchte Wand erwartet, auf der sie erneut ihr Bild malen kann. Eine Erklärung für Danielles merkwürdiges Verhalten wird bereits zu Beginn des Dramas von Ralph (als Erwachsenen) geliefert, als dieser aus der Stadt ins Reservat zurückkommend sich vor die ehemalige "Everything Wall" (p. 95) stellt und versucht, sich die Zeichnungen von Danielle ins Gedächtnis zurückzurufen:

¹⁴⁰ Insgesamt fertigt Danielle vier Bilder des Pferdes an, wobei dieses von Mal zu Mal lebendiger und energievoller erscheint. Um dem Leser eine Vorstellung dieser Pferdebilder zu geben, wird auf dem Umschlag der Textausgabe die auf der Bühne verwendete Zeichnung abgebildet. Sie wird von David Johnston folgendermaßen interpretiert: "*You will notice that the horse is drawn with two legs. This is the horse as it steps out of the wall, the other legs will follow if you watch carefully. [...] The circle in Danielle's handprint is the healing that happens whenever she is drawing the horse.*" [Drew Hayden Taylor, "Girl Who Loved Her Horses. A One-Act Play for Young Audiences", *The Drama Review* 41/3 (1997), p. 154.].

To the traditional Inuit, the purpose in carving was to let free the image or spirit trapped within the stone. Once the image was free, and the stone carved, they moved on. They were nomadic people, the concept of carrying around big stone carvings just wasn't practical. (p. 94).¹⁴¹

Nicht das Gemälde an sich, sondern das Malen oder das Rufen des Pferdes durch die Farbe¹⁴² verleiht Danielles Pferd Realität und erschafft die magische Verbindung zwischen dem Tier und dem Mädchen. Allerdings ist das Band sehr fragil und löst sich rasch auf. So lässt Danielles Zorn über Ralphs Versuch, das Pferd zu berühren, dieses sofort seine dreidimensionalen Konturen verlieren: "No! It's my horse. Mine you can't have him. [...] Mine. Please, I don't have anything else." (p. 143).

Mehr und mehr entwickelt sich das Pferd von einem Freund zu einem *guardian spirit*, der Danielle Schutz zu gewähren sucht. Als Danielle sich aus Angst vor ihrer Mutter mehrere Tage in einer Hütte versteckt, bewacht das Pferd, nun "*majestic and strong*" (p. 150), das Mädchen. Folgender Anblick bietet sich Shelley, Ralph und William, die auf der Suche nach Danielle diese schließlich in der Hütte finden: "*In the corner of the fort on the floor is DANIELLE, nestled happily in the presence of the protective horse. It is a relationship of love and security.*" (p. 150).

Diese Begegnung in der Hütte ist die letzte und zugleich bedeutungsvollste zwischen den Kindern. Zum einen muss Danielle ihre Hoffnung begraben, als Mitglied von Shelley und Ralphs Familie im Reservat bleiben zu können, da entsprechende Bemühungen von deren Mutter am Widerstand von Danielles Mutter und an fehlender Unterstützung seitens des *band office* scheitern. Zum anderen reflektiert Danielle nochmals über die Entwicklung ihres Pferdes und spricht dabei folgende Worte, die die Bedeutung einer starken Familie und einer liebevollen Gemeinschaft unterstreichen:

Then it began to change when I'd think of him, he grew bigger, got stronger, got real beautiful. And I began to wonder if all things could change, be different if they had better places to live, people who loved them. (p. 139).

Der Umzug in die von Anonymität und Gedankenlosigkeit geprägte Großstadt, die Trennung von ihren neuen Freunden und einer potentiell neuen Familie, die bereit war,

¹⁴¹ Bereits als Kind hatte Ralph, wie an späterer Stelle im Drama deutlich wird, intuitiv Danielles bizarre Reaktion verstanden. Allerdings hatte er sich zu diesem Zeitpunkt eine seinem Alter und Erfahrungen entsprechende Erklärung zurechtgelegt: "Model airplanes. Like if someone gave me a model airplane, I wouldn't want to be given a finished one. I'd wanna put it together myself." (p. 127).

¹⁴² Vergleiche dazu Danielles Erklärung gegenüber Ralph: "Sometimes he's there. Sometimes I have to call him. [...] I do it with the colour. I just hold it up to the wall and if I wish hard enough, he'll come." (p. 142.).

sie als vollwertiges Mitglied zu akzeptieren, hat für das Mädchen offensichtlich schwerwiegende Folgen. Was genau in der fremden Umgebung passiert ist, wird im Drama nicht genannt, da Danielles Geschichte nicht weiter verfolgt wird und sie gleichermaßen aus dem Leben der drei Protagonisten wie aus der Handlung verschwindet. Zurück bleibt lediglich das bereits in der Anfangsszene erwähnte Gemälde, vor dem Shelley, Ralph und William sich in der Schluss-Szene nochmals versammeln. Mit Bestürzung bekunden sie die Wandlung des Pferdes von einem stolzen, freien Tier, das Schönheit, Macht und Selbstbewusstsein ausstrahlt, zu einem furchteinflößenden Biest voller "*raging anger*" (p. 86) und mit "*terrifying and angry animalistic eyes*." (p. 85). Das Gemälde schließt die Wissenslücke zwar nicht, verewigt aber wie ein Mahnmal die Konsequenzen aus den Erfahrungen in dieser Zeit. Wie die drei Charaktere können auch die Zuschauer über Danielles weiteres Schicksal nur mutmaßen. William meint zwar lakonisch "You should never bring horses to the city. They don't belong here." (p. 58) und deutet als Grund die Trennung von ihrer Gemeinschaft und Kultur an - "We let her get away once. And that happened." (p. 158) - wird jedoch in seinen Ausführungen nicht konkreter.

Wie Glaap und Rau feststellen, ergibt sich diese Wissenslücke eher für nicht-indigene oder nicht-kanadische Leser als für ein Publikum, das der Geschichte Kanadas kundig ist und somit über ein unterschiedliches Erfahrungsspektrum verfügt. Als Ursachen für die Wandlung des Pferdes deuten sie unter anderem auf den komplexen, geschichtlich und gesellschaftlich bedingten Zusammenhang von "Native plight of unemployment, drug abuse and other forms of degradation"¹⁴³ hin, der sicherlich eine große Rolle spielt. Ohne die Solidarität einer starken Gemeinschaft bzw. bei gleichzeitiger Degradierung innerhalb der eigenen Familie sind die Folgen von "neglect, disrespect and aggression"¹⁴⁴ ungleich höher einzustufen. Sie spiegeln sich, wie Ralph an einer Stelle bemerkt, deutlich in den Augen des Pferdes wider: "It was something about the eyes. They used to be so wild and free, you remember them. But this time they were colder, darker." (p. 96).

Die Folgen für Danielle erscheinen um so frappierender, wenn man ihre Situation mit der der Charaktere Shelley, Ralph und William vergleicht. Aufgewachsen in einer starken Gemeinschaft entwickeln sie sich zu selbstbewussten und lebensbejahenden Menschen. Zwar bleiben auch sie nicht von Problemen verschont, wie die Analyse der Anfangsszene demonstrierte, dennoch zeigen sie bei weitem nicht das Ausmaß an

¹⁴³ Glaap/Rau 1996: 95.

¹⁴⁴ *Ibid*, p. 97.

Frustration, das sich in Danielle angesammelt hat. Aufgerüttelt durch die anklagenden Augen des Pferdes beschließen die drei eine Wiederholung von Danielles Schicksal zu verhindern. So entscheidet sich Shelley, den ihr anvertrauten Jungen nicht aufzugeben, während William darüber nachdenkt, wie Danielle im Großstadtdschungel zu finden sei. Ralph wiederum nimmt auf seine eigene Weise mit Danielle Kontakt auf: "*Ralph lags behind, turns and approaches the drawing on the wall. He reaches out and touches the horse for a moment.*" (p. 159).

Die gedankliche Auseinandersetzung der drei Charaktere führt zu erstaunlichen Veränderungen im Wesen des Pferdes, was die Bedeutung von Zuwendung nochmals unterstreicht. Unbemerkt von den drei *Natives* verwandelt es sich wieder in ein stolzes Pferd: "*The magic and power of THE HORSE has returned. But unfortunately nobody's there to see it.*" (p. 159).

Wie die Analyse der Dramen gezeigt hat, wird das Bild vom Reservat und seiner Gemeinschaft, das Taylor und Highway in ihren Dramen entwerfen, durch Charaktereigenschaften, menschliche Qualitäten und Wertvorstellungen geprägt. Demgegenüber treten die sozialen oder ökonomischen Faktoren etwas in den Hintergrund, ohne jedoch aus dem Blickfeld verloren zu werden. Trotz der Betonung der "positiven" Eigenschaften des Reservatslebens wird es nicht verklärt oder gar zu einer Idylle erklärt, sondern es wird mit all seinen Nachteilen als eine echte Alternative zum Leben in der Stadt dargestellt. Dies wird im folgenden Kapitel, in dem die Familiendramen sich dem Thema und Schauplatz der Großstadt zuwenden, gezeigt.

6.3.2. Leben in der Großstadt

Zunehmend setzen sich *Native playwrights* nicht mehr nur mit ihrer Herkunft und Geschichte auseinander, sondern auch mit den besonderen Problemen der Großstädte, in denen inzwischen ein großer Teil der Urbevölkerung lebt. Wie die Bewegung vom Reservat in die Stadt in Gang gesetzt wurde und mit welchen Schwierigkeiten *Natives* dort konfrontiert wurden, soll im Folgenden in Kürze dargestellt werden.

Bis zum Zweiten Weltkrieg war das Verhältnis zwischen Ureinwohnern und Mehrheitsbevölkerung durch einseitige Aktionen der Regierung gekennzeichnet, durch die die Assimilierung der indigenen Bevölkerung in die kanadische Gesellschaft gefördert werden sollte. Traditionelle Formen der Selbstregierung wurden durch formale Stammesräte (*band councils*) ohne echte Entscheidungsbefugnis ersetzt, Gebräuche wie *Potlach* oder *Sundance* verboten und *Natives* per Gesetz erlass an ihr Reservat gebunden. Erst in den 1940er Jahren verbesserte sich die rechtliche Situation der *Natives*. Als

einige der Schlüsselereignisse, die eine Wende des Verhältnisses einleiteten, nennt Roland Vogelsang die Bildung effektiverer politischer Organisationen, die Veteranenbewegung, das *White Paper* sowie die Reaktion, die es hervorrief, nationale Gerichtsentscheidungen, den *Berger Report*, die Mobilmachung der öffentlichen Meinung und die Verfassungsdiskussion um 1982.¹⁴⁵

Mit der Revision des *Indian Act* 1951 wurde es Reservatsindianern schließlich gestattet, auf eigenen Wunsch das Reservat zu verlassen. Auf der Suche nach besseren Ausbildungsmöglichkeiten und Selbstverwirklichung wanderten zahlreiche Jugendliche in die Großstädte ab. Auch ein Großteil der inzwischen erwachsenen *Natives*, welchem durch die Erziehungsmethoden der *residential schools* oder durch Adoptionen in weiße Familien seine eigene Kultur und Familie fremd geworden war, entschied sich oft für einen Verbleib in der städtischen Umgebung. Heute lebt etwa die Hälfte der *First Nations* in Toronto, Vancouver oder anderen Großstädten Kanadas. Der Übergang vom Leben im Reservat zum Leben in der vom Lebens- und Arbeitsrhythmus der weißen Mehrheitsbevölkerung bestimmten Stadt verlief dabei nicht ohne Probleme. Reservatsindianer waren weder an moderne Technologien wie Autos oder große Menschenmengen noch an die dort übliche starre Zeiteinteilung gewöhnt. Vorurteile und abwertende Ansichten über *Natives* ließen Arbeits- und Wohnungssuche nicht selten zu einem unmöglichen Unterfangen werden. Frustration, Einsamkeit und Armut waren die Folgen, die wiederum zu Suchtproblemen, erhöhter Gewaltbereitschaft¹⁴⁶ und Selbstmordversuchen führten.¹⁴⁷ In einer Fortsetzung des hier angedeuteten Teufelskreises trugen diese realen Probleme wiederum zur Verfestigung der Stereotype und Vorurteile über faule und betrunkene Indianer bei.

Angesichts der dargelegten historischen Entwicklung erscheint es nicht erstaunlich, dass die moderne Großstadt in der Literatur indigener SchriftstellerInnen kaum positive Merkmale aufweist. Vancouver oder Toronto, oft nur "The City" genannt, deren Straßen- und Häuserzüge im zeitgenössischen Theater immer öfter als Schauplatz der Handlung, als diegetischer Raum oder als Bezugspunkt von Erzählungen abgebildet

¹⁴⁵ Eine detaillierte Erläuterung dieser Schlüsselereignisse in der Geschichte Kanadas bzw. in der Geschichte der Urvölker Kanadas kann an dieser Stelle aus Platzgründen nicht gegeben werden. Für ausführliche Informationen siehe: Roland Vogelsang, "Die Ureinwohner Kanadas: Indianer/*First Nations* und *Métis* gestern und heute", *Zeitschrift für Kanada-Studien* 35, 19/1 (1999), pp. 5-39.

¹⁴⁶ 62% der *First Nations* im Alter von 15 oder mehr Jahren erleben Alkoholprobleme in ihrer Umgebung. [Siehe *Ibid*, p. 24.].

¹⁴⁷ Bei jungen weiblichen *Natives* im Alter zwischen 15 und 24 Jahren liegt die Selbstmordrate acht mal, bei Männern der gleichen Altersgruppen fünf mal höher als beim Landesdurchschnitt. [Siehe *Ibid*, p. 26.].

werden, üben, wie folgende Synthese zeigt, auf die dort ansässige indigene Bevölkerung einen verheerenden Einfluss aus.

Gleichgültig gegenüber dem Bestreben, indianische Kultur in einer von der weißen Kultur dominierten Umgebung aufrecht zu halten, fordert die Großstadt die völlige Anpassung und formt *Natives* zu "Apple Indians,"¹⁴⁸ welche äußerlich "rot" und damit als Angehörige der *First Nations* identifizierbar sind. Im Inneren sind sie jedoch "weiß", da sie die Kultur der weißen Mehrheitsbevölkerung verinnerlicht haben. Eine dieser "Apple Indians" ist Grace/Janice aus Taylors *Someday* und *Only Drunks and Children Tell the Truth*, die als Kind von einer weißen Familie adoptiert wurde und völlig entfremdet von der Kultur ihrer leiblichen Familie in Toronto lebt. Erst durch ihre Rückkehr in das Reservat und unter Anleitung ihres Freundes Tonto, "A Native very much in touch with Native culture"¹⁴⁹ gelingt es ihr, den Bezug zu ihrem kulturellen Erbe wiederzugewinnen.

Als Ort oberflächlicher Vergnügungen, des Konsums aber auch des Todes erscheint die Großstadt in einer Anzahl weiterer Dramen. In Highways *The Rez Sisters* werden die jungen Leute von den Attraktionen und den Arbeitsmöglichkeiten, die ihnen Toronto - nach Philomenas Aussage "[the] [o]nly place educated Indian boys can find decent jobs" (*The Rez Sisters*, p. 7) - bietet, angezogen. Auch die "Rez Sisters" erliegen der Verlockung des "BIGGEST BINGO IN THE WORLD" (*The Rez Sisters*, p. 27), das in Toronto stattfindet. Arm an Geld, aber reich an Erfahrungen kehren sechs der sieben Schwestern nach ihrem kurzen Aufenthalt in der Glitzermetropole in ihr Reservat zurück, während die siebte Schwester dort stirbt.

Als tod- und unglückbringend präsentiert sich die Großstadt ebenfalls in Marie Clements *The Unnatural and Accidental Women* und Taylors *Girl Who Loved Her Horses*. Basierend auf einer wahren Begebenheit schildert Clements Tragödie die Umstände um eine Serie mysteriöser Todesfälle indigener Frauen, die alle zuletzt in Gegenwart des örtlichen Friseurs Gilbert Paul Jordan gesehen wurden. Vom zuständigen Coroner wurden die Zusammenhänge jedoch missachtet, die tragischen Todesfälle auf den erhöhten Alkoholkonsum der Opfer zurückgeführt und mit den Vermerken "*no evidence of violence, or suspicion of foul play*" und "*death was 'unnatural and*

¹⁴⁸ Schäfer 2001: 176.

¹⁴⁹ *Ibid*, p. 179.

accidental"¹⁵⁰ zu den Akten gelegt. Verloren im Dschungel der Großstadt geht auch die Protagonistin Danielle aus *Girl Who Loved Her Horses*. Nur die wütenden, kalten Augen des von ihr gemalten Pferdes zeugen von den Spuren der Großstadt auf ihr Leben, während Danielle in den Straßenzügen Torontos verschwunden bleibt.

Ähnlich ernüchternd wie in diesen Theaterstücken, die die dunklen Facetten des Großstadtdschungels markant umreißen, fällt auch die Bewertung in den nachfolgend analysierten Familiendramen *Big Buck City* von Daniel David Moses und *The Boy in the Treehouse* von Drew Hayden Taylor aus, die um die Erfahrungen von zwei *Native families* und ihre Erfahrungen in und ihre Beziehung zu der modernen Großstadt kreisen. Angesiedelt im Toronto am Ende des zwanzigsten Jahrhunderts ergänzen und vertiefen die beiden *Domestic Plays* den oben vermittelten Eindruck der Großstadt als "ein[em] ungastliche[n], unpersönliche[n] Ort, voll von Gefahren und Versuchungen, aber vor allem ein[em] Ort, an dem man seine indianische Identität verliert."¹⁵¹

6.3.2.1. Die Perspektive der Erwachsenen in Daniel David Moses' *Big Buck City*

Ein geradezu vernichtendes Urteil über die Großstadt spricht der Delaware Autor Daniel David Moses in seinem vierbändigen Dramenzyklus der *City Plays*. Zu diesem gehören neben *Big Buck City*,¹⁵² das in der folgenden Analyse im Vordergrund steht, die Theaterstücke *Coyote City* (1988), *Kyotopolis* (1993) und *City of the Shadows* (1995). Alle Bände der Tetralogie tragen dazu bei, die Großstadt aus verschiedenen Blickwinkeln zu betrachten und erstellen auf diese Weise eine umfassende Charakterisierung dieses urbanen Zentrums. Während *Coyote City* die Auswirkungen der Stadt auf *Natives* aus Reservaten zum Thema hat, richtet sich die Konzentration in *Big Buck City* auf die seit Jahren in der städtischen Umgebung lebenden, sogenannten *Urban Indians*.

Zur Porträtierung der Stadt und ihrer städtischen *Natives* verwendet Moses in *Big Buck City* eine Strategie, die für postkoloniale Literatur geradezu prägend ist. Angesprochen ist hier das Prinzip der Mimikri, das Robert Nunn - die indigene Autorin Monique Mojica zitierend - folgendermaßen beschreibt:

¹⁵⁰ Marie Clements, *The Unnatural and Accidental Women*, in: *Playing the Pacific Province: an Anthology of British Columbia Plays, 1967-2000*, eds. Ginny Ratsoy und James Hoffman, Toronto: Playwrights Canada Press, 2001, p. 478.

¹⁵¹ Schäfer 2001: 169.

¹⁵² *Big Buck City*, der zweite Band von Moses Tetralogie über die Stadt, wurde von *Cahoots Theatre Projects* produziert und 1991 im *Tarragon Extra Space* in Toronto erstmals aufgeführt.

She speaks of theatre 'as an instrument of our recovery', but she also speaks of 'taking the language of colonization ... transforming it into a new theatrical language, borrowing the tools and techniques of European theatre to create our craft.'¹⁵³

Moses leiht sich die in der weißen Literatur und Kultur zentrale Weihnachtsgeschichte,¹⁵⁴ verändert sie durch die Zugabe indianischer Elemente und benutzt sie folglich "to make it speak to the condition of Native peoples."¹⁵⁵ So wird aus der biblischen Weihnachtsgeschichte eine weihnachtliche Farce, in der statt Santa Claus, der biblischen Familie oder der saisonbedingt harmonischen (weißen) Familie unter dem Weihnachtsbaum Nanabush und indigene Protagonisten die Hauptrollen übernommen haben. Schauplatz der Handlung bildet auch nicht ein Stall in Bethlehem, sondern das Haus der indigenen Familie Buck, die bereits seit Jahren in Toronto lebt und sich dem großstädtischen Lebensstil perfekt angepasst hat. Ein Blick in ihr Wohnzimmer, in dem indianische Objekte nur der Dekoration dienen, verdeutlicht dies:

The play is set in the living room and the adjacent entry hallway and front porch of a perfectly renovated house in an old neighbourhood of the city. A few objects of 'Indianna' decor (a cigar store Indian, for instance, might be used as a coat stand) interrupt the idealised scene, as do a few Christmas cards and a touch of holiday decoration. The set is lit like a Christmas tree, lights and darkness. (p. 11).¹⁵⁶

Entsprechend dem dramatischen Genre der Farce wird dieser Handlungsort mit Figuren bevölkert, die völlig überzogen gezeichnet sind. Durch ihr exzentrisches Verhalten, ihre Tendenz sich zu missverstehen oder aneinander vorbei zu reden, tragen sie ebenso zur komischen Wirkung des Dramas bei wie die zahlreichen *slapstick*-Einlagen, in denen die Charaktere zum Vergnügen der Zuschauer völlig absurden Situationen ausgesetzt werden.

¹⁵³ Nunn 1998: 97.

¹⁵⁴ Bezüglich der Einschätzung von Weihnachten aus indigener Perspektive siehe auch folgende Stellungnahme Drew Hayden Taylors: "Now traditionally, my people (the Ojibways) usually broke up into smaller family groups in the winter when it was harder to travel and there was less food to go around. This offered a better survival rate. Than they would merge back together in the summer when times were good and it made sense. But no, what did we know? We were backward savages. This coming from a race of people who, every year, wait in anticipation for some fat White man in a red suit, in a sleigh being pulled by flying reindeer, who travels the world pulling break and enter. And leave cookies out for him." [Drew Hayden Taylor, *Funny, You Don't Look Like One. Observations from a Blue-Eyed Ojibway*, Penticton: Theytus Books Ltd., 1996, p. 109.].

¹⁵⁵ Nunn 1998: 105.

¹⁵⁶ Daniel David Moses, *Big Buck City*, Toronto: Exile Editions, 1998. Alle weiteren Angaben bei Primärzitate beziehen sich auf diese Ausgabe.

Big Buck City spielt an Heiligabend, jenem Tag, an dem sich die Familie zu Hause um den Weihnachtsbaum versammelt, gemeinsam die Geburt Christi feiert oder sich am gegenseitigen Beschenken erfreut. Diesen Plan hegt ursprünglich auch das indianische Ehepaar Barbara und Jack Buck, bevor eine Reihe von Ereignissen ihren Weihnachtsabend zu einem Albtraum werden lässt. Zunächst erhält Barbara einen Brief von ihrem Arzt, in dem dieser ihr die Aussichtslosigkeit ihres Kinderwunsches mitteilt. Weiterhin wird die sorgfältige Vorbereitung des Festes durch Barbaras Schwester und Nichte, Martha und Boo Fisher, empfindlich gestört. Die beiden waren auf der Suche nach Boos Schwester Lena vor einiger Zeit vom Reservat nach Toronto gekommen und sogleich den dunklen Seiten der Großstadt zum Opfer gefallen.¹⁵⁷ Ausgeraubt und ohne Bleibe waren die Fishers bei den Bucks untergeschlüpft, wo Martha sich seitdem aus Angst vor dem städtischen Moloch im Badezimmer einschließt, während Boo die Suche nach ihrer vermissten Schwester fortsetzt.

Neben Marthas exzentrischem Verhalten und Boos pubertierender Aufsässigkeit sorgen noch weitere Figuren für Unruhe. Da ist zunächst Clarisse, laut Regieanweisungen "an Indian woman, formerly a hooker, now lay preacher" (p. 9), die den überaus aussagekräftigen Nachnamen Chrisjohn trägt. Bereits zu Beginn des Dramas stattet sie den Bucks einen Besuch ab, um von "tidings of great big joy" (p. 11) zu berichten, die oft mit einem deutlichen Absinken im Sprachniveau durchsetzt sind. Als ihr keiner zuerst die Tür öffnet, schlägt ihre biblische Sprechweise zum Beispiel in eine etwas unflätige Ausdrucksweise um: "Hey, I got the news for you. I know you're up there. Hey fuck, I know you're there!" (p. 11).

Ebenso skurril wie die reformierte Laienpredigerin, die durch das Schwanken zwischen diesen polaren Sprachebenen bedeutend zur Komik des Dramas beiträgt, verhält sich ein weiterer Störenfried mit dem ebenso sprechenden Namen Ricky Raccoon. Im Drama eingeführt durch Boos Erwähnung eines "Indian kid" (p. 35), der angeblich über Informationen hinsichtlich Lenas Aufenthaltsortes verfügt, entpuppt Ricky sich bald als

¹⁵⁷ Die Umstände, die zu Lenas Verschwinden führten, sind Gegenstand von *Coyote City*, dem ersten der *City Plays*, in dem die Stadt aus der Perspektive der im Reservat lebenden *Natives* betrachtet wird. Angelockt von dem Geist ihres Freundes Johnny, der bei einem Kampf in dem berühmt-berüchtigten Lokal "Silver Dollar" zu Tode gekommenen ist, verlässt Lena das Reservat und begibt sich in Begleitung des reformierten Alkoholikers Rev. Thomas nach Toronto. Für beide endet der Aufenthalt in der Großstadt tragisch. Während Rev. Thomas wieder zu trinken beginnt und im "Silver Bell" einem Herzinfarkt erliegt, verschwindet Lena im Großstadtdschungel. Um sie zu suchen, reisen wiederum ihre Mutter und ihre Schwester nach Toronto, über das Martha sagt: "[T]his is an awful place. [...] And it's so dark. Why would anybody in their right mind come here?" [Daniel David Moses, *Coyote City*, Stratford, Ont.: Williams-Wallace, 1990, p. 65.].

"a mysterious figure with heavy Trickster overtones."¹⁵⁸ Unbemerkt von den anderen Charakteren steht er zunächst eine Weile vor dem Fenster und verfolgt die Diskussionen im Wohnzimmer der Bucks, einschließlich über seine eigene Person und mögliche Motive. So meint Jack, der Boos neuer Bekanntschaft überaus misstrauisch gegenüber steht: "You're kidding. This is just great. A fucking bush Indian named Ricky Raccoon. Has he got you buying him a beer?" (p. 36). In Abwesenheit der Bucks bricht er schließlich in ihre Wohnung ein, findet Jacks "*Santa suit*" (p. 48) und tauscht dieses gegen seine eigene Kleidung aus. In gar unweihnachtlicher Stimmung verteilt der als Weihnachtsmann verkleidete Trickster jedoch keine weiteren Geschenke, sondern versucht sie zu stehlen. Dabei wird er von den Bucks erwischt und im Schrank festgehalten.

Neben seiner eigenwilligen, trickstergemäßen Interpretation der Rolle als Weihnachtsmann übernimmt Ricky für den weiteren Verlauf des Dramas mehrere Aufgaben. Zum einen bringt er die Nerven der Bucks auf einen Siedepunkt, indem er seinen Spaß mit ihnen treibt oder sie in der Ausführung ihrer Vorhaben behindert. Zum anderen sorgt er mit seinen komischen und sarkastischen Kommentaren immer wieder für Gelächter. Über die Funktion der erst nachträglich eingeführten Figur sagt der Autor in einem Interview:

In my play *Big Buck City*, I have a character that is very tricksterish and I think he's a catalyst, he increases the power of reaction. The drama was already there before he arrived, but he just sped it up to a farcial pace.¹⁵⁹

Völlig auf den Kopf gestellt wird die abendliche Planung der Bucks durch Lena Fisher, Boos verschwundene Schwester, die im 2. Akt plötzlich im Haus der Bucks auftaucht. Ihre Ankunft als hochschwangere Frau in Begleitung der reformierten Laienpredigerin Clarisse erinnert an die Heilige Familie, zumal Lena noch in der Weihnachtsnacht ein Kind auf die Welt bringt. Von einer Wiederholung der Ereignisse der "Heiligen Nacht" ist vor allem ihre Begleiterin Clarisse überzeugt, die von dem Glauben beseelt ist, Lenas Baby als zukünftigen Messias verkünden zu können. In Anlehnung an entsprechende Passagen aus der Bibel proklamiert sie: "A most holy and mysterious event. Behold a virgin shall be with child and shall bring forth a son. [...] 'In my Father's house, in my Father's house.'" (p. 92).

¹⁵⁸ Rob Appleford, "The Desire to Crunch Bone: Daniel David Moses and the 'True Real Indian'", *CTR* 77 (1993), p. 26.

¹⁵⁹ Glaap 1996: 17.

Allerdings nehmen die Ereignisse in *Big Buck City* nicht den erwarteten Verlauf. Im Gegensatz zur biblischen Maria und zur großen Enttäuschung von Clarisse gebärt Lena auf dem Wohnzimmerteppich keinen Sohn, sondern ein Mädchen und stirbt auch noch nach der Geburt. Mit den Worten "It's supposed to be a boy." (p. 91) und "I bring you tidings, mister, bad news. Great big bad. [...] she sort of died in the cab." (p. 106) kommentiert Clarisse düster diese ungeahnte Wendung in der indianischen Neuauflage der Weihnachtsgeschichte.

Trotz dieser farcenhafte Ereignisse dient das Familiendrama *Big Buck City* nicht allein der Unterhaltung des Publikums. Darauf verweist bereits die eingesetzte Komik, die hier mit sehr viel Aggression und politischen Untertönen gepaart ist und als Mittel der Gesellschaftskritik fungiert. Mit Hilfe der komischen Elemente, der absurden Situationen und nicht zuletzt der *Urban Indians* Barbara und Jack Buck zeichnet der Autor ein komplexes Bild von der Stadt und ihres Einflusses auf die dort lebende indigene Bevölkerung, das mit beißender Ironie, geschichtlichen Anspielungen und kritischen Kommentaren nur so gespickt ist. Bevor sich die Analyse der in *Big Buck City* porträtierten Familie Buck, in welcher sich die Charakteristika der Stadt in aller Deutlichkeit manifestieren, zuwendet, soll die Einstellung des Autors zur Stadt angesprochen werden.

Einen ersten Eindruck von Moses' Ansicht über die Großstadt vermittelt der Titel des Dramas. In der *Big Buck City* regiert das große Geld, das keine alternative Lebens- und Denkweise zulässt. Von ihren Bewohnern erwartet die Stadt die völlige Anpassung an ihre materialistische und oberflächliche Philosophie, ein Aufrechterhalten von Individualität oder einer eigenen Identität - vor allem einer *Native identity*, die mit ihrer Spiritualität in deutlicher Opposition zu den Vorgaben der Stadt steht - gerät dagegen zur Utopie.

Ebenso aufschlussreich wie der Titel des Dramas erweisen sich eine Bemerkung Moses aus dem Vorwort der *Anthology of Native Canadian Literature* sowie ein Zitat aus Milan Kunderas *The Unbearable Lightness of Being*, das dem Theaterstück vorangestellt ist. Gefragt nach dem Grund für das große Interesse des nicht-indigenem Publikums an der Literatur und Mythologie von *Native people* erwähnt Moses in diesem Vorwort die Sehnsucht nach einem Zugang zur spirituellen Welt¹⁶⁰ und nach dem

¹⁶⁰ "[S]piritual", erläutert Moses, bedeute für ihn "knowing the meaning of your life, what you are doing and why you are doing it". [Daniel David Moses und Terry Goldie, "Preface to the First Edition: Two Voices", in: *An Anthology of Canadian Native Literature in English*, eds. Daniel David Moses und Terry Goldie, Toronto: Oxford University Press, 1992, p. xxi.].

sicheren Wissen um den eigenen Platz im Leben, die der weißen Bevölkerung im Gegensatz zu den indigenen Völkern verloren gegangen seien. Durch einen Umzug in die Stadt, so Moses weiter, laufen auch *Native people* Gefahr, dieses über Generationen tradierte Wissen zu vergessen. In der Stadt zu leben und der eigenen Kultur verhaftet zu bleiben, schließt sich folglich gegenseitig aus:

Native peoples' traditions, the meaning of their life, are intimately connected to the actual physical world they live in, so they don't have to hold on desperately to their sense of who they are. Unless, of course they come to the city and believe what's going on here but then they are just partaking of the mainstream dilemma.¹⁶¹

Noch expressiver und plastischer ist folgendes Zitat Kunderas, das die Auswirkungen der Stadt auf das Leben der in ihr wohnenden Bevölkerung beschreibt:

Shit is a more onerous theological problem than is evil. Since God gave man freedom, we can, if need be, accept the idea that He is not responsible for man's crimes. The responsibility for shit, however, rests entirely with Him, the creator of man. (p. 7).¹⁶²

Wie Kundera in seinen Überlegungen über die Unvereinbarkeit von Gott und Körperlichkeit und der daraus resultierenden Unmöglichkeit von "Holy Shit" - welche im übrigen die Anfangs- und Schlussworte in *Big Buck City* bilden - feststellt, wurde "shit" in seiner wörtlichen und übertragenen Bedeutung aus der Bibel, insbesondere aus der Schöpfungsgeschichte, ausgelagert. Die Erschaffung der Erde war gut, das Paradies präsentierte sich als idealer, makelloser Ort, und auch die Schöpfung des Menschen nach Gottes Antlitz war gut. Gerade letzteres führt gemäß Kundera zu einer logischen Unstimmigkeit, wenn die biblische Aussage, dass der Mensch ein Abbild Gottes darstellt, aufrechtgehalten wird: "The daily defecation session is daily proof of the unacceptability of Creation."¹⁶³ Kundera folgert daraus, dass "shit" sehr wohl ein Abfallprodukt der menschlichen Schöpfung und damit Teil des menschlichen Lebens ist. Anders als das Böse, ein Resultat der Gedankenfreiheit, ist "shit" in Kunderas Argumentation gottgegeben und fällt folglich in seinen Zuständigkeitsbereich. Allerdings wird seine Existenz im Einklang mit der Schöpfungsgeschichte, was

¹⁶¹ *Ibid*, xxi.

¹⁶² Siehe auch Milan Kundera, *The Unbearable Lightness of Being*, übers. von Michael Henry Heim, New York u. a.: Harper&Row, 1987, p. 246.

¹⁶³ *Ibid*, p. 248.

Kundera als "categorical agreement with being"¹⁶⁴ bezeichnet, auch weiterhin verleugnet. Das ästhetische Ideal ist die Darstellung einer Welt ohne ihre negativen Aspekte, ohne "shit": "the aesthetic ideal of the categorical agreement with being is a world in which shit is denied and everyone acts as though it did not exist."¹⁶⁵ Anders formuliert lautet Kunderas These: "kitsch is the absolute denial of shit."¹⁶⁶

Im Einklang mit Kunderas Theorie entwirft Daniel David Moses in *Big Buck City* keine rosige, kitschige Welt, die die Zuschauer zu Tränen rührt und durch den glücklichen Ausgang der Geschehnisse befriedigt, sondern eine bizarre, absurde Welt, durch die sich noch verrücktere Charaktere bewegen.¹⁶⁷ "Shit" in seiner wörtlichen und übertragenen Bedeutung erhält darin nicht nur einen angemessenen, sondern einen extrem dominanten Platz. Dazu trägt neben dem regelmäßigen Auftauchen des Wortes in den Dialogen unter anderem die Toilettenspülung im Hintergrund bei,¹⁶⁸ die durch ihre intensive Benutzung immer beunruhigendere Geräusche von sich gibt: "*the pipes protest*" (p. 82) steigert sich gegen Ende zu "*the pipes scream*" (p. 95 und p. 100). Um die Absurdität des Geschehens noch zu unterstreichen, wird die Geräuschkulisse um eine Kuckucksuhr erweitert, die Boo charakterisiert als : "Uncle Buck's hunting trophy. From the first house he ever flipped." (p. 63). Die aufsässige Uhr macht in regelmäßigen Abständen lautstark auf sich aufmerksam und kommentiert auf diese Weise die Vorgänge auf der Bühne als "cuckoo", zu deutsch "verrückt". Als äußerst hartnäckiger Vogel lässt sich der Kuckuck fast ausschließlich unter Gewaltanwendung zum Schweigen bringen: "*Barbara slaps it silent.*" (p. 32 und p. 87), "*Jack slaps it silent.*" (p. 57), "*BOO enters and slaps it silent.*" (p. 63), und Ricky erledigt den Kuckuck schließlich, indem er die Uhr als Wurfgeschoss gegen Barbara einsetzt: "*She turns to run but RICKY throws the clock and spooks her.*" (p. 100).

Vor allem im übertragenen Sinne ist "shit" in *Big Buck City* gegenwärtig, denn die Großstadt hat im Leben der Bucks und Fishers bereits einiges an "shit" angerichtet: Jack

¹⁶⁴ *Ibid*, p. 248.

¹⁶⁵ *Ibid*, p. 248.

¹⁶⁶ *Ibid*, p. 248.

¹⁶⁷ Die bewusst übertriebene Zeichnung der Personen erklärt sich nicht nur im Hinblick auf das gewählte Genre der Farce. Gleichzeitig dient dieses Verfahren dazu, das Klischee des authentischen *Native*, den das weiße Publikum beim Ansehen eines *Native plays* innerlich vor Augen hat und auf der Bühne erwartet, zu untergraben: "[They] hold funhouse mirrors up to our own desire for 'real Indians' in Canadian theatre." [Appleford 1993: 21.].

¹⁶⁸ Das regelmäßige Betätigen der Toilettenspülung durch die während des ganzen Dramas unsichtbare Martha Fisher erklärt ihre Tochter Boo folgendermaßen: "She likes the sound of running water [...]. It sounds like the river at home." (p. 82).

Buck ist durch seinen langen Aufenthalt in der "Big Buck City" zu einem "Indian business warrior" (p. 9) mutiert, dessen zu verteidigendes Territorium sich von der Wildnis auf den hart umkämpften Immobilienmarkt Torontos verlagert hat. Seine Beute besteht nun aus lukrativen Geschäftsabschlüssen, und sein Jagdinstinkt wird nicht mehr durch den Ruf des Wildes, sondern durch das Klingeln des Telephons ausgelöst: "I love telephones, Babsy. I hear that little ring-a-ding and I'm alive. The hunt is on." (p. 15). In seinen zahlreichen Telephonaten mit Geschäftspartnern offenbart sich eine wenig seriöse Geschäftsmentalität, die neben dem finanziellen Profit keine ethischen oder moralischen Bedenken zulässt: "And none of them yuppies are going to look into the plumbing. We fumigate it and all we got to do is go in for the kill." (p. 21). Geld regiert Jacks Gedanken, sein Verhalten und sogar seine Sprache.¹⁶⁹ In seiner Weltsicht lassen sich alle Ereignisse oder menschliche Handlungen letztendlich auf ein finanzielles Motiv zurückführen, der Treibhauseffekt, der eine weiße Weihnacht ins Land der Weihnachtswunder verweist, auf "Money, Babsy, lots of money." (p. 24) oder die Weihnachtskarte ihrer Reinigungsfirma auf einen kunden- und damit finanzorientierten Service: "I bet the buggers are trying to make up for the shirt they lost." (p. 22).

Zugunsten einer weißen "worker identity"¹⁷⁰ hat Jack seine Identität als *Native* vollständig aufgegeben. Für die Kultur seiner Vorfahren hat er nur noch Verachtung übrig. Nach Jacks Ansicht, in der sich die Ansicht der Großstadt widerspiegelt, leben *Natives* "in the fucking bush" (p. 16), glauben an übernatürliche Phänomene und zeigen sich überhaupt als wenig überlebens- oder widerstandsfähig: "No wonder we lost the country. We're a bunch of fucking idiots." (p. 37). Herablassend nennt er seine Frau, die gerne ihren traditionellen Schmuck oder in Jacks Worten "her turquoise shit" (p. 23) trägt, "My Pocahontas" (p. 14) oder seinen Geschäftspartner "kemosobby" (p. 27), eine Verballhornung von "kemosabee." So weit wie möglich versucht Jack, sich von der Kultur seiner Vorfahren zu distanzieren, deren Charakteristika er durch das irrationale Verhalten seiner Schwägerin täglich bestätigt sieht.

¹⁶⁹ Das bizarre Verhalten seiner Schwägerin kommentiert Jack mit den Worten: "Seems her old bank account has a few cents missing." (p. 34).

¹⁷⁰ Die Aufgabe einer Identität, die durch das eigene kulturelle Erbe, aber auch durch Vorteile und vernichtende gesellschaftliche Urteile geprägt ist, zugunsten einer "worker identity" ist laut Untersuchungen und Gesprächen von Deborah Jackson mit *Native workers* und deren Kindern ein relativ häufig zu beobachtendes Phänomen. Die neue unbelastete Identität genießt nicht nur einen höheren gesellschaftlichen Stellenwert, sondern dient vor allem als Selbstschutz vor eben jenen, zum Teil verinnerlichten Degradierungen. Dies gilt insbesondere für die Generation der Eltern, während die Kinder sich mit größerem Selbstbewusstsein mit ihrer Herkunft identifizieren: "[T]hey see their parents' worker identity as having come at the price of their Indian identity." [Deborah Davis Jackson, "'This Hole in Our Heart': Urban Indian Identity and the Power of Silence", *American Indian Cultures and Research Journal* 22,4 (1998), p. 244.].

Nicht ganz so massiv sind die Veränderungen, die das Leben in der materialistischen, oberflächlichen Stadt im Verhalten von Barbara Bucks bewirkt hat. Anders als Jack mit seiner Konsumhaltung bevorzugt Barbara die nostalgische Seite von Weihnachten mit einem Santa Claus, Weihnachtsliedern (p. 43) und Schnee: "All I really want is snow. [...] Snowflakes, icicles, everything. After all, it is Christmas." (p. 25). Auch für die Angst ihrer Schwester vor der Großstadt zeigt sie großes Verständnis und rechtfertigt deren irrationales Verhalten, regelmäßig das Telefon zu verstecken oder sich im Badezimmer einzuschließen und nur durch das regelmäßige Betätigen der Toilettenspülung auf ihre Anwesenheit aufmerksam zu machen, mit der Erklärung: "She's superstitious. She just doesn't understand city life." (p. 16). An einer Stelle äußert sie sich zum großen Erstaunen ihres Mannes sogar positiv über ihr Reservat: "You could trust people where we grew up." (p. 16).

Noch wichtiger als sentimentale Erinnerungen ist für Barbara Buck die Aufrechterhaltung der guten Meinung ihrer Nachbarn. Wie Jack hat auch sie die Vorurteile der Großstadt über *First Nations* verinnerlicht und arbeitet mit allen Kräften daran, das Stigma ihrer Herkunft durch vorbildliches Verhalten zu kompensieren. "This is a nice neighbourhood. This isn't the bush." (p. 32) meint Barbara und weist ihre Nichte für ihren extravaganten Kleidungsstil zurecht. Als ihr Ehemann den als Weihnachtsmann verkleideten Einbrecher Ricky jagt, gilt ihre einzige Sorge der Meinung der Nachbarn: "This is so embarrassing. I'm sure I saw Miss Jones peeking out her drops." (p. 65). Selbst ihre Sehnsucht nach einem Baby erklärt Barbara mit dem Wunsch, negative Ansichten über die Unfähigkeit der *Natives* durch ihr persönliches Beispiel zurechtzurücken: "We'll show the whole neighbourhood we can raise a family too." (p. 90).

Am deutlichsten treten die Auswirkungen der Großstadt im gedanken- und skrupellosen Plan des Paares, sich ihren Kinderwunsch zu erfüllen, zutage. Für Jack bedeutet dies nur ein weiteres geschäftliches Projekt, dessen erfolgreicher Ausgang sich durch eine finanzielle Investition regeln lässt. Wenn eine Behandlungsmethode nicht funktioniert, wird der fehlgeschlagene Versuch unter "shit" abgehakt und der lukrative Auftrag aus Rache einem anderen Arzt zugeteilt: "Shit, we'll get that operation and we won't let him do it. We'll take our business elsewhere." (p. 29).

Barbara Buck lehnt eine weitere Behandlung aus Gründen der Gewinnsucht zwar ab, ergreift jedoch die nächste sich bietende Gelegenheit, um sich den Wunsch nach einem Kind auf Umwegen doch noch zu erfüllen. Ihre Begierde richtet sich auf das eben erst geborene Baby ihrer Nichte Lena, zu dessen Bemächtigung sie sich geradezu berufen fühlt. Ähnlich wie die Sozialarbeiter während des *sixties scoops* rechtfertigt auch

Barbara ihr ungeheures Ansinnen mit der Unfähigkeit der *Natives*, sich um ihre Kinder zu kümmern: "You saw what she is. She can't take care of it." (p. 88). Diese Argumente überzeugen auch ihren Mann, der die illegalen Pläne durch seinen Vorschlag einer finanziellen Entschädigung Lenas zu einer Geste der Großzügigkeit umzuformen sucht: "We can give Lena money. She can go to school. She could still maybe make something of herself." (p. 90). Als die junge Mutter infolge der Geburt auch noch stirbt, sehen sich die Bucks zur Ausführung ihres Planes schließlich geradezu genötigt: "Fuck, Babsy, we're in luck. Lena's dying. We'll have to take care of the kid." (p. 98). Anders als im historischen Verlauf tritt in *Big Buck City* jedoch eine wehrhafte Großmutter auf den Plan, die sich mit dem Baby im Badezimmer verbarrikiert und Barbara einer Wiederholung der Geschichte bezichtigt. "She called me a pale face. She said I wasn't going to steal any babies," (p. 97) berichtet eine erschrockene Barbara ihrem Mann. Endgültig vereitelt werden die Pläne der Bucks, als Ricky Raccoon alias Nanabush sich mit dem Kind davonstiehlt. Als Ersatz für das echte Baby lässt er ihnen lediglich ein Kuckucksei in Form der Kuckucksuhr zurück, wie er dies vorher gegenüber Barbara bereits angedeutet hatte: "This is really what you're getting for Christmas. [...] *She turns to run but RICKY throws the clock and spooks her.*" (p. 100).

Für Barbara und Jack Buck endet der Weihnachtsabend mit einer mehrfachen Katastrophe. Ihre Nichte Lena liegt tot in einem Taxi, das sie ins Krankenhaus bringen sollte, und Lenas Baby, in dem die Bucks die wundersame Erfüllung ihres Weihnachtswunsches sahen, wurde vom "Trickster" entführt und vor ihrer Habgier in Sicherheit gebracht. Um die Ironie des Geschehens zu unterstreichen, geht zu allem Überfluss auch noch ihr Weihnachtsbaum in Flammen auf, was Jack mit den Worten "Oh shit." (p. 105) kommentiert.

Nach diesem flammenden Höhepunkt der Ereignisse tritt eine Phase der Ruhe ein, die jedoch keine Katharsis in der klassischen Definition des Dramas umfasst. Zwar überhäuft sich Barbara mit Selbstvorwürfen und beschuldigt sich "What a mess. I made the whole mess myself." (p. 104), erkennt jedoch nicht die Ursprünge ihrer Verhaltensänderung. Um sich selbst zu "reinigen", beschließt sie, die Christmette zu besuchen, und verabschiedet sich aus dem Drama: "You won't see me till after midnight, till tomorrow. Bye now, see you tomorrow." (p. 109).

Auch Boo und Clarisse treten von der Bühne ab, wobei Clarisses Abschiedsworte "I don't know how the story's supposed to go" (p. 107) nahezu prophetischen Charakter aufweisen und die Unmöglichkeit einer optimistischen Lösung der Situation - oder einer positiven Schlussgebung des Dramas - nahe legen. Zurück bleibt Jack, der sich seinerseits an die Reinigung der Wohnung macht, dieses Vorhaben jedoch rasch wieder

aufgibt. Das an diesem Abend angerichtete Chaos, so erkennt Jack, lässt sich nicht so rasch beseitigen. Mit einem letzten "Holy shit." (p. 109) beendet er daher das Drama.

Angesichts des tragischen Endes von *Big Buck City* stellt sich die Frage, ob ein Miteinander oder Nebeneinander von (weißer) städtischer und indigener Lebensweise überhaupt möglich ist. Gemäß *Big Buck City* fordert die Großstadt von jedem (*Native*), der ihrer Anziehungskraft erliegt und sie als Wohnort auswählt, ihren Tribut. Wer sich in eine städtische Umgebung begibt, droht seine Identität, Spiritualität und Individualität zu verspielen oder, wie Lenas Beispiel suggeriert, sogar sein Leben zu verlieren. Dass trotz der Tendenz der Großstadt, alternative Denk- und Lebensweisen zu unterdrücken, Spielräume vorhanden bleiben, *Native culture* zu leben, zeigt das im Folgenden behandelte Drama.

6.3.2.2. Die Perspektive der Kinder in Drew Hayden Taylors *The Boy in the Treehouse*

Von den Schwierigkeiten der indigenen Bevölkerung in der Stadt handelt auch das Familiendrama des Autors Drew Hayden Taylor mit dem Titel *The Boy in the Treehouse*¹⁷¹. Während in *Big Buck City* der Verlust des kulturellen Erbes und der indigenen Identität im materialistischen und oberflächlichen urbanen Milieu im Vordergrund steht, nähert sich Taylors Theaterstück diesem komplexen Thema aus einer anderen Richtung. Nicht der Verlust, sondern die Suche nach der indigenen Identität und ein dynamisches Nebeneinander zwischen Majoritäts- und Minoritätskultur wird in *The Boy in the Treehouse* thematisiert. Mit seiner humorvollen Gestaltung und positiven Schlussgebung differenziert es die düstere Beschreibung der *Big Buck City* und schlägt eine versöhnlichere Note an.

The Boy in the Treehouse erzählt die Geschichte von Simon White, einem Junge mit "mixed Native/White heritage" (p. 9),¹⁷² und seiner Familie. Simons Mutter, eine Ojibway, ist vor genau einem Jahr verstorben, so dass Simon seither mit seinem Vater, einem Angehörigen der weißen Mittelklasse, allein lebt. Am Todestag seiner Mutter beschließt Simon, sein lang geplantes Vorhaben einer Visionssuche durchzuführen, und zieht sich, ausgestattet mit "some clothes, several books, a blanket, a bottle of water, and a Walkman" (p. 10), auf sein Baumhaus zurück. Allerdings sind die Aussichten für die erfolgreiche Ausführung des Rituals relativ schlecht, da das Baumhaus weder in einem

¹⁷¹ *The Boy in the Treehouse* wurde im Jahr 2000 in Winnipeg erstmals aufgeführt.

¹⁷² Drew Hayden Taylor, *The Boy in the Treehouse*, in: *The Boy in the Treehouse and Girl Who Loved Her Horses*, ed. Drew Hayden Taylor, Vancouver: Talonbooks, 2000, pp. 7-81. Alle weiteren Angaben bei Primärzitate beziehen sich auf diese Ausgabe.

Reservat, noch am Fuße des *Dreamer's Rock*,¹⁷³ jenem hochspirituellen und heiligen Ort auf Manitoulin Island, zu finden ist, sondern im Hinterhof der Whites und damit mitten in einer kanadischen Vorstadt. So lassen die Reaktionen seiner Umgebung auch nicht lange auf sich warten. Nacheinander betreten Simons Vater, ein Nachbar, ein Polizist und ein sensationsgieriger Reporter den Hinterhof, um Simon nach seinem Vorhaben zu befragen oder ihn von diesem abzubringen. Zwischen diesen einzelnen Besuchen wird Simon zudem regelmäßig von Patty gestört, einem gleichaltrigen Mädchen, das nach eigenen Angaben erst vor kurzem in die Nachbarschaft gezogen ist.

Wie das bereits vorgestellte Drama *Girl Who Loved Her Horses* (1995) oder Drew Hayden Taylors bekanntestes Werk *Toronto at Dreamer's Rock* (1989) zählt folglich auch *The Boy in the Treehouse* (2000)¹⁷⁴ zu den Dramen, die sich an ein jüngeres Publikum richten und jugendliche Protagonisten ins Zentrum zu rücken. Für die Interpretation ist es daher wichtig, Simons Perspektive zu beachten und seine Schwierigkeiten in der städtischen Umgebung zu beleuchten. Dies erfolgt durch eine Analyse der Motive seiner Visionssuche, seiner beginnenden Auseinandersetzung mit seinem zweifachen kulturellen Erbe und den besonderen Problemen, die sich für ihn durch das Leben in einer Stadt ergeben. Ebenfalls relevant ist die Reaktion der Stadt auf Simons Vorhaben, ein indianisches Ritual in diesem sozialen Kontext durchzuführen. Zu untersuchen sind in diesem Zusammenhang die städtischen "Repräsentanten", die sich in Gestalt von Vertretern der Bereiche Nachbarschaft, Gesetz und Medien in den Hinterhof der Familie White drängen. Eine Berücksichtigung dieser Faktoren führt schließlich zu der entscheidenden Frage, ob indianische Kultur in der Stadt überleben und neben der weißen Kultur gleichberechtigt existieren kann. Da diese eng verknüpft ist mit dem Erfolg von Simons Visionssuche, sind zur Beantwortung dieser Frage schließlich die Ereignisse auf dem Baumhaus einer eingehenden Untersuchung zu unterwerfen.

Simons Visionssuche ist Ausdruck seiner beginnenden Auseinandersetzung mit dem kulturellen Erbe seiner Mutter und damit auch mit seiner eigenen Identität. Allerdings ist sein Vorhaben nicht durch eine plötzliche "cultural awareness" bedingt, sondern wird

¹⁷³ Vergleiche hierzu folgende Passage aus *Path With No Moccasins*, in der die Protagonistin Shirley die Bedeutung des *Dreamer's Rock* beschreibt: "You're supposed to have visions here on Dreamer's Rock." (p. 35). In ähnlicher Weise betont auch Keesic, eine der zentralen Figuren aus *Toronto at Dreamer's Rock*, die Außergewöhnlichkeit des heiligen Ortes im Whitefish River Reservat auf Manitoulin Island: "This is the Place of Dreams." [Drew Hayden Taylor, *Toronto at Dreamer's Rock*, ed. Albert-Reiner Glaap, Berlin: Cornelsen, 199, p. 15.].

¹⁷⁴ *The Boy in the Treehouse* wurde im Jahr 2000 von *Manitoba Theatre for Young People* und *Harbourfront Centre* in Toronto und Winnipeg erstmals aufgeführt.

motiviert durch die Trauer um die Mutter, dem Wunsch ihr nahe zu sein und die große Angst des Jungen, nach ihrem Tod nun auch noch die Erinnerung an sie zu verlieren.¹⁷⁵ Zu seinem großen Entsetzen kann Simon sich nicht mehr genau die Melodie eines Liedes¹⁷⁶ ins Gedächtnis rufen, das seine Mutter ihm vorgesungen hatte, und vermag auch kaum noch den Geruch des von ihr zubereiteten "French toast with real cinnamon bread" (p. 76) in Gedanken wahrzunehmen. Beides droht ihm ebenso zu entgleiten wie ihr Aussehen, das Simon gegenüber Patty nur noch vage und verschwommen beschreiben kann:

I remember her being tall, but that was a long time ago. She probably wasn't much taller than you are. Glasses like yours. Dad says she was small. She had long dark hair, brown eyes, and real white teeth. I remember that 'cause she used to smile a lot. (p. 76).

Um die Erinnerung an seine Mutter zu festigen, beginnt Simon sich mit ihrer Kultur zu beschäftigen, was sich in mehrerer Hinsicht als ein mühevolleres Unterfangen herausstellt. Erschwert wird dies unter anderem durch das fehlende Wissen seines "White father" (p. 14), der Simons Visionssuche zunächst für ein Videospiel hält und sich von den Ausführungen seines Sohnes wenig überzeugt zeigt: "A Native thing, huh?" (p. 11). Da ihm Sinn und Inhalt des Initiationsritus fremd sind und bei ihm die Sorge über das Wohlergehen seines Sohnes überwiegt, versucht der Vater, Simon mit kulinarischen Lockungen und Drohungen von seinem Baumhaus herunterzuholen, lässt ihn aber angesichts des "*pain in his son's eyes*" (p. 14) schließlich gewähren. Beistehen kann er seinem Sohn bei der Auseinandersetzung mit der Kultur seiner Mutter jedoch nicht, wie dieser ihm selbst bestätigt: "Dad, if half of this tree was taken away, do you think it would be able to stand? I have to work this out my way, okay?" (p. 61). Seine Möglichkeiten der Unterstützung beschränken sich darauf, Simon vor der Sensationspresse zu schützen und ihn in Kontakt mit den Verwandten seiner Frau zu bringen, so dass Simon die indigene Seite seiner Identität erfahren kann.

Eine weitere Schwierigkeit für Simons Vorhaben besteht in der Distanz zu den Verwandten mütterlicherseits, den Ältesten ihres Stammes und ihren Lehren. Einzige Bezugsquellen seines Wissens sind eine Reihe von Büchern, aus denen er sich die

¹⁷⁵ "All I know is I have to do this, for Mom's sake. And for mine. It's important." (p. 14), "I miss Mom. That's why I have to do this." (p. 59) oder "Old enough to remember her but young enough to want to remember her more." (p. 63) erklärt Simon immer wieder die Gründe seines Vorhabens.

¹⁷⁶ "Do you remember that song Mom used to sing me when I was a lot younger? You know, to put me to sleep?" (p. 59) fragt Simon an einer Stelle seinen Vater, der ihm jedoch nicht weiterhelfen kann: "No. That was her special time with you. I always let her put you to bed." (p. 60).

Namen der größeren Stämme, die wichtigsten Häuptlinge der letzten 150 Jahre oder formale Beschreibungen von Ritualen aneignet. Ersatz für Lebenserfahrungen bieten sie, wie Patty bemerkt, jedoch nicht: "You can only get so much from books." (p. 49), sondern formen ihn lediglich zu einem "bookstore Indian" (p. 70).

Deutlichstes Beispiel hierfür bildet im übrigen Simons Interpretation des Initiationsrituals der Urbevölkerung, das eigentlich folgenden Sinn beinhaltet: Ziel der *Vision Quest* ist die Kontaktaufnahme zu den Geistern, um mit ihrer spirituellen Kraft in Verbindung zu treten. Um für die übernatürlichen Wesen empfänglicher zu werden, muss der Visionssuchende innerlich und äußerlich rein sein, was unter anderem durch einsames Fasten erreicht wird. Die *Vision Quest* wird von Jugendlichen (beiderlei Geschlechts) beim Eintritt in die Pubertät ausgeführt. Das nötige Wissen und die Vorbereitung für das komplexe Ritual wird ihnen wiederum von den Stammesältesten vermittelt.¹⁷⁷

Simons Erläuterung dieses Rituals "of becoming a man" (p. 12) nimmt sich dagegen etwas anders aus. Aus seinen Büchern entnimmt er lediglich, dass dieses Ritual ihn mit der spirituellen Welt in Verbindung bringt, was seinem Bedürfnis, seiner Mutter nahe zu sein, entgegen kommt. Entsprechend vage erklärt er folglich Patty:

It's when boys would go off to some high quiet place, to be by themselves. And that means alone. No one else around. They're supposed to chant and pray and do stuff like that for a couple of days. (p. 22).

Das schwierigste Hindernis auf Simons Visionssuche beruht jedoch nicht auf einem Mangel an Bezugspersonen, die ihm die indianische Kultur vermitteln könnten, sondern auf seiner städtischen Umgebung, die seinem Vorhaben mit großem Unverständnis begegnet. So tauchen nacheinander verschiedene Repräsentanten der Stadt auf, um ihre Kommentare über den auf einem Baumhaus sitzenden Jungen abzugeben. Diese Darstellungen der Vertreter von Nachbarschaft, Gesetz und Medien bieten Musterbeispiele für Taylors Parodien. Ihre komische Wirkung ergibt sich zum einen aus dem stoischen Leugnen von Simons Motiven und zum andern aus der ironischen Diskrepanz zwischen dem banalen Geschehen und ihren völlig übertriebenen Reaktionen.

Wie ein Laienpsychologe interpretiert der Nachbar Simons Aufenthalt im Baumhaus zunächst als "one of those new trendy things kids are interested in" (p. 27) und nach der

¹⁷⁷ Ella Elizabeth Clark, *Indian Legends of Canada*, Toronto: McClelland & Stewart, 1960, repr. 1983, p. 43.

Andeutung des Vaters, dies könne im Zusammenhang mit dem Todestag der Mutter stehen, als "a phase he's going through or something" (p. 28). Erfolg verspricht er sich von seinem Rat "tell him it's okay to cry" (p. 29) und seinen Hamburgern, die Simon mit Sicherheit vom Baum herunterlocken werden.

Aufgeschreckt durch Simons Band mit den in der städtischen Umgebung ungewöhnlichen Natur- und Tiergeräuschen und durch die merkwürdigen nächtlichen Bewegungen auf dem Baum, gehen Anrufe der Bevölkerung bei der Polizei an. In der Annahme, ein entlaufener Affe oder ein anderes gefährliches Tier befinde sich im Baum, untersucht ein Vertreter des Gesetzes die Vorgänge im "*suburban backyard*" (p. 9). Simons Motive interessieren den unsensiblen Polizeibeamten wenig, die Schilderung von Patty hält er für eine Phantasterei und seine Meinung über Simon steht im übrigen fest: "Had an uncle named Simon. He was nuts." (p. 37). Falls Simon sein irrationales, pubertierendes Verhalten nicht aufgibt, droht er mit Hinzuziehen des Jugendamtes.

Als letzter drängt sich ein Vertreter der Sensationspresse, der durch Hinweise aus der Bevölkerung eine medienwirksame Geschichte wittert, in den Hinterhof und das Leben der Familie White. In der rücksichtslosen und aggressiven Vorgehensweise der Sensationsmedien taucht er ohne Vorwarnung auf und nutzt den Überraschungseffekt aus, um die Gegenwehr der Interviewten zu erschweren. Simons Vater wird von dem Reporter buchstäblich aus dem Weg geräumt und seine Bitte, den Sohn in Ruhe zu lassen, mit der Begründung abgeschmettert: "Not doing anything. Are you serious. A boy climbs up into his treehouse and says he's never coming down. Now that's a story." (p. 52). Hilflos muss der Vater zusehen, wie die Motive des Sohnes verzerrt, da medienwirksamer, dargestellt werden und kann den Reporter gerade noch davon abhalten, ebenfalls ins Baumhaus zu klettern, um die fremdartigen Rituale kurioser Nachfahren der Urbevölkerung aus nächster Nähe zu filmen. Gegen ihren Willen erhält die Familie White ihre "fifteen minutes of fame" (p. 53) in den lokalen Nachrichten, für die sie eine Reihe intimer Fragen über sich ergehen lassen muss, die der Vater nicht beantworten will und deren Inhalt Simon kaum begreift: Ratlos und stumm reagiert er auf die Provokation des Reporters: "So, what does your mother's culture offer you that your father's doesn't." (p. 55). Die Tatsache, dass er im Grunde genommen einen Jungen nach einem eintägigen Aufenthalt im Baumhaus interviewt hat, hält den Reporter nicht davon ab, den oberflächlichen Bericht über Simons Identitätssuche zu senden.

Inmitten dieser Atmosphäre aus Gleichgültigkeit, Oberflächlichkeit und Unverständnis versucht Simon nun, hoch oben auf seinem Baumhaus, Zugang zur spirituellen Welt zu

finden und Kontakt zum Geist seiner verstobenen Mutter aufzunehmen. Ob sein Unterfangen angesichts der profanen und geradezu unspirituellen Umgebung jedoch Aussicht auf Erfolg hat oder ob, anders formuliert, die "indianische" Kultur in der Stadt überhaupt überleben kann, klärt sich durch eine Analyse der Ereignisse auf dem Baumhaus.

Das Thema der Koexistenz zweier Kulturen bestimmt nicht nur Simons Auseinandersetzung mit seiner Identität, sondern wiederholt sich auch in der dramentechnischen Gestaltung im Nebeneinander oder vielmehr Übereinander von zwei geschickt miteinander verwobenen Realitätsebenen. Auf dem Boden, im Hinterhof der Familie White, befindet sich die Ebene der "nüchternen" Wirklichkeit. Hier treten die verschiedenen Besucher auf und unterhalten sich mit Simon und seinem Vater. Auch die Beziehung zwischen Vater und Sohn ist hier anzusiedeln. Symbolisch und bühnentechnisch erhöht auf dem Baumhaus befindet sich die Ebene der spirituellen Welt, die Simon durch das Ritual der *Vision Quest* zu erreichen sucht. Dort oben, in seinem Refugium, das ihm als "a refuge, a retreat from the adult world"¹⁷⁸ dient, ist Simon abgeschnitten von der städtischen Umgebung und der Welt der Erwachsenen oder "cut off from the earth." (p. 9).

Auf dieser Ebene begegnet Simon Patty, einem gleichaltrigen Mädchen aus der Nachbarschaft, das gerade erst in die Gegend gezogen ist. Patty fungiert im Drama als Gegenstück zur Welt der Erwachsenen, als Katalysator in Simons Erkenntnisprozess und als Unterstützung in seiner Trauerarbeit. Zu ihren Charakteristika zählen, dass sie erstaunlich gut klettern kann, versessen auf wilde Äpfel ist und Simon durch ihre bohrenden Fragen regelmäßig aus der Fassung bringt. Mit ihren nüchternen, pragmatischen Kommentaren wie "I see, maybe glasses would help" (p. 34) angesichts der Erfolglosigkeit von Simons Visionssuche oder "Where are you going to go to the bathroom?" (p. 35) trägt Patty wesentlich zur komischen Brechung einer an sich ernsten Thematik bei.

Immer wieder befragt Patty Simon nach den persönlichen Gründen seiner Visionssuche, deren Sinn ihr nicht einleuchtet: "What kind of vision, a television?" (p. 23). In seinen Büchern informiert sie sich über den Inhalt des Initiationsritus, konfrontiert ihn mit dem Unterschied zwischen seinem aus der Lektüre gewonnenen theoretischen Wissen und echter Lebenserfahrung und erschüttert zusehends Simons Sicherheit in den Erfolg

¹⁷⁸ Albert-Reiner Glaap, "Drew Hayden Taylor's Dramatic Career", in: *Siting the Other. Revisions of Marginality in Australian and English-Canadian Drama*, eds. Marc Maufort und Franca Bellarsi, Brüssel: Peter Lang, 2001, p. 228.

seines Vorhabens. Als sie zufällig eine Photographie von Simons Mutter unter seinen Decken entdeckt, erkennt Patty die eigentliche Motivation von seiner *Vision Quest*, die wenig mit Simons Bedürfnis zu tun hat, in die Welt der Erwachsenen einzutreten, oder mit der Auseinandersetzung mit dem kulturellen Erbe seiner Mutter: "I get it now. You're doing this vision thing to get a vision from this Creator, hoping to see your mom. That's weird." (p. 49). Von diesem Moment an hört sie nicht auf, Simon nach seiner verstorbenen Mutter zu fragen und bringt ihn dazu, sich mit seinem Verlust und seiner Trauer auseinanderzusetzen.

Die Figur der Patty verleiht der Handlung auf dem Baumhaus eine traumähnliche Struktur oder, anders formuliert, einen visionsartigen Charakter. Dies liegt zum einen daran, dass Patty ausschließlich in Simons Gegenwart erscheint, von keiner anderen Person gesehen wird und ihre Existenz daher allgemein angezweifelt wird. Simons Vater und dem Polizeibeamten, denen es unmöglich erscheint, dass Patty ohne Leiter in das Baumhaus klettern könnte, vermuten in ihr eine Halluzination infolge von Simons Fasten. Mit den Worten "Was this girl's father Tarzan?" (p. 39) kommentiert unter anderem der Polizist diesen "Patty nonsense" (p. 40). Zum anderen verdichten sich im Verlauf des Dramas die Anzeichen, dass Patty eine visionsartige Erscheinung oder eine Simons Alter entsprechende Verkörperung seiner verstorbenen Mutter bildet. Als sich Simons Onkel Clyde, den sein Vater in seiner Not herbeigerufen hat, angesichts seines Neffen in einem Baumhaus an die Kletterkünste seiner Schwester und ihre Vorliebe für wilde Äpfel erinnert, glaubt selbst Simon an eine Vision. "Are you real?" (p. 72) fragt er Patty bei ihrem nächsten Besuch, zwickt sie, um sich von ihrer Körperlichkeit oder Nichtkörperlichkeit zu überzeugen, und erhält prompt einen Gegenstoß. Heftigst verteidigt sich Patty dagegen, auf eine Vision reduziert zu werden.

Das Spiel mit Sein und Schein wird kontinuierlich bis zum Ende des Dramas fortgesetzt. Patty beharrt zwar auf ihrer Existenz, zeigt jedoch gleichzeitig eine erstaunliche Intuition und identifiziert die gesummte Melodie des Schlafliedes, das Simons Mutter stets sang, sofort als "Amazing Grace" (p. 77). Das Hören dieser verloren geglaubten Melodie löst in Simon die Tränen aus, die er bisher zurückgehalten hatte, zumal Pattys Stimme große Ähnlichkeit zu der seiner Mutter aufweist: "You sound just like her. So much like her." (p. 80). Ihr Versprechen "I'll always be there." (p. 81), die Antwort seines Vaters "Patricia, why?" (p. 81) auf Simons Frage nach dem zweiten Vornamen seiner Mutter sowie Simons abschließender Kommentar "That's what I thought." (p. 81) bestätigen den visionsartigen Charakter der Figur Patty und damit auch den Erfolg von Simons *Vision Quest*.

Neben der ersehnten Nähe zu seiner Mutter hat die Visionssuche für Simon noch weitere unerwartete Folgen, da Simon sich seines zweifachen kulturellen Erbes bewusst wird. So hatte er auf die provokante Schlussfolgerung des Reporters "You have embraced your aboriginal heritage. Obviously it means more to you than your father's culture." (p. 56) zum Erstaunen seines Vaters geantwortet: "I don't think my father has a culture. Do you, Dad?" (p. 56). Ebenso erstaunt hört er, dass dieser tatsächlich eine kulturelle Identität besitzt, die "Mostly British." (p. 56) ist.

Die Identitäts- und Visionssuche endet für den jugendlichen Protagonisten mit der Entscheidung, das kulturelle Erbe seiner Mutter durch Besuche bei ihrer Familie und eigene Erfahrungen zu erleben, anstatt zu erlesen, und mit der Erkenntnis, dass auch das kulturelle Erbe seines Vaters zu bedenken und zu würdigen ist. Simons Resümee am Ende dieses frühen Stadiums seiner Identitätssuche zwischen Baumhaus und Hinterhof erinnert an Pattys Pragmatismus: "I do wonder about it, me being half-White or Indian, but I never let it get to me. I like to think I have the best of both worlds." (p. 58).

Während Daniel David Moses in *Big Buck City* die Möglichkeit einer Koexistenz der indianischen und weißen Kultur im urbanen Kontext verneint, gelangt Drew Hayden Taylor somit zu einem milderem Urteil. Auch Taylor hebt die Schwierigkeiten hervor, denen *Natives* in diesem Milieu ausgesetzt sind, schließt sich Moses Schlussfolgerung jedoch nicht an. Durch den Entwicklungsprozess seines Protagonisten, der beide Kulturen in sich vereint und trotz seiner urbanen Umgebung einen Weg findet, diese auch zu leben, öffnet der Autor vielmehr einen optimistischen Ausblick. Insbesondere jüngere *Natives*, die wie Simon eine unbelastete Beziehung zu ihrer kulturellen Identität haben und - anders als ihre Vorfahren - stolz auf ihre Herkunft sind, sind in der Lage, ihren Platz in jeder Art von Umgebung zu finden und zu behaupten.

6.4. Zusammenfassung der Ergebnisse

Während in den Migrationsdramen die Auseinandersetzung zwischen der Kultur der alten und der Kultur der neuen Heimat die Familienhandlung prägt, thematisieren die Schriftstellerinnen und Schriftsteller der *First Nations* in ihren Familiendramen die schmerzhaften Auswirkungen der Kolonialisierung durch die weiße Mehrheitskultur auf ihre familiären und gesellschaftlichen Strukturen. Dazu gehören die Einführung der *residential schools* in den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts und die Zwangsadoptionen in den 60er und 70er Jahren des 20. Jahrhunderts, die unter der Bezeichnung *sixties scoop* in die Geschichtsbücher eingingen. Unter ihren Nachwirkungen leiden Angehörige der *First Nations* bis zum heutigen Tag. Neben der Aufarbeitung der Vergangenheit und der geschichtlichen Hintergründe, welche zum Zusammenbruch indigener Gesellschaften, Familien und Individuen führten, wird der Blick aber auch in die Gegenwart gelenkt, ein Ausweg aus diesen historischen Traumata aufzuweisen versucht und ein Heilungsprozess in Gang gesetzt. Auf diese Weise wird der Weg frei gemacht für neue Themen wie das heutige Leben indigener Familien im Reservat oder in der Großstadt.

Wie aus den Einführungen zum Theater und zur Kultur der *First Nations* deutlich wurde, ist zur adäquaten Einschätzung von *Native Domestic Plays* eine Reihe von Aspekten zu berücksichtigen. Zum einen müssen hier Elemente traditioneller indigener Literatur beachtet und zum anderen differenzierte Konzepte von Familie angelegt werden. So bedienen sich *Native playwrights* traditioneller Gestaltungsmittel wie der des zirkulären Handlungsverlaufs (*The Rez Sisters*) oder des *storytelling* (*Path With No Moccasins*, *Moonlodge*) ebenso wie moderner, d. h. postkolonialer Repräsentationsstrategien. In seinem Familiendrama *Big Buck City* setzt Daniel David Moses die Technik der Mimikri ein, indem er Elemente der weißen Kultur entwendet (hier die Weihnachtsgeschichte), um eine indianische Geschichte zu erzählen. Das Ergebnis der Vermischung ist ein hybrides, synkretisches Theaterstück, eine Art "Indianisierung" des weißen Originals.

Der rückwärtsgewandte Blick kennzeichnete die zuerst diskutierten Dramen *Path With No Moccasins* und *Moonlodge*, zwei Werke, die in Inhalt und Struktur große Parallelen aufweisen. Hier wurde es nötig, den Rahmen der im allgemeinen Theorieteil angelegten Definition der dramatischen Familie sogar zu erweitern, um eines der bedeutendsten Themen indigener *Domestic Plays*, den Verlust von Familie, erfassen zu können. Wie aus der Analyse der Monodramen hervorging, impliziert dieser Verlust die Reduzierung der Familienkonstellation auf einige wenige oder sogar nur ein Familienmitglied. Allein stehen daher auch die Erzählerinnen dieser autobiographisch gefärbten Dramen auf der

Bühne, schildern den allmählichen Zerfall ihrer Familien, zeigen durch ihre Geschichten und ihre persönlichen Beispiele aber auch Möglichkeiten zur Heilung dieser Wunden auf.

Die Einschätzung der gegenwärtigen Situation von *First Nations* in der kanadischen Gesellschaft kennzeichnete die im Anschluss daran diskutierten Dramen von Drew Hayden Taylor, Daniel David Moses und Tomson Highway, welche die beiden Lebensräume Reservat und Stadt aus erwachsener und kindlicher Perspektive beleuchten.

In *The Rez Sisters* und *Girl Who Loved Her Horses* präsentiert sich das Reservat als ein äußerst ambivalenter Raum, angesiedelt "zwischen Schutzzone und Gefängnis,"¹⁷⁹ "alltäglicher Trostlosigkeit und magischem Alltag"¹⁸⁰ und "zwischen zwei Kulturräumen."¹⁸¹ So beklagen sich die "Schwestern" zwar bitterlich darüber, wie sehr das Reservat sie einschränkt, lassen zugleich aber auch keinen Zweifel daran aufkommen, dass dort ihr wahres Zuhause ist. Dort tanzt Nanabush auf den Straßen, dort wird die rationelle Wirklichkeitssicht zugunsten einer magischen Realität (oder eines *Aboriginal Realism* im Sinne Mudrooroo) außer Kraft gesetzt, und dort findet auch die Protagonistin Danielle (*Girl Who Loved Her Horses*) ihren Tierschutzgeist, jenes Pferd, das sie durch das Zeichnen seiner Umrisse stets aufs Neue rufen kann.

Die herausragendste Eigenschaft des Reservats besteht jedoch im Gemeinschaftsgeist seiner Bewohner. Immer wieder wird das Reservat als eine große, über die auf der Bühne porträtierte Familie hinausgehende große Gemeinschaft präsentiert, in der Werte wie Toleranz, Akzeptanz, Solidarität und "the Native concept of sharing"¹⁸² noch Bedeutung haben. Trotz ihrer geistigen Behinderung wird Zhaboonigan (*The Rez Sisters*) als vollwertiges Mitglied unter den Schwestern aufgenommen. Gleiches gilt für die lesbische Emily oder für Danielle (*Girl Who Loved Her Horses*), die auch als Non-Status Indianerin in den Kreis von Shelley und Ralphs Familie eingeladen wird.

Eine ebenso komplexe Charakterisierung, allerdings mit deutlich dunkleren Tönen, erfährt die Großstadt, in der ein Großteil der indigenen Bevölkerung heute lebt. Besonders düster erwies sich das Bild der Stadt, das Daniel David Moses in *Big Buck*

¹⁷⁹ Nicole Schröder, *Kulturelle Selbstentwürfe in zeitgenössischer indianischer Literatur*, Frankfurt/Main: Peter Lang, 2003, p. 96.

¹⁸⁰ *Ibid*, p. 96.

¹⁸¹ *Ibid*, p. 97.

¹⁸² Glaap/Rau 1996: 96.

City entwirft. Hier werden der Stadt die Eigenschaften eines Monsters zugeschrieben. Konsumorientiert, materialistisch und oberflächlich fordert sie von ihren Bewohnern die bedingungslose Übernahme ihrer Vorgaben, formt anpassungswillige *Natives* zu *Apple Indians*, die nur durch ihre Hautfarbe als Angehörige der Urvölker erkennbar sind, und verschlingt all diejenigen, die mit ihrem schnellen Lebensrhythmus nicht mithalten können oder wollen.

Während Daniel David Moses mit seiner negativen Zeichnung der inhärenten Frage nach einem Neben- oder Miteinander von weißer und indigener Kultur in diesem konsumorientierten, gesellschaftlichen Umfeld eine klare Absage erteilt, fällt Drew Hayden Taylors Bewertung positiver aus. In *The Boy in the Treehouse*, in dem Taylor die Stadt aus der Perspektive des kindlichen Protagonisten Simon betrachtet, verdeutlicht auch er die Schwierigkeiten, indianische Kultur in der Stadt zu leben, kommt jedoch zu der Schlussfolgerung, dass auch diese soziale Realität Freiraum zur Selbstverwirklichung zulässt.

Zusammengefasst lässt sich festhalten, dass *Native playwrights* in ihren Familiendramen eine Bandbreite von Themen ansprechen. Sie legen dunkle Kapitel der kanadischen Geschichte offen, bringen soziale Aspekte wie ökonomische Ungleichheit oder Marginalisierungsversuche der Majorität zur Sprache, problematisieren aber auch Identitätskategorien wie Ethnizität oder sexuelle Orientierung. Insgesamt zeichnen die Dramatiker ein komplexes Bild von der kanadischen Gesellschaft und der Position indigener Völker in dieser, das Miss-Stände nicht verschleiert und sich nicht in einer Anprangerung der gesellschaftlichen Makel erschöpft. Lebensbejahend und emanzipatorisch gehen die Autoren mit einem subtilen Sinn für Humor an die Analyse und tragen ihren Teil zu einer Machtverschiebung der Kräfte in der kanadischen Gesellschaft zugunsten einer größeren Balance zwischen Majorität und Minorität(en) bei.

7. Schlussbetrachtung

In der vorliegenden Arbeit wurde die Struktur von Familie und Gesellschaft im anglo-kanadischen Drama der Gegenwart untersucht. Von Bedeutung waren die Frage nach der Entwicklung des Individuums und der Ausprägung seiner Identität, der Ausformung der familiären Struktur und die gesellschaftlichen Aspekte, die in den einzelnen Dramen thematisiert werden.

Die zunächst vorgenommene Bestandsaufnahme der Definitionen von Familie ergab, dass Soziologie, Psychologie, Politik und nicht zuletzt der Lebensalltag ihre jeweils eigenen, in der Regel zweckgebundenen Definitionen prägen. Als Grundlage der Drameninterpretation wurde der funktionelle Ansatz herangezogen, welcher weniger die Struktur als vielmehr die Funktion der Familie als Kernelement enthält. In einer Diskussion der Wechselwirkung zwischen Ergebnissen aus der Familienforschung und alltäglichen Vorstellungen über die Familie auf der einen Seite und der Familie als Figurenkonstellation und Thema im Drama auf der anderen Seite wurde ferner gezeigt, bis zu welchem Maß das Drama aus diesen schöpft und auf die Lebenswirklichkeit Bezug nimmt. Auf der Grundlage dieser Überlegungen wurde im Anschluss eine Definition des *Domestic Plays* erstellt, seine Vorzüge wurden erläutert, aber auch seine Grenzen herausgestellt. Abgerundet wurde dieser theoretische Teil durch eine Kriterienliste der Gestaltungsmittel, die dem Familiendrama zur Verfügung stehen.

Nach einem kurzen Einblick in die Entstehung des Familiendramas in den USA und in Kanada wandte sich die Arbeit der exemplarischen Interpretation von 17 *Domestic Plays* aus den letzten 25 Jahren zu. Hier zeigte es sich, dass eine themenorientierte Annäherung an das Familiendrama eine produktive Alternative zu soziologischen, auf die ethnische Herkunft gestützte Einteilungen bildet. Diese Vorgehensweise bietet den Vorteil, dass sich thematische Gemeinsamkeiten unter den doch sehr verschiedenartigen Theaterstücken herausarbeiten lassen, ohne dabei jedoch die dramentechnischen Besonderheiten der einzelnen Werke aus dem Blickfeld zu verlieren.

Da die Ergebnisse aus der Analyse der Einzeldramen bereits an entsprechender Stelle (siehe Kapitel 4.7., 5.7. und 6.4.) komprimiert dargestellt wurden, wird sich die Zusammenfassung hier mit einigen wesentlichen Aspekten begnügen. Angesprochen werden die Darstellung Kanadas - zusammengesetzt aus allen der in dieser Arbeit analysierten Dramen - sowie die dramenübergreifend geführte Diskussion um die Institution der Familie.

Kanada im Spiegel des anglo-kanadischen Familiendramas der Gegenwart

Wie die Einzelinterpretationen ergaben, liefern die Familiendramen ein Portrait der kanadischen Gesellschaft, das komplex und dynamisch ist. Es wird von unzähligen Einzelfacetten bestimmt und unterliegt einem stetigen Wandel. Im Folgenden sollen die einzelnen Aussagen nochmals gesammelt dargestellt werden, nicht um ein vollständiges Bild Kanadas anzufertigen (was überdies ein unmögliches Unterfangen ist), aber um Grundtendenzen der kanadischen Gesellschaft aufzuzeigen. Dabei gilt, was auch Itwaru bekennt:

I have offered you a polysemy, my reading of the writers' reading in the production of their text - after the completion of their production. It was not my intention to render, were this possible, an exact reading, for by so doing I would have reduced the texts into the aporia characteristics of the constriction of vision, thus limiting even more the possibilities of their meaning.¹

Das Kanadabild entsteht im anglo-kanadischen Familiendrama in erheblichem Ausmaß durch die Einbettung des *settings* in einen kanadischen Kontext. Als Schauplatz dienen im *Domestic Play* unter anderem die kanadische Prärie, eine Insel vor der Küste Kanadas, Reservate und immer wieder die Großstädte Toronto, Vancouver und Montreal.² Allerdings gilt es hier zu berücksichtigen, dass diese dramatischen Räume nicht auf der Bühne dargestellt werden. Inszeniert werden in der Regel Innenräume des Familienzuhause wie Wohnzimmer oder Küche, welche mit Familie assoziiert werden. Im Gegensatz zu diesen mimetischen Räumen im Sinne Issacharoffs werden die kanadischen Außenräume durch Geräusche evoziert oder durch die Charaktere beschrieben. Die Beschreibung der diegetischen Räume erweist sich dabei als sehr aufschlussreich, da sich in die Wahrnehmung und Wiedergabe der äußeren Umgebung Einschätzungen und Wertungen mischen.

Die Opposition zwischen der wärmenden Sonne der Heimat und des Schnees und der Kälte des kanadischen Nordens findet sich in zahlreichen Familiendramen. Besonders deutlich wird sie jedoch in *Homeground*, in dem die kalte Jahreszeit die italienischen

¹ Arnold Harrichand Itwaru, *The Invention of Canada. Literary and the Immigrant Imaginary*, Toronto: TSAR, 1990, p. 142.

² Wie bedeutend die geographisch orientierte Beschreibung Kanadas ist, verdeutlichen auch folgende Dramenanthologien, die Stücke unter einen regionalen Oberbegriff gliedern: Denise Lynde, ed., *Voices from the Landwash. 11 Newfoundland Playwrights*, Toronto: Playwrights Canada Press, 1997, Sherrill Grace et al., eds., *Staging the North. Twelve Canadian Plays*, Toronto: Playwrights Canada Press, 1999 oder Ginny Ratsoy und James Hoffman, eds., *Playing the Pacific Province: An Anthology of British Columbia Play, 1967-2000*, Toronto: Playwrights Canada Press, 2001.

Bewohner eines *boarding house* geradezu einsperrt und deren mentale Gefangenschaft durch die physische noch unterstreicht. Sehnsuchtsvoll erinnern sich die Charaktere an ihre Heimat Italien, fühlen sich ihrer Freiheit und ihres Lebenssinnes beraubt und vermögen es nicht, in Kanada heimisch zu werden. Schnee und Kälte, so lässt sich zusammenfassen, entwickeln sich im Migrationsdrama zu übergeordneten Symbolen des Exils, des Verlusts und der Sehnsucht nach einer längst vergangenen Zeit und einer Heimat, die als solche überhaupt nicht mehr existiert.

Während bei den Migranten in *Homeground* das unwirtliche Klima und die zur Orientierungslosigkeit führende Weite des Raumes ein Gefühl der Bedrohung auslösen, empfinden die Charaktere in *Islands*, *The Rez Sisters* und *Girl Who Loved Her Horses* ihre entlegenen Lebensräume eher als befreiend. Während die Protagonistin in *Islands* ihre Insel vor allem als Möglichkeit erachtet, jenseits konventioneller Gesellschaftsnormen ihren eigenen Lebensentwurf verwirklichen zu können, betonen die Figuren aus den indigenen Familiendramen Werte wie Solidarität, Loyalität und Teilen, die in den weit von der Stadt sich befindenden Reservate noch geachtet werden. Dies bedeutet jedoch nicht, dass die Reservate als eine Idylle geschildert werden. Neben der Zerstörung der Natur durch den Menschen, wird auch immer wieder auf soziale Problembereiche wie eine hohe Arbeitslosigkeit, Alkoholmissbrauch oder Eintönigkeit hingewiesen.

Mit ambivalenten Wertungen besetzt werden im Familiendrama der Lebensraum der Großstadt und die urbane Gesellschaft. Auf der einen Seite übt die Großstadt aufgrund ihrer großen Vitalität eine fast magische Anziehungskraft auf Menschen unterschiedlichster Herkunft aus, auf der anderen Seite gilt sie als abweisend, sogar bedrohlich. Für *Natives*, so verdeutlicht Daniel David Moses in *Big Buck City*, ist die Stadt todbringend. Entweder fordert sie die völlige Anpassung an ihre egoistische, schnelllebige und konsumorientierte Lebensart und formt ihre indigenen Bewohner zu "Apple Indians" oder stößt sie an den Rand der urbanen Gesellschaft und lässt sie dort gnadenlos untergehen. Dies findet sich bestätigt in Drew Hayden Taylors *Girl Who Loved Her Horses*, in dem die junge Protagonistin im Großstadtdschungel verloren geht.

Nicht nur im *Native Domestic Play*, auch im Migrationsdrama erhält die Großstadt, in der fast alle Theaterstücke angesiedelt sind, eher negative Konnotationen. So leben die Migranten häufig in ethnischen Wohngebieten wie Vancouvers Chinatown oder Ville Emard bei Montreal, die sie nur selten verlassen. Ein eindrückliches Beispiel für die räumliche Abgrenzung, welche die soziale Abgrenzung noch unterstreicht, bildete der fiktive Handlungsort in *Voiceless People*, der lediglich eine Verlagerung des heimatlichen Dorfs in einen kanadischen Kontext konstituiert. Ansonsten hat sich für

seine Bewohner nicht viel verändert. Die Nachbarn sind dieselben, ebenso die Feste und Gebräuche und die starren Geschlechterregeln werden in der Fremde noch stärker aufrecht gehalten, als dies in der alten Heimat der Fall gewesen wäre.

Ausgeprägter als landschaftliche oder urbane Szenerien werden in den Texten gesellschaftliche Aspekte thematisiert. Diese Fokussierung liegt, wie im theoretischen Teil dargestellt, im Genre der Dramen begründet. So wird die Familie als ein Mikrokosmos verstanden, der den Makrokosmos widerspiegelt, seine Schwächen offenlegt, seine Machtstrukturen beleuchtet oder seine etablierte Funktionsweise in Frage stellt.

In den Familiendramen von *mainstream* Autorinnen, die sich als erste mit dem von ihren männlichen Vorgängern in den USA und in Kanada etablierten Genre auseinandersetzen, wird die kanadische Gesellschaft aus der Perspektive der weißen Frau betrachtet. Elemente wie ethnische Zugehörigkeit spielen hier noch keine Rolle, allerdings wird bereits auf Unterschiede, die durch die soziale Herkunft der Frauen entstehen, Bezug genommen. Insgesamt wird die Situation der weißen Frau als global geltend eingestuft.

Wie die Analyse ergab, präsentiert sich Kanada für die Protagonistinnen im Frauendrama als eine Gesellschaft, die großen Wert auf Jugend und Schönheit legt und Frauen, die diesem Ideal nicht entsprechen, diskriminiert und marginalisiert. Hässlichkeit und Alter werden, so verdeutlicht *I Am Yours*, geradezu mit Strafe belegt. Gleiches gilt für Frauen, die sich gegen Konformität und Anpassung auflehnen. So kann die lesbische Protagonistin aus *Islands* ihren Lebensentwurf nicht innerhalb der Gesellschaft leben, sondern muss auf eine kleine Insel vor dem kanadischen Festland ausweichen. Auch Behinderung ist, wie *Toronto, Mississippi* erläutert, keineswegs gesellschaftlich akzeptiert, sondern wird aus einer Mischung von Unwissenheit, Scham und Unwillen, sich mit der Situation behinderter Menschen auseinanderzusetzen, tabuisiert.

Für die Protagonistinnen in *Under the Skin* erweist sich Kanada überdies als eine Gesellschaft, die Gewalt oder seine Vorstufen wie Aggression oder Überheblichkeit als Attribute der Männlichkeit toleriert, teilweise sogar zelebriert und sie damit der Gewaltbereitschaft mancher Männer hilflos ausliefert. Wie anhand der drei Opfer Maggie, Emma und Renee verdeutlicht wird, sind weder angepasste, unterwürfige, noch selbstbewusste, emanzipierte Frauen vor Gewaltanwendung sicher. Für Mädchen wie die 11-jährige Emma, die sich weder physisch noch psychisch gegen den Missbrauch wehren kann, erweist sich diese Akzeptanz als fatal.

Neben dieser Offenlegung gesellschaftlicher Schwachstellen und der damit einhergehenden Forderung nach Veränderung nimmt das *mainstream* Frauendrama durchaus auch positive Tendenzen in der kanadischen Gesellschaft wahr und reflektiert sie auf der Bühne. So betont Catherine in *Doc*, dass die gesellschaftlichen Erwartungen an die Rolle der Frau, die für ihre Mutter den körperlichen und seelischen Untergang bedeuteten, für sie nicht mehr gelten. Catherine ist wesentlich freier in der Wahl ihres Berufs, ihres Lebensstils oder ihres Partners.

Marginalisierung und Diskriminierung sind Schlüsselbegriffe, die auch die Perspektive der Migrantenfamilien prägen. So konstatiert Itwaru, hier handele es sich um "a critique which finds Canada a contradiction of its public image as a refuge of hope, a culture which offers atomization in the guise of a promise of the development of human wholeness."³ Häufig ist eine große Diskrepanz zwischen dem Kanadabild vor und nach der Migration festzustellen. Mit der Erwartung, "a land of opportunity,"⁴ "a promise of liberation"⁵ oder "images of the Hollywood versions of the United States"⁶ vorzufinden, wandern zahlreiche Familien nach Kanada aus und erwachen dort jäh aus ihren Illusionen. Dies führt zu Zerwürfnissen, die im Extremfall zur Auslöschung der Familie führen können. Als Beispiele wurden hier die Familiendramen *No Man's Land* und *Prodigals in a Promised Land* vorgestellt, in denen die Familie in der neuen Heimat nach und nach zerbrechen. An den gesellschaftlichen Rand gedrängt und von ihren Ehemännern unterdrückt, entscheiden sich die Protagonistinnen in beiden Theaterstücken nach langer Leidenszeit schließlich gegen die Familie und für ihre persönliche Freiheit. Noch dramatischer erweisen sich die Lebensumstände in Kanada für die Familie in *The Tale of a Mask*, in dem die Familie die Migration buchstäblich nicht überlebt und von der Ehefrau und Mutter ausgelöscht wird.

Während die Prognosen für eine erfolgreiche Integration der Einwanderer in die kanadische Gesellschaft im Familiendrama insgesamt skeptisch sind, ergibt sich für die zweite Generation bereits ein völlig verändertes Bild. Auch die in Kanada geborenen und/oder dort aufgewachsenen Nachkommen der eigentlichen Migranten stehen vor zahlreichen Problemen und werden mit der Herausforderung konfrontiert, die Balance zwischen zwei Kulturen zu bewältigen. Insgesamt bewerten die jungen Protagonisten aus *Rootless But Green Are the Boulevard Trees*, *Mother Tongue* oder *Mom, Dad, I'm*

³ Itwaru 1990: 127.

⁴ *Ibid*, p. 56.

⁵ *Ibid*, p. 86

⁶ *Ibid*, p. 108.

Living with a White Girl ihre Position im gesellschaftlichen Gefüge zwar nicht als problemlos, aber als durchaus optimistisch.

Ein Blick auf die *Native Domestic Plays* zeigt, dass auch indigene SchriftstellerInnen bemüht sind, kein triviales Bild ihrer gesellschaftlichen Position zu zeichnen, das die Opposition zwischen Minorität und Majorität hervorhebt und in einer Schwarzweißmalerei mündet. Die aus der geschichtlichen Entwicklung resultierenden Probleme wie auseinandergerissene Familien und zwangsadoptierte Kinder, die nach ihren leiblichen Eltern suchen und umgekehrt, erfahren eine realistische Darstellung, ohne dabei in den Bereich der Tragödie abzusinken. Dies verdeutlichen die Dramen *Path With No Moccasins* und *Moonlodge*, welche die Nachwirkungen der in der Vergangenheit erlittenen Wunden auf die Gegenwart aufzeigen, jedoch nicht in der Vergangenheit stecken bleiben. Vielmehr ist im *Native drama* eine zukunftsorientierte Einstellung erkennbar, die sich insbesondere in den für ein jugendliches Publikum konzipierten Dramen *The Boy in the Treehouse* und *Girl Who Loved Her Horses* manifestiert. So wird die Position der jüngeren Generationen in der Gesellschaft - ähnlich wie die der Migrantenkinder - als wesentlich hoffnungsvoller eingestuft.

Plädoyer für eine Öffnung des Familienbegriffs

Eine besonders intensive Diskussion erfährt im Familiendrama eine gesellschaftliche Institution, nämlich die Institution der Familie. Die Stücke zeigen auf, dass die makrokosmischen Vorgaben in Bezug auf Familienkonzepte keine unabänderlichen Maßgaben und vor allem keine Garanten für deren Funktionieren auf der Mikroebene sind, weil hier soziale Prozesse in Bewegung sind, die diese Vorgaben zur Makulatur machen können. Angesprochen sind hier Kategorien wie Geschlechtsidentität, Klassen- oder ethnische Zugehörigkeit, historische Prozesse, kulturell unterschiedliche Vorstellungen und nicht zuletzt persönliche Entscheidungen. So belegen die Ausführungen zum *Native Domestic Play*, dass zu einer adäquaten Einschätzung von *Native families* der historische Kontext - wie die Einführung der *residential schools* oder das *sixties scooping* - zu beachten ist.

Gleiches gilt für eine Vielzahl von Familien, die aufgrund historischer Einschnitte wie der Migration oder der Sklaverei entstanden sind. So dient das *boarding house* in *Homeground* seinen Bewohnern als Ersatz für ihre Familien, die in Italien zurückbleiben mussten. Die weiblich dominierte Familienstruktur in *sistahs* - bestehend aus einem Netzwerk von Frauen, das aus der Mutter und weiteren *othermothers* gebildet wird - wird als Ergebnis von Sklaverei und Diaspora präsentiert. Kleinfamilien sind häufig auch erst im Zuge der Auswanderung entstanden. So mussten in *Noran Bang*:

The Yellow Room die Großeltern und das weitläufige Familiennetz aus Tanten und Onkeln in Südkorea zurückgelassen werden. In Kanada formen nur die Töchter Myung-Gung, Gung-June und ihre Eltern einen Familienkreis.

Wie insbesondere die Generationenkonflikte in Migrationsdramen zeigen, erfährt nicht nur die Struktur, sondern auch das Konzept von Familie mit der Einwanderung in Kanada erhebliche Veränderungen. Die von Kultur zu Kultur unterschiedlichen Familienmodelle reisen mit den Migrantenfamilien nach Kanada ein und treffen dort auf teilweise völlig gegensätzliche Vorstellungen. Versuchen die Eltern an ihren tradierten Überzeugungen von Erziehung und Familie festzuhalten und ihre Kinder gar vor den Einflüssen der kanadischen Gesellschaft zu bewahren, während letztere sich dem westlichen Lebensstil zuwenden, kommt es zu einer Entfremdung und in der Folge zu Konflikten zwischen den Generationen. Nur durch Reflexion und Anpassung der Familienkonzepte, so verdeutlichen *Mom, Dad, I'm Living with a White Girl* oder *Mother Tongue* lassen sich diese Konflikte überwinden und die emotionale und kulturelle Entfremdung zwischen Eltern und Kindern verringern.

Insgesamt unterstreicht das Genre des *Domestic Play* durch seine Fokussierung auf die Familie deren Stellenwert für die Gesellschaft und das Individuum. Gleichzeitig plädiert es durch seinen sehr offenen Umgang mit der dramatischen Familie, die von Kleinfamilien, über Großfamilien, *common law families*, *families of the heart* bis hin zu Individuen reicht, für eine Auflockerung des Konzeptes.

Das Familiendrama, so lässt sich resümieren, deckt einen weiten Bereich von Themen ab, zeigt sich politisch engagiert und formal innovativ. Die anglo-kanadischen Familiendramen gestatten nicht nur Einblicke in die kanadische Gesellschaft, in die Kulturen seiner ethnischen Minderheiten oder die Geschichte des Landes, sondern ermöglichen es auch, durch die Übertragbarkeit der kanadischen Situation zu einem intensiveren Verständnis der komplexen Situation zwischen den Geschlechtern, zwischen Staat und Familie und zwischen dem Vertrauten und dem Fremden zu gelangen.

8. Literaturverzeichnis

8.1. Primärliteratur

- Baily, Maxine und Sharon M. Lewis, *sistahs*, in: *Testifyin': Contemporary African Canadian Drama 1*, ed. Djanet Sears, Toronto: Playwrights Canada Press, 2000, pp. 281-328.
- Barrie, Shirley, *Straight Stitching*, in: *New Canadian Drama 5*, ed. Alan Filewood, Ottawa: Borealis, 1991, pp. 89-127.
- Bunyan, H. Jay, *Prodigals in a Promised Land*, in: *Testifyin': Contemporary African Canadian Drama 1*, ed. Djanet Sears, Toronto: Playwrights Canada Press, 2000, pp. 149-214.
- Canino, Frank, *The Angelina Project*, Toronto: Guernica, 2000.
- Chan, Marty, *Mom, Dad, I'm Living with a White Girl*, in: *Ethnicities*, ed. Anne F. Nothof, Edmonton: NeWest Press, 1999, pp. 93-167.
- Cheechoo, Shirley, *Path With No Moccasins*, in: *Canadian Mosaic I*, ed. Aviva Ravel, Toronto: Simon and Pierre, 1995, pp. 9-42.
- Clark, Sally, *Moo*, in: *Modern Canadian Plays II*, ed. Jerry Wasserman, Vancouver: Talonbooks, 1994³, pp. 261-92.
- Clark, Sally, *Ten Ways to Abuse an Old Woman*, in: *Canadian Brash: New Voices in Fiction, Drama and Poetry*, ed. Jason Sherman, Toronto: Coach House Press, 1990, pp. 199-215.
- Clements, Marie, *The Unnatural and Accidental Women*, in: *Playing the Pacific Province: an Anthology of British Columbia Plays, 1967-2000*, eds. Ginny Ratsoy und James Hoffman, Toronto: Playwrights Canada Press, 2001, pp. 471-520.
- Dey, Claudia, *Beaver*, Winnipeg: Blizzard Publishing Inc., 2000.
- Edwards, Caterina, *Homeground*, Montréal: Guernica, 1990.
- French, David, *Of the Fields, Lately*, Toronto: New Press, 1975.
- French, David, *Salt-Water-Moon*, Vancouver: Talonbooks, 1988.
- French, David, *Leaving Home*, in: *Modern Canadian Plays I*, ed. Jerry Wasserman, Vancouver: Talonbooks, 1993³, pp. 163-88.
- French, David, *1949*, Vancouver: Talonbooks, 1989.
- Galluccio, Steve, *Mambo Italiano*, Vancouver: Talobooks, 2004.
- Highway, Tomson, *The Rez Sisters*, Saskatoon: Fifth House, 1988.
- Highway, Tomson, *Dry Lips Oughta Move to Kapuskasing*, in: *Modern Canadian Plays II*, ed. Jerry Wasserman, Vancouver: Talonbooks, 1994³, pp. 321-358.

- Hollingsworth, Margaret, *Islands*, in: *Willful Acts*, ed. Margaret Hollingsworth, Toronto: Talonbooks, 1998, pp. 115-44.
- Hollingsworth, Margaret, *Ever Loving*, in: *Willful Acts*, ed. Margaret Hollingsworth, Toronto: Talonbooks, 1998, pp. 27-108.
- Kane, Margo, *Moonlodge*, in: *Singular Voices: Plays in Monologue Form*, ed. Tony Hamill, Toronto: Playwrights Canada Press, 1994, pp. 77-107.
- Kang, Myung Jin, *Noran Bang: The Yellow Room*, Toronto: Playwrights Union of Canada, 1993.
- Keatley, Charlotte, *My Mother Said I Never Should*, London: Methuen, 1994.
- Lambert, Betty, *Under the Skin*, in: *Jennie's Story & Under the Skin*, ed. Winston Smith, Toronto: Playwrights Canada Press, 1987, pp. 113-94.
- MacIvor, Daniel, *The Soldier Dreams*, Toronto: Scirocco, 1997.
- MacIvor, Daniel, *Marion Bridge*, Burnaby, B. C.: Talonbooks, 1999.
- MacLeod, Joan, *Toronto, Mississippi*, in: *Modern Canadian Plays II*, ed. Jerry Wasserman, Vancouver: Talonbooks, 1994³, pp. 191-222.
- Micone, Marco, *Voiceless People*, in: *Two Plays. Voiceless People, Addolorata*, ed. Marco Micone, Montréal: Guernica, 1982, pp. 10-84.
- Moses, Daniel David, *Big Buck City*, Toronto: Exile Editions, 1998.
- Moses, Daniel David, *Coyote City*, Stratford, Ont.: Williams-Wallace, 1990.
- Nardi, Tony, *A Modo Suo (A Fable)*, in: *CTR 104*, 2000, pp. 54-87.
- Parameswaran, Uma, *Rootless But Green Are the Boulevard Trees*, in: *SACLIT Drama. Plays by South Asian Canadians*, ed. Uma Parameswaran, Bangalore: IBH Prakashan, 1996, pp. 25-83.
- Pollock, Sharon, *Doc*, in: *Modern Canadian Plays II*, ed. Jerry Wasserman, Vancouver: Talonbooks, 1994³, pp. 129-67.
- Quan, Betty, *Mother Tongue*, in: *Playing the Pacific Province: an Anthology of British Columbia Plays, 1967-2000*, eds. Ginny Ratsoy und James Hoffman, Toronto: Playwrights Canada Press, 2001, pp. 443-56.
- Rossi, Vittorio, *The Chain*, Montréal: Nu-Age Editions, 1989.
- Rylski, Nika, *Just a Kommedia*, in: *Canadian Mosaic I*, ed. Aviva Ravel, Toronto: Simon and Pierre, 1995, pp. 113-63.
- Sears, Djanet, *The Adventures of a Black Girl in Search of God*, in: *Testifyin'. Contemporary African Canadian Drama II*, ed. Djanet Sears, Toronto: Playwrights Canada Press, 2003, pp. 485-604.
- Taylor, Drew Hayden, *Someday*, Saskatoon: Fifth House Publishers, 1993.
- Taylor, Drew Hayden, *Only Drunks and Children Tell the Truth*, Burnaby, B. C.: Talonbooks, 1998.

- Taylor, Drew Hayden, *The Boy in the Treehouse*, in: *The Boy in the Treehouse and Girl Who Loved Her Horses*, ed. Drew Hayden Taylor, Vancouver: Talonbooks, 2000, pp. 7-81.
- Talyor, Drew Hayden, *Girl Who Loved Her Horses*, in: *The Boy in the Treehouse and Girl Who Loved Her Horses*, ed. Drew Hayden Taylor, Vancouver: Talonbooks, 2000, pp. 83-159.
- Taylor, Drew Hayden, *Toronto at Dreamer's Rock*, ed. Albert-Reiner Glaap, Berlin: Cornelsen, 1995.
- Thompson, Judith, *I Am Yours*, in: *Modern Canadian Plays II*, ed. Jerry Wasserman, Vancouver: Talombooks, 1994³, pp. 227-255.
- Thompson, Judith, *White Biting Dog*, Toronto: Playwrights Canada Press, 1984.
- Thompson, Judith, *Lion in the Streets*, Toronto: Coach House Press, 1992.
- Varma, Rahul, *No Man's Land*, in: *Canadian Mosaic I*, ed. Aviva Ravel, Toronto: Simon and Pierre, 1995, pp. 164-212.
- Walker, George F., *Problem Child*, in: *Suburban Motel*, ed. George F. Walker, Burnaby, B. C.: Talonbooks, 1997, pp. 7-49.
- Watada, Terry, *The Tale of a Mask*, in: *Canadian Mosaic I*, ed. Aviva Ravel, Toronto: Simon and Pierre, 1995, pp. 43-85.

8.2. Sekundärliteratur

- Abdollahzadeh, Jale, *Das zeitgenössische englische Frauendrama zwischen politischen Engagement und ästhetischer Reflexion: eine Studie ausgewählter Dramentexte*, Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1997.
- Adam, Julie, "The Implicated Audience in *The Crackwalker*, *White Biting Dog*, *I Am Yours* and *Lion in the Streets*", in: *Women on the Canadian Stage. The Legacy of Hrotsvit*, ed. Rita Much, Winnipeg: Blizzard Publishing, 1992, pp. 21-29.
- Adcock, Joe, "Fanfare - Beneath 'Skin' lies hope for the future", *Seattle Post Intelligencer*, May 9, 1986.
- Appleford, Rob, "The Desire to Crunch Bone: Daniel David Moses and the 'True Real Indian'", *CTR 77* (1993), pp. 21-26.
- Appleford, Robert, "Making Relations Visible in Native Canadian Performance", in: *Siting the Other. Revisions of Marginality in Australian and English-Canadian Drama*, eds. Marc Maufort und Franca Bellarsi, Brüssel: Peter Lang, 2001, pp. 233-246.
- Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths und Helen Tiffin, *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, London: Routledge, 1989.
- Assmann, Aleida und Heidrun Friese, "Einleitung", in: *Identitäten. Erinnerung, Geschichte, Identität 3*, eds. Aleida Assmann und Heidrun Friese, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1999, pp. 1-13.

- Atwood, Margaret, *Survival. A Thematic Guide to Canadian Literature*, Toronto: House of Anansi Press, 1972.
- Atwood, Margaret, *The Canlit Foodbook: From Pen to Palate - a Collection of Tasty Literary Fare*, Toronto: Totem Books, 1987.
- Augustinus, Aurelius, *Vom Gottesstaat. De civitate dei*, übers. v. W. Thimme, 2 Bde., München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1977.
- Bachelard, Gaston, *Die Poetik des Raumes*, Frankfurt/Main: Fischer, 1987.
- Bagnell, Kenneth, *Canadese. A Portrait of the Italian Canadians*, Toronto: Macmillan, 1989.
- Bailey, Martha, "Marriage and Marriage-like Relationships", Ottawa: Law Commission of Canada, 1999, <http://www.lcc.gc.ca/en/papers/rappor/bailey.asp> (04.04.2004).
- Baker, Marie Annharte, "An Old Indian Trick is to Laugh", *CTR* 68 (1991), pp. 48-53.
- Baker, Maureen, "Introduction to Family Studies: Cultural Variations and Family Trends", in: *Families. Changing Trends in Canada*, ed. Maureen Baker, Toronto: McGraw-Hill Ryerson Ltd., 1996³, pp. 3-34.
- Baker, Maureen, *Families, Labour and Love. Families in a Changing World*, Crows Nest: Allen & Unwin, 2001.
- Bakhtin, Mikhail, "Discourse in the Novel", in: *The Dialogic Imagination*, ed. Michael Holquist, Austin: University of Texas, 1988, pp. 259-422.
- Balme, Christopher B., *Theater im postkolonialem Zeitalter. Studien zum Theatersynkretismus im englischsprachigen Raum*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1995.
- Bass, Ellen und Laura Davis, *Trotz allem. Wege zur Selbstheilung für sexuell mißbrauchte Frauen*, Berlin: Orlanda Frauenverlag, 1992⁴.
- Beaugregard, Guy, "The Emergence of 'Asian Canadian Writing': Can Lit's Obscene Supplement?", *Essays on Canadian Writing* 67 (1997), pp. 53-75.
- Beck-Gernsheim, Elisabeth, "Auf dem Weg in die postfamiliale Familie. Von der Notgemeinschaft zur Wahlgemeinschaft", *Aus Politik und Zeitgeschichte* B 29-30 (1994), pp. 3-14.
- Beck-Gernsheim, Elisabeth, *Was kommt nach der Familie? Einblicke in neue Lebensformen*, München: C. H. Beck, 2000².
- Beckton, Clare F., "Sexual Discrimination in Canada", *Zeitschrift für Kanada-Studien* 21 (1992), pp. 35-45.
- Benjamin, Jessica, "A Desire of One's Own. Psychoanalytic Feminism and Intersubjective Space", in: *Feminist Studies/Critical Studies*, ed. Teresa de Lauretis, Bloomington: Indiana University Press, 1986, pp. 78-101.
- Benmayor, Rina, und Andor Skotens, "Some Reflections on Migration and Identity", in: *Migration and Identity*, eds. Rina Benmayor und Andor Skotnes, Oxford: Oxford University Press, 1994, pp. 1-18.
- Bennett, Susan, "Diversity and Voice: A Celebration of Canadian Women Writing for Performance", in: *On-Stage and Off-Stage: English Canadian Drama in*

- Discourse*, eds. Albert-Reiner Glaap und Rolf Althof, St. John's, Newfoundland: Breakwater, 1996, pp. 60-75.
- Bennett, Susan, "Politics of the Gaze. Challenges in Canadian Women's Theatre", *CTR* 59 (1989), pp. 11-14.
- Bessai, Diane, "Pollock, Sharon", in: *The Oxford Companion to Canadian Theatre*, ed. Toye William, Toronto: Oxford University Press, 1983, pp. 955-57.
- Bessai, Diane, "Sharon Pollock's Women: A Study in Dramatic Process", in: *A Mazing Space. Writing Canadian Women Writing*, eds. Shirley Neumann und Smaro Kamboureli, Edmonton: Longspoon/NeWest, 1987, pp. 126-36.
- Bessai, Diane, "Women Dramatists: Sharon Pollock and Judith Thompson", in: *Post-Colonial English Drama since 1960*, ed. Bruce King, Basingstoke: MacMillan, 1994, pp. 97-117.
- Bhabha, Homi, *The Location of Culture*, London: Routledge, 1994.
- Bielby, Denis D., "Gender and Family Relations", in: *Handbook of the Sociology of Gender*, ed. Janet Saltzman Chafetz, New York: Kluwer Academic/Plenum Publishers, 1999, pp. 391-406.
- Bierschock, Kurt P., *Familie, Ethnizität und Migration. Zum Stand der Forschung in Frankreich, Kanada und den USA*, Bamberg: Staatsinstitut für Familienforschung an der Universität Bamberg, 1995.
- Binning, Sadhu, "Vancouver Sath: South Asian Canadian Theatre in Vancouver", *CTR* 94 (1998), pp. 14-17.
- Boose, Lynda E., "Introduction", in: *Daughters and Fathers*, eds. Lynda E. Boose und Betty S. Flowers, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1989, pp. 1-16.
- Boose, Lynda E., "The Father's House and the Daughter in It: The Structures of Western-Culture's Daughter-Father Relationship", in: *Daughters and Fathers*, eds. Lynda E. Boose und Betty S. Flowers, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1989, pp. 19-74.
- Boyd, Carol J., "Mothers and Daughters. A Discussion of Theory and Research", *Journal of Marriage and the Family* (1989), pp. 291-301.
- Boyd, Monica, "Changing Canadian Family Forms: Issues for Women", in: *Reconstructing the Canadian Family: Feminist Perspectives*, eds. Nancy Mandell und Ann D. Duffy, Toronto: Butterworths, 1988, pp. 85-109.
- Boyd-Franklin, Nancy, "Black Family Life-Styles", in: *Class, Race, and Sex: The Dynamics of Control*, eds. Amy Swerdlow und Hanna Lessinger, Boston: G. K. Hall & Co., 1983.
- Bozиковic, Alex, "Political Poison. Bhopal", 27 January 2004, http://www.eyenet.net/eye/issue/issue_10.23.03/arts/bhopla.html (26.05.2004).
- Brandt, Di, *Wild Mother Dancing. Maternal Narrative in Canadian Literature*, Manitoba: University of Manitoba Press, 1993.
- Bredow, Wilfried von und Alfred Pletsch, "Québec und die Zerbrechlichkeit Kanadas", *Ahornblätter. Marburger Beiträge zu Kanada-Forschung* 11 (1998), pp. 18-46.

- Breon, Robin, "The Growth and Development of Black Theatre in Canada: A Starting Point", *Theatre History in Canada* 9,2 (1988), pp. 216-228.
- Brown, Janet, *Feminist Drama - Definitions and Critical Analysis*, Metuchen: Scarecrow Press, 1979.
- Brown, Katie, "Daniel David Moses", in: *Questionable Activities*, ed. Judith Rudakoff, Toronto: Playwrights Canada Press, 2000, pp. 42-47.
- Buriel, Raymond und Terri De Ment, "Immigration and Sociocultural Change in Mexican, Chinese, and Vietnamese American Families", in: *Immigration and the Family: Research and Policy on U.S. Immigrants*, eds. Alan Booth, Ann C. Crouter und Nancy Lansdale, Mahwa, NJ: Lawrence Erlbaum Associates, 1997, pp. 165-200.
- Burner, Jean R. und Howard Palmer, *"Coming Canadians". An Introduction to a History of Canada's Peoples*, Toronto: McClelland and Stewart, 1988.
- Butler, Judith, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York: Routledge, 1999.
- Byczynski, Julie, "A Word in a Foreign Language", *CTR* 102 (2000), pp. 33-37.
- Caccia, Fulvio, "The Italian Writer and Language", in: *Contrasts. Comparative Essays on Italian-Canadian Writing*, ed. Joseph Pivato, Montréal: Guernica, 1991, pp. 155-167.
- Carola Surkamp, Carola, "Die Auflösung historischen Geschehens in eine Vielfalt heterogener Versionen: Perspektivenstruktur und *unreliable narration* in Paul Scotts multiperspektivischer Tetralogie *Raj Quartet*", in: *Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur*, ed. Ansgar Nünning, Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1998, pp. 165-86.
- Case, Sue-Ellen, *Feminism and Theatre*, London: Routledge, 1988.
- Castellano, Marlene Brant, "Aboriginal Family Trends: Extended Families, Nuclear Families, Families of the Heart", 24 November 2003, <http://www.vifamily.ca/library/cft/aboriginal.html> (24.03.2004).
- Cauci, Frank, "*Cinderella Revisioned*. The Female Persona in Caterina Edwards, Genni Gunn, and Mary di Michele", in: *Caterina Edwards. Essays on Her Works*, ed. Joseph Pivato, Toronto: Guernica, 2000, pp. 83-95.
- Chambers, Iain, *Migrancy, Culture, Identity*, London: Routledge, 1994.
- Chan, Marty, "The Ethnic Playwright's Challenge", *CTR* 110 (2002), pp. 12-15.
- Chao, Lien, "Constituting Minority Canadian Women and our Sub-Cultures: *Female Characters in Selected Chinese Canadian Literature*", in: *The Other Woman. Women of Colour in Contemporary Canadian Literature*, ed. Makeda Silvera, Toronto: Sister Vision Press, 1994, pp. 333-54.
- Chao, Lien, *Beyond Silence: Chinese Canadian Literature in English*, Toronto: TSAR, 1997.

- Chodorow, Nancy J., *The Reproduction of Mothering. Psychoanalysis and the Sociology of Gender*, Berkeley: University of California Press, 1978.
- Chodorow, Nancy J., *Feminism and Psychoanalytic Theory*, Cambridge: Polity Press, 1989.
- Ciatu, Nzula Angelita, Domenica Dileo und Gabriella Micallef, eds., *Curaggia: Writing by Women of Italian Descent*, Toronto: Women's, 1998.
- Clark, Ella Elizabeth, *Indian Legends of Canada*, Toronto: McClelland & Stewart, 1960, repr. 1983.
- Clarke, George Elliott, "Introduction", in: *Eyeing the North Star. Directions in African-Canadian Literature*, ed. George Elliott Clarke, Toronto: McClelland & Stewart Inc., 1997, pp. xi-xxviii.
- Coldwell, Joan, "Hollingsworth, Margaret", in: *The Oxford Companion to Canadian Theatre*, ed. Toye William, Toronto: Oxford University Press, 1983, pp. 546-47.
- Collins, Patricia Hill, "Black Mothers and Daughters: Their Role and Functions in American Society", *Sage* 4 (1987), pp. 3-10.
- Collins, Patricia Hill, *Black Feminist Thought. Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment*, London: Routledge, 2000².
- Conolly, L. W., ed., *Canadian Drama and the Critics*, Vancouver: Talonbooks, 1995.
- Conway, John Frederick, *The Canadian Family in Crisis*, Toronto: James Lorimer & Company Ltd., 1993.
- Cowan, Cindy, "Doc by Sharon Pollock", *CTR* 52 (1987), pp. 95-96.
- Coward, Rosalind, "Female Desire: Women's Sexuality", in: *Feminist Literary Theory. A Reader*, ed. Mary Eagleton, Oxford: Basil Blackwell, 1986, pp. 145-48.
- Cragin, Becca und Wendy Simonds, "The Study of Gender in Culture: Feminist Studies/Cultural Studies", in: *Handbook of the Sociology of Gender*, ed. Janet Saltzman Chafetz, New York: Kluwer Academic/Plenum Publishers, 1999, pp. 195-212.
- Crow, Brian und Chris Banfield, *An Introduction to Post-Colonial Theatre*, Cambridge: University of Cambridge Press, 1996.
- Cuddon, J. A., ed., *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, London: Penguin, 1991³.
- Das Gupta, Tania, "Families of Native Peoples, Immigrants, and People of Colour", in: *Canadian Families. Diversity, Conflict and Change*, eds. Nancy Mandell und Ann Duffy, Toronto: Harcourt Brace, 1995, pp. 141-174.
- Davey, Frank, "The Literary Politics of Canadian Multiculturalism", in: *Multiculturalism in North America and Europe. Social Practices - Literary Visions*, eds. Hans Braun und Wolfgang Kloß, Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1995, pp. 103-14.
- Davis, Andrea, "Healing in the Kitchen: Women's Performance as Rituals of Change", in: *Testifyin': Contemporary African Canadian Drama I*, ed. Djanet Sears, Toronto: Playwrights Canada Press, 2000, pp. 279-80.

- Däwes, Birgit, "An Interview with Drew Hayden Taylor", *Contemporary Literature* XLIV, 1 (2003), p. 1-21.
- Däwes, Birgit, "Local or Global? Negotiations of Identity in Drew Hayden Taylor's Plays", in: *Global Challenges and Regional Responses in Contemporary Drama in English*, eds. Jochen Achilles, Ina Bergmann und Birgit Däwes, Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2003, pp. 217-31.
- de Beauvoir, Simone, *The Second Sex*, New York: Knopf, 1953.
- de Vos, George, "Ethnic Pluralism: Conflict and Accommodation", in: *Ethnic Identity. Cultural Continuities and Change*, eds. George de Vos und Lola Romanucci-Ross, Palo Alto, Calif.: Mayfield Publishing Company, 1975, p. 5-41.
- DeFranceschi, Marisa, ed., *Pillars of Lace: An Anthology of Italian-Canadian Women Writers*, Montréal: Guernica, 1998.
- DeKeseredy, Walter, "Patterns of Family Violence", in: *Families. Changing Trends in Canada*, ed. Maureen Baker, Toronto: McGraw-Hill Ryerson Ltd., 1996³, pp. 249-72.
- Delbaere-Garant, Jeanne, "Psychic Realism, Mythic Realism, Grotesque Realism: Variations on Magic Realism in Contemporary Literature in English", in: *Magical Realism. Theory, History, Community*, eds. Lois Parkinson Zamora und Wendy B. Faris, Durham: Duke University Press, 1995, pp. 249-63.
- Denise Lynde, ed., *Voices from the Landwash. 11 Newfoundland Playwrights*, Toronto: Playwrights Canada Press, 1997.
- Derksen, Celeste, "Review of Mother Tongue", *CTR* 94 (1998), pp. 79-80.
- DiCenzo, Maria, "Performing Ethnicity: Italian Canadian Theatre", *CTR* 104 (2000), pp. 3-6.
- Dion, Stéphane, "Explaining Quebec Nationalism", in: *The Collapse of Canada?*, ed. R. Kent Weaver, Washington, D. C: The Brookings Institution, 1992, pp. 77-121.
- Donati Gunn, Gennie, "Avoiding the Stereotypes", in: *Writers in Transition. The Proceedings of the First National Conference of Italian-Canadian Writers*, eds. Dino C. Minni und Anna Foschi Ciampolini, Montréal: Guernica, 1990, pp. 141-45.
- Dube, Pamela Z., "'We Have Something to Say for Ourselves!' Contemporary First Nations Oral Performances", *Zeitschrift für Kanada-Studien* 29,1 (1996), pp. 139-47.
- Eagleton, Mary, ed., *Feminist Literary Theory: A Reader*, Oxford u. a.: Basil Blackwell, 1986.
- Edwards, Caterina, "A Playwright's Experience", in: *Writers in Transition. The Proceedings of the First National Conference of Italian-Canadian Writers*, eds. Dino C. Minni und Anna Foschi Ciampolini, Montréal: Guernica, 1990, pp. 107-10.
- Fabrizio Pelak, Cynthia, Verta Taylor und Nancy Whittier, "Gender Movements", in: *Handbook of the Sociology of Gender*, ed. Janet Saltzman Chafetz, New York: Kluwer Academic/Plenum Publishers, 1999, pp. 147-75.

- Farmer, Gary, "Notes on the Play", in: *Canadian Mosaic I*, ed. Aviva Ravel, Toronto: Simon and Pierre, 1995, p. 12.
- Farooqui, Noreen, "Negritude Portraiture. Real People or Stereotypes?", *The Diaspora 1* (2003), pp. 52-53.
- Felman, Shoshana, "Women and Madness: the Critical Phallacy", in: *The Feminist Reader. Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism*, eds. Catherine Belsey und Jane Moore, London: MacMillan, 1997, pp. 133-53.
- Filewood, Alan, "Receiving Aboriginality: Tomson Highway and the Crisis of Cultural Authenticity", *Theatre Journal* 46 (1994), pp. 363-73.
- Firchow, Peter Edgerly, "The Nature and Uses of Imagology", in: *Toward a Theory of Comparative Literature*, ed. Mario J. Valdés, New York: Peter Lang, 1990, pp. 135-42.
- Forcey, Linda Rennie, *Mothers of Sons. Toward an Understanding of Responsibility*, New York: Praeger, 1987.
- Foster, Cecil, *A Place Called Heaven. The Meaning of Being Black in Canada*, Toronto: HarperCollins Publishers Ltd., 1996.
- Foucault, Michel, *Sexualität und Wahrheit I. Der Wille zum Wissen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989³.
- Fournier, Suzanne und Ernie Crey, *Stolen from Our Embrace. The Abduction of First Nations Children and the Restoration of Aboriginal Communities*, Vanouever, Toronto: Douglas & McIntyre, 1997.
- Franklin, John Hope, "African American Families: A Historical Note", in: *Black Families*, ed. Harriette P. McAdoo, Thousand Oaks: Sage Publications, 1997.
- Fraser, Wayne, *The Dominion of Women. The Personal and the Political in Canadian Women's Literature*, New York: Greenwood Press, 1991.
- Frosh, Stephen, *Sexual Difference and Psychoanalysis*, London: Routledge, 1994.
- Froula, Christine, "The Daughter's Seduction: Sexual Violence and Literary History", in: *Daughters and Fathers*, eds. Lynda E. Boose und Betty S. Flowers, Baltimore: John Hopkins University Press, 1989, pp. 111-35.
- Fuchs Epstein, Cynthia, "Similarity and Difference", in: *Handbook of the Sociology of Gender*, ed. Janet Saltzman Chafetz, New York: Kluwer Academic/Plenum Publishers, 1999, pp. 45-61.
- Gale, Lorena, "Into the Margins...", *CTR* 83 (1995), pp. 16-19.
- Ganapathy-Dore, Geetha, "Protest Theatre in France and Canada", *CTR* 94 (1998), pp. 18-22.
- García Coll, Cynthia und Katherine Magnuson, "The Psychological Experience of Immigration: A Deveolpmental Perspective", in: *Immigration and the Family: Research and Policy on U.S. Immigrants*, eds. Alan Booth, Ann C. Crouter und Nancy Lansdale, Mahwa, NJ: Lawrence Erlbaum Associates, 1997, pp. 91-131.
- Garebian, Keith, *A Well-Bred Muse. Selected Theatre Writing 1978-1988*, Oakville: Mosaic Press, 1991.

- Gass, Ken, "Shifting Geographies in Contemporary Canadian Drama", *Zeitschrift für Kanada-Studien* 38, 20/1, (2000), pp. 35-41.
- Gee, Ellen M., "Contemporary Diversities", in: *Canadian Families: Diversity, Conflict and Change*, eds. Nancy Mandell und Ann Duffy, Toronto: Harcourt Brace, 1995, pp. 79-109.
- Geiogamah, Hanay, "Indian Theatre in the United States. 1991: An Assessment", *CTR* 68 (1991), pp. 12-14.
- Ghalam, Nancy Z., "Living with Relatives", *Canadian Social Trends* 42 (1996), pp. 20-24.
- Ghosh, Ratna, "South Asian Canadian Women: Adaptation", in: *South Asians in the Canadian Mosaic*, ed. Rabindra N. Kanungo, Montreal: Kala Bharati, 1984, pp. 145-56.
- Gibson-Bray, Sarah, "The Mirror Game: Reflections of Young Canadians in Dennis Foon's Child Advocacy Drama", *Canadian Children's Literature* 82 (1996), pp. 40-56.
- Gibson-Bray, Sarah, "'To Engage, to Inform and to Empower:' Dennis Foon's Child Advocacy Drama", in: *On-Stage and Off-Stage. English Canadian Theatre in Discourse*, eds. Albert-Reiner Glaap und Rolf Althof, St. John's, NF: Breakwater, 1996, pp. 148-60.
- Gilbert, Helen und Joanne Tompkins, *Post-colonial Drama. Theory, Practice, Politics*, London und New York: Routledge, 1996.
- Gilbert, Reid, "Sharon Pollock", in: *Profiles in Canadian Literature* 6, ed. Jeffrey M. Heath, Toronto: Dundurn Press, 1986, pp. 113-20.
- Gill, Alexandra, "Culture Clash beyond Words", *The Globe and Mail*, 9 May 2001.
- Glaap, Albert-Reiner, "Was ist kanadisch am (Englisch-) Kanadischen Drama?", *Zeitschrift der Gesellschaft für Kanada-Studien* 14 (1988), pp. 7-15.
- Glaap, Albert-Reiner, "Canadian Drama Has Come of Age", in: *Probing Canadian Culture*, eds. Peter Easingwood, Konrad Gross und Wolfgang Klooss, Augsburg: AV-Verlag, 1991, pp. 168-79.
- Glaap, Albert-Reiner, "Native Drama. Einblicke in neuere Entwicklungen", in: *Das englisch-kanadische Drama*, ed. Albert-Reiner Glaap, Düsseldorf: Schwann, 1992, pp. 284-90.
- Glaap, Albert-Reiner, "The Interplay of the Canadian and European World. Canadian Stage Plays on Immigrants", *Etudes Canadiennes/Canadian Studies* 33 (1992), pp. 263-76.
- Glaap, Albert-Reiner, "Judith Thompson. A Playwright's Character", *Zeitschrift für Kanada-Studien* 28, 15/2 (1995), pp. 7-18.
- Glaap, Albert-Reiner und Albert Rau: "'Growing Up Native' in Modern Canadian Society: Possibilities of integrating Native texts into advanced courses of EFL-classes", *Zeitschrift für Kanada-Studien* 30 (1996), pp. 87-100.

- Glaap, Albert-Reiner, "Margo Kane, Daniel David Moses, Yvette Nolan, Drew Hayden Taylor: Four Native Playwrights from Canada", *Anglistik* 7.1 (1996), pp. 5-25.
- Glaap, Albert-Reiner, "Shirley Cheechoo and Blake Debassige in Interview with Albert-Reiner Glaap", *Zeitschrift für Kanada-Studien* 29, 16/1 (1996), pp. 7-15.
- Glaap, Albert-Reiner, ed., *Stimmen aus Kanada. 25 kanadische Dramen für deutsche Bühnen*, Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1997.
- Glaap, Albert-Reiner, "Diversity in Native Cultures. A Conversation with Drew Hayden Taylor and Dawn T Maracle", *Zeitschrift für Kanada-Studien* 35, 19/1 (1999), pp. 92-96.
- Glaap, Albert-Reiner, "Family Plays, Romances and Comedies: Aspects of David French's Work as a Dramatist", in: *A French Window onto the Old World*, ed. Albert-Reiner Glaap, Ratingen: Selbstverlag Albert-Reiner Glaap, 1999, pp. 9-24.
- Glaap, Albert-Reiner, "Intercultural Encounters. Plays by New Zealand, Jamaican and Canadian Authors, in: *Intercultural Encounters-Studies in English Literatures. Essays Presented to Rüdiger Ahrens on the Occasion of His Sixtieth Birthday*, eds. Heinz Antor und Kevin Cope, Heidelberg: C. Winter, 1999, pp. 547-62.
- Glaap, Albert-Reiner, "The Evolution of English-Canadian Drama in the 20th Century", in: *Twentieth-Century Theatre and Drama in English. Festschrift für Heinz Kosok on the Occasion of his 65th Birthday*, ed. Jürgen Kamm, Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1999, pp. 793-815.
- Glaap, Albert-Reiner, "Drew Hayden Taylor's Dramatic Career", in: *Siting the Other. Revisions of Marginality in Australian and English-Canadian Drama*, eds. Marc Maufort und Franca Bellarsi, Brüssel: Peter Lang, 2001, pp. 217-32.
- Glaap, Albert-Reiner, "New Voices in Canada: Contemporary Plays by Three First Nations Authors", in: *What Revels Are in Hand? Assessments of Contemporary Drama in English in Honour of Wolfgang Lippke*, eds. Bernhard Reitz und Heiko Stahl, 2001, pp. 227-37.
- Glaap, Albert-Reiner und Robert Wallace, "Canadian Theatre 'Today: Plays and Productions", *Zeitschrift für Kanada-Studien* 42 (2003), pp. 29-52.
- Glaap, Albert-Reiner, "Young Up-and-Coming Playwrights on the Canadian Horizon", in: *Keying in to Postcolonial Cultures: Contemporary Stage Plays in English*, eds. Albert-Reiner Glaap und Marc Maufort, Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2003, pp. 157-70.
- Glomb, Stefan, *Erinnerungen und Identität im britischen Gegenwartsdrama*, Tübingen: Narr, 1997.
- Godard, Barbara, "Between Repetition and Rehearsal: Conditions of (Women's) Theatre in Canada in a Space of Reproduction", *Theatre Research in Canada* 13, 1-2 (1992), pp. 18-33.
- Goetsch, Paul, *Bauformen der modernen englischen und amerikanischen Dramas*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1977.

- Goldie, Terry, *Fear and Temptation. The Image of the Indigene in Canadian, Australian, and New Zealand Literatures*, Kingston: McGill-Queen's University Press, 1989.
- Gomez, Henry, "Politicization of the Artist: the Artist as Citizen", *CTR* 83 (1995), pp. 12-15.
- Görres, Silvia, "Sexualität und Partnerschaft geistigbehinderter Menschen aus der Sicht der Eltern", in: *Sexualität und geistige Behinderung*, ed. Joachim Walter, Heidelberg: G. Schindele, 1983, pp. 230-40.
- Grace, Sherrill, "Bodily Harm: Women/Literature/Violence", in: *Zeitschrift für Kanada-Studien* 21 (1992), pp. 13-23.
- Grace, Sherrill, "The Occupation of Heather Rose", in: *Staging the North. Twelve Canadian Plays*, eds. Sherrill Grace et al., Toronto: Playwrights Canada Press, 1999, pp. 295-97.
- Grant, Agnes, "Native Drama: A Celebration of Native Culture", in: *Contemporary Issues in Canadian Drama*, ed. Per Brask, Winnipeg: Blizzard, 1995, pp. 103-15.
- Grant, Agnes, *No End of Grief. Indian Residential Schools in Canada*, Winnipeg: Pemmican Publications Inc., 1996.
- Grimm, Hannelore und Sabine Weinert, "Sprachentwicklung", in: *Entwicklungspsychologie*, eds. Rolf Oerter und Leo Montada, Weinheim: PVU, 2002^s, pp. 517-550.
- Groß, Konrad, "Father and Son: David French's *Memoir*", in: *Inter-Plays: Works and Words of Writers and Critics. A Festschrift Published in Honour of Albert-Reiner Glaap*, eds. Rolf Althof, Rurik von Antropoff und Klaus Peter Müller, St. John's: Breakwater, 1994, pp. 194-201.
- Halferty, Paul, "Daniel MacIvor", in: *Questionable Activities*, ed. Judith Rudakoff, Toronto: Playwrights Canada Press, 2000, pp. 11-16.
- Hamilton, Roberta, *Gendering the Vertical Mosaic. Feminist Perspectives on Canadian Society*, Toronto: Copp Clark Ltd., 1996.
- Hancock, Geoff, "Magic or Realism: The Marvellous in Canadian Fiction", in: *Magic Realism and Canadian Literature: Essays and Stories*, eds. Peter Hinchcliffe und Ed Jewinski, Waterloo: University of Waterloo Press, 1986, pp. 30-48.
- Hanselmann, Calvin, "Pay More Attention to Urban Natives' Needs", *Saskatoon Star Phoenix* 23. Mai 2002.
- Hansen, Klaus P., *Kultur und Kulturwissenschaft*, Tübingen und Basel: Francke Verlag, 1995.
- Harvie, Jennifer, "(Im)Possibility: Fantasy and Judith Thompson's Drama", in: *On-Stage and Off-Stage: English Canadian Drama in Discourse*, eds. Albert-Reiner Glaap und Rolf Althof, St John's, Newfoundland: Breakwater, 1996, pp. 240-54.
- Harvie, Jennifer, "Constructing Fictions of an Essential Reality or 'This Pickshur is Niiice': Judith Thompsons' *Lion in the Streets*", *Theatre Research in Canada* 13, 1-2 (1992), pp. 81-93.

- Hatch, Ron, "Chinese-Canadian Writing: The Silence of *Gum San*", in: *Multiculturalism in North America and Europe. Social Practices - Literary Visions*, eds. Hans Braun und Wolfgang Klooß, Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1995, pp. 169-79.
- Hilf, Susanne, *Writing the Hyphen. The Articulation of Interculturalism in Contemporary Chinese-Canadian Literature*, Frankfurt/Main: Peter Lang, 2000.
- Hinchcliffe, Peter, "Introduction", in: *Magic Realism and Canadian Literature: Essays and Stories*, eds. Peter Hinchcliffe und Ed Jewinski, Waterloo: University of Waterloo Press, 1986, pp. 5-8.
- Hodkinson, Yvonne, *Female Parts. The Art and Politics of Female Playwrights* Montréal: Black Rose Books, 1991.
- Hoehn, Doug, "Soup's on", *Columbus Alive* (18-24 Jan. 2001), <http://www.columbusalive.com/2001/20010118/> (03.03.2003).
- Holledge, Julie und Joanne Tompkins, *Women's Intercultural Performance*, London: Routledge, 2000.
- Hollingsworth, Margaret, "Collaborators", *CTR* 69 (1991), pp. 15-19.
- Hollingsworth, Margaret, "Why We Don't Write", *CTR* 43 (1985), pp. 21-27.
- Hondagneu-Sotelo, Pierrette und Cynthia Cranford, "Gender and Migration", in: *Handbook of the Sociology of Gender*, ed. Janet Saltzman Chafetz, New York: Kluwer Academic/Plenum Publishers, 1999, pp. 105-26.
- Hood, Sarah, "No Place to Go... Black Theatre in Canada", *CTR* 56 (1988), pp. 23-24.
- Hooks, Bell, *Talking Back*, Toronto: Between the Lines, 1988.
- Howell, Nancy, "Families and Ethnicities", in: *Families. Changing Trends in Canada*, ed. Maureen Baker, Toronto: McGraw-Hill Ryerson Limited, 1996³, pp. 119-39.
- Howells, Carol Ann, *Private and Fictional Words. Canadian Women Novelists of the 70's and 80's*, London: Methuen, 1987.
- Humm, Maggie, *Practising Feminist Criticism. An Introduction*, London: Prentice Hall/Harvester Wheatsheaf, 1995.
- Humm, Maggie, *The Contemporary Feminist Reader*, London: Harvester Wheatsheaf, 1994.
- Hutcheon, Linda, "Introduction", in: *Other Solitudes. Canadian Multicultural Fictions*, eds. Linda Hutcheon und Marion Richmonds, Toronto: Oxford University Press, 1990, pp. 1-16.
- Hutcheon, Linda, *Splitting Images. Contemporary Canadian Ironies*, Toronto: Oxford University Press, 1991.
- Iacovetta, Franca, *Such Hardworking People - Italian Immigrants in Postwar Toronto*, Montréal: McGill-Queen's University Press, 1992.
- Insell, Celeste, "Defining an Aesthetic: African Canadian Playwrights in Vancouver", *CTR* 83 (1995), pp. 39-42.

- Isernhagen, Hartwig, "Multiculturalism, Ethnicity, and Contemporary Anglophone Canadian Indian Literature", in: *Other Solitudes. Canadian Multicultural Fictions*, eds. Linda Hutcheon und Marion Richmonds, Toronto: Oxford University Press, 1990, pp. 188-202.
- Issacharoff, Michael, "Space and Reference in Drama", *Poetics Today* 2 (1981), pp. 211-24.
- Itwaru, Arnold, Harrichand, *The Invention of Canada. Literary and the Immigrant Imaginary*, Toronto: TSAR, 1990.
- Jackson, Deborah Davis, "'This Hole in Our Heart': Urban Indian Identity and the Power of Silence", *American Indian Cultures and Research Journal* 22,4 (1998), pp. 227-54.
- Jaine, Linda und Drew Taylor, eds., *Voices. Being Native in Canada*, Saskatoon: University of Saskatchewan Extension Division, 1995².
- James, Sheila, "South Asian Women: Creating Theatre of Resilience and Resistance", *CTR* 94 (1998), pp. 45-54.
- Janz, Teresa, "The Evolution and Diversity of Relationships in Canadian Families", 14. November 2003, <http://www.lcc.gc.ca/en/themes/pr/cpra/janz/janz/asp> (22.02.2004).
- Jasso, Guillermina, "Migration and the Dynamics of Family Phenomena", in: *Immigration and the Family: Research and Policy on U.S. Immigrants*, eds. Alan Booth, Ann C. Crouter und Nancy Lansdale, Mahwa, NJ: Lawrence Erlbaum Associates, 1997, pp. 63-77.
- Jestrovic, Silvija, "Playwright between Languages" *Toronto Slavic Quarterly*, <http://www.utoronto.ca/slavic/tsq01/playwright.html> (24.05.04).
- Johnston, Denis W., "Lines and Circles: The 'Rez' Plays of Tomson Highway", *Canadian Literature* 124-125 (1990), pp. 254-64.
- Jones, Heather, "Connecting Issues: Theorizing English-Canadian Women's Drama", in: *Women on the Canadian Stage. The Legacy of Hrotsvit*, ed. Rita Much, Winnipeg: Blizzard Publishing, 1992, pp. 81-91.
- Joseph, Gloria I., "Schwarze Mütter und Töchter. Ihre Rollen und Funktionen in der US-amerikanischen Gesellschaft", in: *Schwarzer Feminismus*, ed. Gloria I. Joseph, Berlin: Orlanda Frauenbuchverlag, 1993, pp. 185-232.
- Kallenberg-Schröder, Andrea, *Die Darstellung der Familie im modernen amerikanischen Drama*, Frankfurt am Main: Peter Lang, 1990.
- Kamboureli, Smaro, "Introduction", in: *Making a Difference. Canadian Multicultural Literature*, ed. Smaro Kamboureli, Toronto: Oxford University Press, 1996, pp. 1-16.
- Kane, Margo, "From the Centre of the Circle the Story Emerges", *CTR* 68 (1991), pp. 26-29.
- Kaplan, John, "Dynamically diverse company spices up cultural stew", 19 August 2003, http://www.thesharonlewis.com/review_sistahs.html (12.12.2003).

- Karnad, Girnish, "In Search of a New Theatre", in: *Contemporary Indian Tradition*, ed. Carla M. Borden, Washington: Smithsonian Institution Press, 1989, pp. 93-102.
- Keeney, Patricia und Don Rubin, "Hector Bunyan and the Hyphenated Canadian. An Introduction to the Play *Prodigals in a Promised Land* in the Form of a Dialogue", in: *Testifyin': Contemporary African Canadian Drama 1*, ed. Djanet Sears, Toronto: Playwrights Canada Press, 2000, pp. 145-48.
- Keyssar, Helene, "Introduction", in: *Feminist Theatre and Theory*, ed. Helene Keyssar, New York: St. Martin's Press, 1996, pp. 1-18.
- Kim, Anna, *Familie und soziale Netzwerke. Eine komparative Analyse persönlicher Beziehungen in Deutschland und Südkorea*, Opladen: Leske und Budrich, 2001.
- King, Joyce Elaine und Carolyn Ann Mitchell, *Black Mothers to Sons. Juxtaposing African American Literature with Social Practice*, New York: Peter Lang, 1995.
- Kirchhoff, H. J., "Much depends on dinner", *The Globe and Mail* 25 October 1994.
- Klein, Laura F. und Lillian A. Ackerman, eds., *Women and Power in Native North America*, Oklahoma: University of Oklahoma Press, 1995.
- Klooss, Wolfgang, "Of 'Melting Pots' and 'Salad Bowls': Cuisines, Chefs, and the World of Food in English-Canadian Writing", *Zeitschrift für Kanada-Studien* 38 (2000), pp. 42-61.
- Knowles, Richard Paul, "Culture, Economics, and Canadian Drama in the 1990s", *Anglistik. Mitteilungen des Verbandes deutscher Anglisten* 9,2 (1998), pp. 89-107.
- Kreisky, Eva, "'Paradise Lost': Das patriarchale Familienmodell in der Krise?" http://evakreisky.at/onlinetexte/familie_kreisky.php#genese (4.10.2004).
- Krimphove, Petra. *Mutter-Tochter Beziehungen in der US-amerikanischen Literatur*, Frankfurt am Main: Peter Lang, 1995.
- Kristeva, Julia, "Women's Time", in: *The Feminist Reader. Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism*, eds. Catherine Belsey und Jane Moore, London: MacMillan, 1997, pp. 197-217.
- Krüger, Heinz-Hermann, *Handbuch der Jugendforschung*, Opladen: Leske und Budrich, 1993.
- Kulyk-Keefer, Janice, "Writing, Reading, Teaching Transcultural in Canada", in: *Multiculturalism in North America and Europe. Social Practices - Literary Visions*, eds. Hans Braun und Wolfgang Kloß, Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1995, pp. 180-97.
- Kundera, Milan, *The Unbearable Lightness of Being*, übers. von Michael Henry Heim, New York u. a.: Harper&Row, 1987.
- Lee, Angela, "Black Theatre in Canada/African Canadian Theatre", *CTR* 83 (1995), p. 3.
- Lee, Claudette und Ethel Hill Williams, "Masculinity, Matriarchy, and Myths: A Black Feminist Perspective", in: *Mothers and Sons. Feminism, Masculinity, and the Struggle to Raise Our Sons*, ed. Andrea O'Reilly, New York u. a.: Routledge, 2001, pp. 56-70.

- Lewis, Sharon, "Rocking the Show Boat", *Fuse* 1993/1994, 30. März 2003, <http://www.urbansoulspace.com/biowriting.html> (12.12.2003).
- Linck, Gundula, *Frau und Familie in China*, München: Beck, 1988.
- Linteau, Paul-André, "The Italians of Québec: Key Participants in Contemporary Linguistic and Political Debates", in: *Arrangiarsi. The Italian Immigration Experience in Canada*, eds. Roberto Perin und Franc Sturino, Montreal: Guernica, 1989, pp. 179-207.
- Löschnigg, Maria und Martin Löschnigg, *Kurze Geschichte der kanadischen Literatur*, Stuttgart: Klett, 2001.
- Loucks, Bryan, "Another Glimpse: Excerpts from a Conversation with Tomson Highway", *CTR* 68 (1991), pp. 9-11.
- Lutz, Hartmut, *Contemporary Challenges. Conversations with Canadian Native Authors*, Saskatoon: Fifth House Publishers, 1991.
- Lutz, Hartmut, "Confronting Cultural Imperialism: First Nations People are Combating Continued Cultural Theft", in: *Multiculturalism in North America and Europe. Social Practices - Literary Visions*, eds. Hans Braun und Wolfgang Kloöß, Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1995, pp. 132-51.
- Lutz, Hartmut, "Contemporary Native Literature in Canada and 'The Voice of the Mother'", in: *O Canada. Essays on Canadian Literature and Culture*, ed. Jørn Carlsen, Aarhus: Aarhus University Press, 1995, pp. 79-96.
- Lutz, Hartmut, "'Is the Canon Colourblind?' On the Status of Authors of Color in Canadian Literature in English", *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik* 44.1 (1996), pp. 51-81.
- Luxton, Meg, "Conceptualizing 'Families': Theoretical Frameworks and Family Research", in: *Families. Changing Trends in Canada*, ed. Maureen Baker, Toronto: McGraw-Hill Ryerson Limited, 1996³, pp. 35-52.
- Lynn, Marion und Eimear O'Neill, "Families, Power, and Violence", in: *Canadian Families. Diversity, Conflict and Change*, eds. Nancy Mandell und Ann Duffy, Toronto: Harcourt Brace, 1995, pp. 271-305.
- MacDonald, John S. und Leatrice D. MacDonald, "Chain Migration, Ethnic Neighbourhood Formation, and Social Networks", *Milbank Memorial Fund Quarterly* 42 (1964), pp. 82-97.
- Mackie, Marlene, *Gender Relations in Canada. Further Explorations*, Toronto: Butterworths, 1991.
- Mackie, Marlene, "Gender in the Family: Changing Patterns", in: *Canadian Families: Diversity, Conflict and Change*, eds. Nancy Mandell und Ann Duffy, Toronto: Harcourt Brace, 1995, pp. 45-76.
- Mandell, Nancy, "Family Histories", in: *Canadian Families: Diversity, Conflict and Change*, eds. Nancy Mandell und Ann Duffy, Toronto: Harcourt Brace, 1995, pp. 17-43.
- mandiela, ahndri zhina, "Encountering Signposts", *CTR* 83 (1995), pp. 5-8.

- Maracle, Lee, "Native Myths. Trickster Alive and Crowing", in: *Language in Her Eye: Views on Writing and Gender by Canadian Women Writing in English*, eds. Libby Scheier, Sarah Sheard und Eleanor Wachtel, Toronto: Coach House Press, 1990, pp. 182-87.
- Maracle, Lee, "Foreword", in: *Only Drunks and Children Tell the Truth*, ed. Drew Hayden Taylor, Burnaby, B. C.: Talonbooks, 1998, pp. 7-9.
- Maracle, Lee, *I Am Woman. A Native Perspective on Sociology and Feminism*, Vancouver: Press Gang Publishers, 1996.
- Maufort, Marc, "David French and the North American Tradition of Family Drama", in: *A French Window onto the Old World*, ed. Albert-Reiner Glaap, Ratingen: Selbstverlag Albert-Reiner Glaap, 1999, pp. 46-56.
- Maufort, Marc, "Redrawing the Boundaries of Poetic Realism in Margaret Hollingsworth's Drama", *CTR* 101 (2000), pp. 40-43.
- Maufort, Marc, "Siting the Other: Cross-cultural Re-visions of Marginality", in: *Siting the Other. Revisions of Marginality in Australian and English-Canadian Drama*, eds. Marc Maufort und Franca Bellarsi, Brüssel: Peter Lang, 2001, pp. 1-5.
- Maufort, Marc, "Forging an 'Aboriginal Realism': First Nations Playwriting in Australia and Canada", in: *Siting the Other. Revisions of Marginality in Australian and English-Canadian Drama*, eds. Marc Maufort und Franca Bellarsi, Brüssel: Peter Lang, 2001, pp. 7-22.
- Maufort, Marc, "Forging New Identities: Dramatic Challenges to the Canadian Multicultural Dream", in: *Keying in to Postcolonial Cultures: Contemporary Stage Plays in English*, eds. Albert-Reiner Glaap und Marc Maufort, Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2003, pp. 145-56.
- Maufort, Marc, *Transgressive Itineraries. Postcolonial Hybridizations of Dramatic Realism*, Brüssel: Peter Lang, 2003.
- McDaniel, Susan und Wendy Mitchinson, "Canadian Family Fictions and Realities: Past and Present", in: *Family Fiction in Canadian Literature*. ed. Peter Hinchcliffe, Waterloo: University of Waterloo Press, 1988, pp. 11-25.
- McGifford, Diane, "Introduction", in: *The Geography of Voice. Canadian Literature of the South Asian Diaspora*, ed. Diane McGifford, Toronto: TSAR, 1992, pp. vii-xviii.
- McLean, Dirk, "United Sistahs", *CTR* 83 (1995), pp. 50-51.
- Metz-Baumgartner, Birgit, "Überlegungen zur lateinamerikanischen Migrationsliteratur in Kanada", *Zeitschrift für Kanada-Studien* 37 (2000), pp. 136-50.
- Micone, Marco, "Immigrant Culture: The Identity of the Voiceless People", in: *Writers in Transition. The Proceedings of the First National Conference of Italian-Canadian Writers*, eds. Dino C. Minni und Anna Foschi Ciampolini, Montréal: Guernica, 1990, pp. 151-60.
- Miller, Arthur, "Tragedy and the Common Man", in: *American Playwrights on Drama*, ed. Horst Frenz, New York: Hill and Wang, 1965, pp. 79-83.

- Miller, Arthur, "The Family in Modern Drama", in: *The Theatre Essays of Arthur Miller*, ed. Robert Martin, New York: The Viking Press, 1978, pp. 69-85.
- Mitcham, Allison, *The Northern Imagination. A Study of Northern Canadian Literature*, Moonbeam, Ont.: Penumbra Press, 1983.
- Mitchell, Juliet, *Psychoanalysis und Feminism. Freud*, New York: Methuen, 1985.
- Mittal, Bina, "Exploring the Immigrant Experience through Theatre: Uma Parameswaran's *Rootless but Green are the Boulevard Trees*", *CTR* 94 (1998), pp. 32-35.
- Moi, Toril, *Sexus Text Herrschaft: Feministische Literaturtheorie*, Bremen: Zeichen und Spuren, 1989.
- Mojica, Monique, "In the Mother Tongue. Issues of Language and Voice", *CTR* 68 (1991), pp. 39-43.
- Morgan, William, "The Trickster and Native Theatre. An Interview with Tomson Highway", in: *Aboriginal Voices. Amerindian, Inuit and Sami Theatre*, eds. Per Brask und William Morgan, London: Johns Hopkins, 1992, pp. 130-38.
- Morris, Pam, *Literature and Feminism*, Oxford: Blackwell Publishers, 1993.
- Moses, Daniel David, "The Trickster Theatre of Tomson Highway", *Canadian Fiction Magazine* 60 (1987), pp. 83-88.
- Moses, Daniel David und Terry Goldie, "Preface to the First Edition: Two Voices", in: *An Anthology of Canadian Native Literature in English*, eds. Daniel David Moses und Terry Goldie, Toronto: Oxford University Press, 1992, pp. ix-xxix.
- Moses, Daniel David, "How My Ghosts Got Pale Faces", in: *Speaking for the Generations: Native Writers on Writing*, ed. Simon Ortiz, Tucson: University of Arizona Press, 1998, pp. 119-47.
- Naidoo, Josephine C., "South Asian Women in Canada: Self-Perception, Socialization, Achievement, Aspirations", in: *South Asians in the Canadian Mosaic*, ed. Rabindra N. Kanungo, Montreal: Kala Bharati, 1984, pp. 123-44.
- Nett, Emily, N., *Canadian Families. Past and Present*, Toronto: Harcourt Brace, 1993.
- Nothof, Anne, "Cultural Collision and Magical Transformation: The Plays of Tomson Highway", *Studies in Canadian Literature/Études en Littérature Canadienne* 20/2 (1995), pp. 34-43.
- Nothof, Anne F., "Introduction. Fragmenting the Mosaic", in: *Ethnicities*, ed. Anne F. Nothof, Edmonton: NeWest Publishers, 1999, pp. 1-9.
- Nothof, Anne F., "Introduction: Illuminating the Facets", in: *Sharon Pollock : Essays on her Works*, ed. Anne F. Nothof, Toronto: Guernica, 2000, pp. 7-11.
- Nothof, Anne F., "Interview with Sharon Pollock", in: *Sharon Pollock: Essays on her Works*, ed. Anne F. Nothof, Toronto: Guernica, 2000, pp. 166-78.
- Nothof, Anne, "Canadian 'Ethnic' Theatre: Fracturing the Mosaic", in: *Siting the Other. Revisions of Marginality in Australian and English-Canadian Drama*, eds. Marc Maufort und Franca Bellarsi, Brüssel: Peter Lang, 2001, pp. 193-215.

- Nunn, Robert, "Spatial Metaphor in the Plays of Judith Thompson", *Theatre History in Canada* 10/1 (1989), pp. 3-29.
- Nunn, Robert C., "Hybridity and Mimicry in the Plays of Drew Hayden Taylor", *Essays on Canadian Writing* 65 (1998), pp. 95-119.
- Nunn, Robert, "Crackwalking: Judith Thompson's Marginal Characters", in: *Siting the Other. Revisions of Marginality in Australian and English-Canadian Drama*, eds. Marc Maufort und Franca Bellarsi, Brüssel: Peter Lang, 2001, pp. 324-31.
- O'Brien, C. und A. Goldberg, "Lesbians and gay men inside and outside families", in: *Canadian Families: Diversity, Conflict, and Change*, eds. Nancy Mandell und Ann Duffy, 2000², Toronto: Harcourt Brace & Company, pp. 115-45.
- Off, Carol, "Heritage or Cultural Evolution: Federal Policy on Multiculturalism and the Arts", *CTR* 56 (1988), pp. 5-8.
- Ohne Autor, "Margo Kane: I Have a Voice That Wants to Say Something", *First Nations Drum* (Fall 2000),
http://www.firstnationsdrum.com/fall2000/bio_kane.htm (10.02.2002).
- Ohne Autor, www.gibsonlibrary.bc.ca/joan/sister/sistrset.htm (14.01.2003).
- Optekamp, Yvonne, *Englisch-kanadische Bühnenstücke als Einblicke in die Geschichte Kanadas. Thematische Aspekte und dramaturgische Konzepte*, Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1995.
- Osinski, Jutta. *Einführung in die feministische Literaturwissenschaft*, Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1998.
- Ostendorf, Berndt, "Literary Acculturation: What Makes Ethnic Literature «Ethnic»", in: *Le Facteur Ethnique Aux Etats-Unis et Au Canada*, eds. Monique Lecomte und Claudine Thomas, Lille: Université de Lille III, 1983, pp. 149-61.
- Pache, Walter, *Einführung in die Kanadistik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1981.
- Pache, Walter, "Literary History in Canada and the Ethnic Factor", in: *Cross-Cultural Studies: American, Canadian and European Literatures 1945-1985*, ed. Mirko Jurak, Ljubljana: Edvard Kardelj University Press, 1988, pp. 323-28.
- Parameswaran, Uma, "Ganga in the Assinboine: A Reading of Poems from Trishanku", *Canadian Ethnic Studies* 17,3 (1985), pp. 120-126.
- Parameswaran, Uma, "Names Resonant and Sweet - An Overview of South Asian Canadian Women's Writing", in: *The Other Woman. Women of Colour in Contemporary Canadian Literature*, ed. Makeda Silvera, Toronto: Sister Vision Press, 1994, pp. 3-17.
- Parameswaran, Uma, "Protest for a Better Future: South Asian Canadian Theatre's March to the Centre", in: *Contemporary Issues in Canadian Drama*, ed. Per Brask, Winnipeg: Blizzard, 1995, pp. 116-35.
- Parameswaran, Uma, "Introduction", in: *SACLIT Drama. Plays by South Asian Canadians*, ed. Uma Parameswaran, Bangalore: IBH Prakashan, 1996, pp. i-xxv.

- Parker, Dorothy, "Alienation and Identity. The Plays of Margaret Hollingsworth", *Canadian Literature* 118 (1988), pp. 97-113.
- Patterson, Michael, *Strategies of Political Theatre. Post-War British Playwrights*, Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- Paul, Heike, *Mapping Migration: Women's Writing and the American Experience from the 1950s to the 1990s*, Heidelberg: Winter, 1999.
- Pavis, Patrice, *Theatre at the Crossroads of Culture*, London: Routledge, 1992.
- Pavis, Patrice, "Introduction: Towards a Theory of Interculturalism in Theatre", in: *The Intercultural Performance Reader*, ed. Patrice Pavis, London: Routledge, 1996, pp. 1-21.
- Pavis, Patrice, *Dictionary of the Theatre. Terms, Concepts and Analysis*, Toronto: University of Toronto Press, 1998.
- Peerbaye, Soraya, "A Subtle Politic", *CTR* 94 (1998), pp. 5-9.
- Perin, Roberto, "Introduction: The Immigrant : Actor or Outcast", in: *Arrangiarsi. The Italian Immigration Experience in Canada*, eds. Roberto Perin und Franc Sturino, Montréal: Guernica, 1989, pp. 9-35.
- Pfister, Manfred, *Das Drama: Theorie und Analyse*, München: Fink, 1994⁸.
- Pivato, Joseph, "Nothing Left to Say: Italian-Canadian Writers", in: *Writers in Transition. The Proceedings of the First National Conference of Italian-Canadian Writers*, eds. Dino C. Minni und Anna Foschi Ciampolini, Montréal: Guernica, 1990, pp. 27-41.
- Pivato, Joseph, *Echo. Essays on Other Literatures*, Toronto: Guernica, 1994.
- Pivato, Joseph, "Five-Fold Translation in the Theatre of Marco Micone", *CTR* 104 (2000), pp. 11-15.
- Pivato, Joseph, "Introduction: A Marriage of Life and Art", in: *Caterina Edwards. Essays on Her Works*, ed. Joseph Pivato, Toronto: Guernica, 2000, pp. 7-18.
- Pivato, Joseph, "A History of Italian-Canadian Writing", 6 February 2003, <http://athabascau.ca/cil/research/hisitcan.htm>. (06.02.2003).
- Pletsch, Alfred, "Ethnic Profiles in Canada", in: *Multiculturalism in North America and Europe. Social Practices - Literary Visions*, eds. Hans Braun und Wolfgang Kloß, Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1995, pp. 25-43.
- Polgar, Robi, "The Soldier Dreams: Misreading Clues Around a Deathbed", www.austinchronicle.com/issues/vol118/issue37/arts.exhibitionism.html (09.08.2004).
- Pollock, Sharon, "Canada's Playwrights. Finding Their Place", *CTR* 32 (1982), pp. 34-38.
- Pollock, Sharon, "Reflections of a Female Artistic Director", in: *Women on the Canadian Stage. The Legacy of Hrotsvit*, ed. Rita Much, Winnipeg: Blizzard Publishing, 1992, pp. 109-14.
- Poschmann, Gerda, *Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*, Tübingen: Niemeyer, 1997.

- Quan, Betty, "The Play's the Thing ... But How to Sell It?", *Quill & Quire* 60/11 (1994), pp. 19-21.
- Quennet, Fabienne, "Humour and Jewish Canadian Writing", in: *Writing Canadians. The Literary Construction of Ethnic Identities*, eds. Martin Kuester und Wolfram R. Keller, Universitätsbibliothek Marburg: Marburg, 2002, pp. 107-19.
- Rabillard, Sheila, "Absorption, Elimination, and the Hybrid: Some Impure Questions of Gender and Culture in the Trickster Drama of Tomson Highway", *Essays in Theatre/Études Théâtrales* 12 (1993), pp. 3-27.
- Rae, Lisbie, "Thompson, Judith", in: *The Oxford Companion to Canadian Theatre*, ed. Toyne William, Toronto: Oxford University Press, 1983, pp. 1116-17.
- Ramcharan, Subash, "South Asian Immigration: Current Status and Adaptation Modes", in: *South Asians in the Canadian Mosaic*, ed. Rabindra N. Kanungo, Montréal: Kala Bharati, 1984, pp. 33-48.
- Ratsoy, Ginny, "Betty Lambert's Trenchant Social Criticism: *Under the Skin*", in: *Playing the Pacific Province: an Anthology of British Columbia Plays, 1967-2000*, eds. Ginny Ratsoy und James Hoffman, Toronto: Playwrights Canada Press, 2001, pp. 333-37.
- Ratsoy, Ginny, "Origins and Language in Betty Quan's *Mother Tongue*", in: *Playing the Pacific Province: an Anthology of British Columbia Plays, 1967-2000*, eds. Ginny Ratsoy und James Hoffman, Toronto: Playwrights Canada Press, 2001, pp. 439-42.
- Reid, Gregory J., "The Worlds within Worlds of Vittorio Rossi", *CTR* 104 (2000), pp. 16-23.
- Rewa, Natalie, "Le Madonne Feministe: Italian Canadian Women Playwrights", *CTR* 104 (2000), pp. 24-28.
- Rewa, Natalie, "Theatre and Ethnicity", *CTR* 56 (1988), p. 3.
- Reynolds, Kimberley, "Mothers", in: *An Introduction to Women's Studies*, eds. Beryl Madoc-Jones und Jennifer Coates, Oxford: Blackwell Publishers Ltd., 1996, pp. 38-61.
- Rich, Adrienne, *Of Women Born: Motherhood as Experience and Institution*, New York: W. W. Norton and Company, Inc., 1976.
- Rich, Adrienne, "Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence", in: *Feminist Literary Theory. A Reader*, ed. Mary Eagleton, Oxford: Basil Blackwell, 1986, pp. 22-28.
- Rooke, Constance, "Disengagement and the Family: Old Age in Canadian Fiction", in: *Family Fiction in Canadian Literature*, ed. Peter Hinchcliffe, Waterloo: University of Waterloo Press, 1988, pp. 56-70.
- Rubenstein, Roberta, *Boundaries of the Self*, Urbana: University of Illinois Press, 1987.
- Rubin, Don, "Der mühsame Weg zu einer Kultur. Das Theater im englischsprachigen Kanada nach dem Zweiten Weltkrieg", in: *Das englisch-kanadische Drama*, ed. Albert-Reiner Glaap, Düsseldorf: Schwann, 1992, pp. 25-35.

- Rudakoff, Judith und Rita Much, ed., *Fair Play. 12 Women Speak*, Toronto: Simon and Pierre, 1990.
- Rudakoff, Judith, "Die Wiederherstellung des Gleichgewichts: Werke kanadischer Dramatikerinnen im Überblick", in: *Das englisch-kanadische Drama*, ed. Albert-Reiner Glaap, Düsseldorf: Schwann, 1992, pp. 269-76.
- Rudakoff, Judith, "Introduction. Who am I and Where is Here?", in: *Questionable Activities*, ed. Judith Rudakoff, Toronto: Playwrights Canada Press, 2000, pp. ix-xvii.
- Rumbaut, Rubén G., "Ties That Bind: Immigration and Immigrant Families in the United States", in: *Immigration and the Family: Research and Policy on U.S. Immigrants*, eds. Alan Booth, Ann C. Crouter und Nancy Lansdale, Mahwa, NJ: Lawrence Erlbaum Associates, 1997, pp. 3-46.
- Saddlemeyer, Ann, "Two Canadian Women Playwrights", in: *Cross-Cultural Studies: American, Canadian and European Literatures 1945-1985*, ed. Mirko Jurak, Ljubljana: Edvard Kardelj University Press, 1988, pp. 251-56.
- Saddlemeyer, Ann, "Sharon Pollock, *Blood Relations*: Schuld und persönliche Verantwortung", in: *Das englisch-kanadische Drama*, ed. Albert-Reiner Glaap, Düsseldorf: Schwann, 1992, pp. 219-28.
- Salter, Denis, "(Im)possible Worlds: The Plays of Sharon Pollock" in: *The Sharon Pollock Papers. First Accession*, eds. Apollonia Steele und Jean F Tener, Calgary: University of Calgary Press, 1989, pp. xi-xxxv.
- Sarlo-Hayes, Elizabeth, "Entrapped Women. Edwards' Short Stories", in: *Caterina Edwards. Essays on Her Works*, ed. Joseph Pivato, Toronto: Guernica, 2000, pp. 19-38.
- Satzman Chafetz, Janet, "The Varieties of Gender Theory in Sociology", in: *Handbook of the Sociology of Gender*, ed. Janet Saltzman Chafetz, New York: Kluwer Academic/Plenum Publishers, 1999, pp. 3-23.
- Scanlan, Thomas, *Family, Drama, and American Dreams*, Westport, Conn.: Greenwood Press, 1978.
- Schäfer, Henning, "The Seventh Generation: Native Canadian Playwrights and the 'Urban Indian'", *Zeitschrift für Kanada-Studien* 40 (2001), pp. 169-83.
- Schmidt, Christa, *Das entsetzliche Erbe. Träume als Schlüssel zu Familiengeheimnissen*, Göttingen: Vandenhoeck Ruprecht, 2004.
- Schmidt, Susannah, "Interview with Tomson Highway", <http://www.playwrightsworkshop.org/tomsonint.html> (28.09.2004).
- Schröder, Nicole, *Kulturelle Selbstentwürfe in zeitgenössischer indianischer Literatur*, Frankfurt/Main: Peter Lang, 2003.
- Sears, Djanet, "Naming Names: Black Women Playwrights in Canada", in: *Women on the Canadian Stage. The Legacy of Hrotsvit*, ed. Rita Much, Winnipeg: Blizzard Publishing, 1992, pp. 92-103.

- Sears, Djanet, "Notes of a Coloured Girl, 32 Short Reasons Why I Write for the Theatre", in: *Harlem Duet*, ed. Djanet Sears, Toronto: Scirocco Drama, 1997, pp. 11-15.
- Sears, Djanet, "Introduction", in: *Testifyin': Contemporary African Canadian Drama 1*, ed. Djanet Sears, Toronto: Playwrights Canada Press, 2000, pp. i-xiii.
- Shad Shreve, Dorothy, *The Afri-Canadian Church. A Stabilizer*, Jordan Station: Paideia Press, 1983.
- Sherrill Grace et al., eds., *Staging the North. Twelve Canadian Plays*, Toronto: Playwrights Canada Press, 1999.
- Sherry, Simon, "Speaking with Authority. The Theatre of Marco Micone", in: *Two Plays. Voiceless People, Addolorata*, ed. Marco Micone, Montréal: Guernica, 1982, pp. 165-78.
- Showalter, Elaine, ed., *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory*, New York: Pantheon, 1985.
- Showalter, Elaine, "Introduction: The Rise of Gender", in: *Speaking of Gender*, ed. Elaine Showalter, London: Routledge, 1988, pp. 1-13.
- Speck, Otto, "Die Eltern haben Angst": in: *Sexualität und geistige Behinderung*, ed. Joachim Walter, Heidelberg: G. Schindele, 1983, pp. 240-45.
- Stanzel, Franz K., "The Canadianness of Canadian Literature. Summary of a Discussion and a Postscript", in: *Encounters and Explorations. Canadian Writers and European Critics*, eds. Franz K. Stanzel und Waldemar Zacharasiewicz, Würzburg: Königshausen und Neumann, 1986, pp. 139-52.
- Stone-Blackburn, Susan, "Recent Plays on Women's Playwriting", *Essays in Theatre* 14,1 (1995), pp. 31-35.
- Straub, Jürgen, "Personale und kollektive Identität. Zur Analyse eines theoretischen Begriffs", in: *Identitäten. Erinnerung, Geschichte, Identität 3*, eds. Aleida Assmann und Heidrun Friese, Frankfurt/Main: Suhrkamp, pp. 73-104.
- Strobel, Christina, "Homosexualität und ihre Darstellung in kanadischer Literatur", *Zeitschrift für Kanada-Studien* 27 (1995), pp. 82-94.
- Sturino, Franc, "Italian Emigration: Reconsidering the Links in Chain Migration", in: *Arrangiarsi. The Italian Immigration Experience in Canada*, eds. Roberto Perin und Franc Sturino, Montreal: Guernica, 1989, pp. 63-90.
- Sturino, Franc, *Forging the Chain. Italian Migration to North America, 1880-1930*, Toronto: Multicultural History Society of Ontario, 1990.
- Sutton, Winston, "Playwright Comes of Age with *Counter Offence*", *CTR* 94 (1998), pp. 23-24.
- Talbot, Carol, "It's Important to Write from Your Soul", in: *The Other Woman. Women of Colour in Contemporary Canadian Literature*, ed. Makeda Silvera, Toronto: Sister Vision Press, 1994, pp. 155-178.
- Tate, Claudia, "Introduction", in: *Black Women Writers at Work*, ed. Claudia Tate, Harpenden, Herts: Oldcastle Books, 1985, pp. xv-xxvi.

- Tatton, Carren, "Margaret Hollingsworth", in: *Questionable Activities*, ed. Judith Rudakoff, Toronto: Playwrights Canada Press, 2000, pp. 29-35.
- Taylor, Colin, "Situating the Artist", *CTR* 83 (1995), pp. 9-11.
- Taylor, Drew Hayden, *Funny, You Don't Look Like One. Observations from a Blue-Eyed Ojibway*, Penticton: Theytus Books Ltd., 1996.
- Taylor, Drew Hayden, "Girl Who Loved Her Horses. A One-Act Play for Young Audiences", *The Drama Review* 41/3 (1997), pp. 153-54.
- Taylor, Drew Hayden, "Storytelling to Stage. The Growth of Native Theatre in Canada", *The Drama Review* 41/3 (1997), pp. 140-52.
- Taylor, Drew Hayden, "Introduction", in: *Only Drunks and Children Tell the Truth*, ed. Drew Hayden Taylor, Burnaby, B. C.: Talonbooks, 1998, p. 11-12.
- The Canadian Encyclopedia, electronic publication 2005, Historica Foundation of Canada,
<http://www.thecanadianencyclopedia.com/index.cfm?PgNm=TCESearch&Params=A1> (13.04.2005).
- The Vanier Institute of the Family, *Profiling Canada's Families II*, Ottawa: Author, 2000.
- Thompson, Judith, "Why Should a Playwright Direct Her Own Play?", in: *Women on the Canadian Stage. The Legacy of Hrotsvit*, ed. Rita Much, Winnipeg: Blizzard Publishing, 1992, pp. 104-08.
- Thompson, Judith, "Epilepsy & the Snake. Fear in the Creative Process", *CTR* 89 (1996), pp. 4-7.
- Toles, George, "'Cause You're The Only One I Want'. The Anatomy of Love in the Plays of Judith Thompson", *Canadian Literature* 118 (1989), pp. 116-35.
- Tomc, Sandra, "Revisions of Probability. An Interview with Judith Thompson", *CTR* 59 (1989), pp. 18-23.
- Tompkins, Joanne, "'Fatherlands and Mother-Tongues': Family Histories and Futures in Recent Australian and Canadian Multicultural Theatre", in: *Siting the Other. Revisions of Marginality in Australian and English-Canadian Drama*, eds. Marc Maufort und Franca Bellarsi, Brüssel: Peter Lang, 2001, pp. 347-62.
- Uslucan, Haci-Halil, "Familie und Sozialisation von Migrantenkindern", 15. September 2003, <http://www.hugoev.de/Soz-Migration2.doc> (17.02.2004).
- Usmiani, Renate, "The Bingocentric Worlds of Michel Tremblay and Tomson Highway: *Les Belles-Sœurs* vs. *The Rez Sisters*", *Canadian Literature* 144 (1995), pp. 126-44.
- Varma, Rahul, "Contributing to Canadian Theatre", *CTR* 94 (1998), pp. 25-27.
- Vogelsang, Roland, "Die Ureinwohner Kanadas: Indianer/*First Nations* und *Métis* gestern und heute", *Zeitschrift für Kanada-Studien* 35 (1999), pp. 5-39.
- Wakefield, Thaddeus, *The Family in Twentieth-Century American Drama*, New York u. a.: Peter Lang, 2003.

- Walker, Craig Stewart, "Women and Madness. Sharon Pollocks Plays of the Early 1990's", in: *Sharon Pollock: Essays on her Works*, ed. Anne F. Nothof, Toronto: Guernica, 2000, pp. 128-50.
- Wallace, Robert, "Sharon Pollock", in: *The Work. Conversations with English-Canadian Playwrights*, eds. Robert Wallace und Cynthia Zimmerman Toronto: Coach House Press, 1982, pp. 115-26.
- Wallace, Robert, ed., *Making Out: Plays by Gay Men*, Toronto. Coach House Press, 1992.
- Wandor, Michelene, "The Personal is Political. Feminism and Theatre", in: *Dramas and Deconstructions: Alternative Theatre in Britain*, ed. Sandy Craig, Ambergate: Amberlane Press, 1980, pp. 49-58.
- Wandor, Michelene, "The Impact of Feminism on the Theatre", in: *Feminist Literary Theory. A Reader*, ed. Mary Eagleton, Oxford: Basil Blackwell, 1986, pp. 104-6.
- Warren, William W., *History of the Ojibway People*, St. Paul: Borealis, 1984.
- Wasserman, Jerry, ed., *Twenty Years at Play. A New Play Centre Anthology*, Vancouver: Talonbooks, 1990.
- Wasserman, Jerry, "Survival Stories", *Canadian Literature* 130 (1991), pp. 168-69.
- Wasserman, Jerry, "Tomson Highway", in: *Modern Canadian Plays II*, ed. Jerry Wasserman, Vancouver: Talonbooks, 1994³, pp. 317-320.
- Wasserman, Jerry, "Daddy's Girl: Father-Daughter Incest and Canadian Plays by Women", *Etudes Théâtrales/Essays in Theatre* 14,1 (1995), pp. 25-36.
- Wasserman, Jerry, "Einleitung" in: *Stimmen aus Kanada. 25 kanadische Dramen für deutsche Bühnen*, ed. Albert-Reiner Glaap, Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1997, pp. 11-14.
- Wasserman, Jerry, "Daniel McIvor", in: *Modern Canadian Plays II*, ed. Jerry Wasserman, Vancouver: Talonbooks, 2001⁴, pp. 289-291.
- Wasserman, Jerry, "George F. Walker", in: *Modern Canadian Plays II*, ed. Jerry Wasserman, Vancouver: Talonbooks, 2001⁴, pp. 371-373.
- Wasserman, Jerry, "Introduction", in: *Modern Canadian Plays II*, ed. Jerry Wasserman, Vancouver: Talonbooks, 2001⁴, pp. 7-25.
- Wasserman, Jerry, "Morris Panych", in: *Modern Canadian Plays II*, ed. Jerry Wasserman, Vancouver: Talonbooks, 2001⁴, pp. 151-153.
- Waters, Mary C., "Immigrant Families at Risk: Factors That Undermine Chances for Success", in: *Immigration and the Family: Research and Policy on U.S. Immigrants*, eds. Alan Booth, Ann C. Crouter und Nancy Lansdale, Mahwa, NJ: Lawrence Erlbaum Associates, 1997, pp. 79-87.
- Webster, Roger, *Studying Literary Theory. An Introduction*, London: Arnold, 1996².
- Wei, Stephen, "Marty Chan", in: *Questionable Activities*, ed. Judith Rudakoff, Toronto: Playwrights Canada Press, 2000, pp. 17-24.

- Westcott, Marcia, "Mothers and Daughters in the World of the Father", *Frontiers* 3 (1978), pp. 17-21.
- Wiede-Behrendt, Ingrid, "Neue Veröffentlichungen zur kanadischen Frauenbewegung und Frauenforschung", *Zeitschrift der Gesellschaft für Kanada-Studien* 16 (1989), pp. 123-26.
- Wigston, Nancy, "Nanabush in the City", *Books in Canada* 18/2 (1989), pp. 7-9.
- Wilpert, Gero von, *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart: Alfred Kröner, 1979⁶.
- Wilson, Ann, "Tomson Highway", in: *Other Solitudes. Canadian Multicultural Fictions*, eds. Linda Hutcheon und Marion Richmond, Toronto: Oxford University Press, 1990, pp. 350-55.
- Wilson, Ann, "The Culture of Abuse in *Under the Skin, This is for You, Anna and Lion in the Streets*", in: *Contemporary Issues in Canadian Drama*, ed. Per Brask, Winnipeg: Blizzard, 1995, pp. 160-70.
- Wilson, Ann, "Canadian Grotesque. The Reception of Judith Thompson's Plays in London", *CTR* 89 (1996), pp. 25-28.
- Winks, Robin W., *The Blacks in Canada. A History*, Montréal: McGill-Queen's University Press, 1997².
- Worthington, Bonnie, "Battling Aristotle: A Conversation with Betty Lambert", *Room of One's Own* 8 (1983), pp. 54-66.
- Yoon, Jean, "Chinese Theatre in Canada: The Bigger Picture", *CTR* 110 (2002), pp. 5-11.
- Zimmerman, Cynthia, "David French", in: *The Work. Conversations with English-Canadian Playwrights*, eds. Robert Wallace und Cynthia Zimmerman, Toronto: Coach Hose Press, 1982, pp. 305-16.
- Zimmerman, Cynthia, "Margaret Hollingsworth", in: *The Work. Conversations with English-Canadian Playwrights*, eds. Robert Wallace und Cynthia Zimmerman, Zimmerman, Cynthia, "Towards a Better, Fairer World. An Interview with Sharon Pollock", *CTR* 69 (1991), pp. 34-38.
- Zimmerman, Cynthia, "Towards a Better, Fairer World. An Interview with Sharon Pollock", *CTR* 69 (1991), pp. 34-38.
- Zimmerman Cynthia, *Playwrighting Women. Female Voices in English Canada*, Toronto: Simon and Pierre, 1994.
- Zimmerman, Cynthia, ed. *Taking the Stage. Selections from Plays by Canadian Women*. Toronto: Playwrights Canada Press, 1995.
- Znaniecka Lopata, Helena, "Gender and Social Roles", in: *Handbook of the Sociology of Gender*, ed. Janet Saltzman Chafetz, New York: Kluwer Academic/Plenum Publishers, 1999, pp. 229-46.