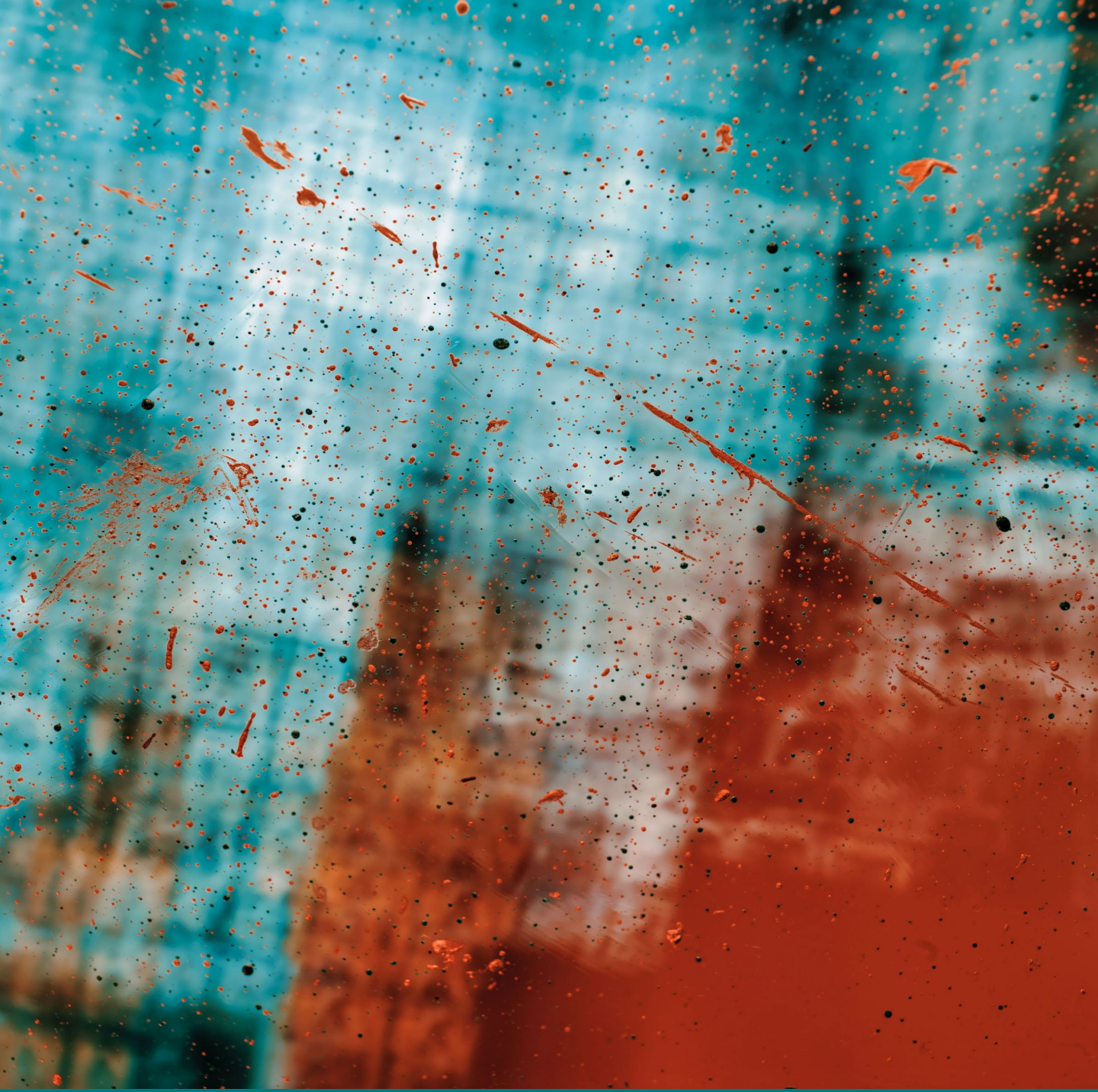




Borderlands

Performative Acts Across Language,
Culture and Media

Eva Ulrike Pirker, Kathrin Hettrich & Leslie Fried (eds.)

 books

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar



Dieses Werk wird unter der Lizenz Creative Commons 4.0 (CC BY 4.0) veröffentlicht



**UNIVERSITÄTS- UND
LANDESBIBLIOTHEK
DÜSSELDORF**

Herausgegeben von hhu books,
Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf 2022.

DOI: <https://doi.org/10.24336/hhhubooks.41>

ISBN: 978-3-942412-07-0

© 2022. Das Urheberrecht für alle Texte liegt bei den jeweiligen Autor:innen.

Titelbild: iStock.com/Litay

Inhaltsverzeichnis

Danksagung

Eva Ulrike Pirker

Crossing Borders: Eine Einführung.....1

Podcasts17

Mandy Bartsch & Özlem Dagdelen

Jay Bernard and the Angel of History19

Chiara Timbone

The Representation of Queer Black Identity in Barry Jenkins' *Moonlight* (2016)
and Jay Bernard's *Surge* (2019)28

Leonie Slak

Trumpeting Change: Jackie Kay's *Trumpet* (1999) and Transgender Media
Representation35

Leslie Fried & Kathrin Hettrich

Adapting *Life & Times of Michael K*: J.M. Coetzee's Novel and the Handspring
Puppet Company41

Interviews49

Leslie Fried

»Warum muss das jetzt auf die Bühne?« Interview mit Felicitas Zürcher über ihre
Arbeit als Dramaturgin und *Life & Times of Michael K*51

Kathrin Hettrich

»Eine ganz eigene, unabhängige Form«: Interview mit Anna Kasten zur
Übertitelung im Theater und *Life & Times of Michael K*.....58

Quellenverzeichnis68

Danksagung



Die vorliegende Publikation, die ihr vorausgehenden Diskussionen und Recherchearbeiten wurden durch das Förderformat »Bürgeruniversität in der Lehre« der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf ermöglicht.



Die Podcasts zur Publikation wurden durch den E-Learning Förderfonds der HHU Düsseldorf ermöglicht. Die Podcasts sind abrufbar über den [Anglophone Literary Studies Blog](#) des Instituts für Anglistik und Amerikanistik sowie über [Spotify](#).

Für das Lektorat der Beiträge danken wir Janna Krampe.

Crossing Borders: Eine Einführung

Die hier unter dem Titel *Borderlands: Performative Acts across Language, Culture and Media* zusammengefassten Beiträge entstanden in mehrfacher Hinsicht aus grenzüberschreitenden Prozessen. Diese nahmen ihren Anfang in einem Seminarprojekt, das im Sommer 2020 im Austausch mit Studierenden, Expert:innen aus Praxisfeldern und der Öffentlichkeit die Grenzbereiche zwischen Ausgangs- und Zieltexten in Übersetzungs- und Inszenierungskontexten auslotete und vergleichend in den Blick nahm.¹ Der Projektbeginn fiel im März 2020 mit dem Ausbruch der Coronapandemie in Europa und dem ersten von mehreren Lockdowns zusammen. Diese Ereignisse hatten für das Projekt tiefgreifende Konsequenzen. Die Maßnahmen erforderten Adaptionen- und Übersetzungsprozesse ganz eigener Art, von der Welt des vornehmlich analogen Austauschs und der unmittelbaren Rezeptionserfahrung in eine Sphäre der ausschließlich digitalen Interaktion.

So wurde die projektbezogene, vorrangig als Übersetzungsseminar konzipierte Lehrveranstaltung zum Thema »Staging Wor(l)ds, Embodiments: Performance and Translation«, die zumindest räumlich in einem etablierten universitären Format stattfinden sollte – d.h. in einem institutionalisierten, eingegrenzten, neutralisierten Raum mit einer gewissen Anzahl an gleichförmigen Sitzgelegenheiten und Arbeitsflächen, einer Tafel oder einem Whiteboard und Projektionsgeräten –, in einen virtuellen Raum verlagert, in welchen sämtliche Beteiligten sich aus ihren privaten Sphären einwählen mussten. Grenzen zwischen institutionellen und privaten Räumen mussten in komplizierten Aushandlungen neu inszeniert werden; Formen des Umgangs mit den mehr oder weniger offenkundigen Spuren des Materiellen im Virtuellen mussten von den Beteiligten auf individueller Ebene gefunden werden und die Art und Weise, in welcher die privaten Settings Einblicke in Gewohnheiten (»ich lerne *am liebsten* in der Küche«) und Möglichkeiten (»meine Internetverbindung funktioniert *nur* in der Küche«) gaben, erzeugten einen insgesamt wenig geschützten Raum. Jede:r einzelne Beteiligte war nunmehr für das Funktionieren (Verfügen über Endgeräte, eine stabile Netzverbindung, einen ungestörten Raum zur Seminarzeit) und den Schutz der eigenen Privatsphäre (Einsatz der Kamera, Herstellung neutraler Hintergründe) selbst verantwortlich. Störungen in dieser Hinsicht wurden gelegentlich als *comic relief* wahrgenommen, etwa wenn es sich um eine durchs Bild stolzierende Katze handelte. Doch die Ungleichheit der Wahrnehmung aller Teilnehmenden aufgrund der unterschiedlichen Handhabung der Kamerafunktion, Qualität der Verbindungen und sozialen Umfeldes erzeugte letztlich ein hierarchisches Gefüge, das einem universitären Präsenzsetting nicht in derselben Weise eingeschrieben ist.

Die Erfahrung verschwimmender Grenzen zwischen institutionalisiertem Lehr- und Lernsetting und privaten Räumen war tiefgreifend. Als sich ankündigte, dass diese

Praxis sich über weitere Semester fortsetzen würde, entstand der Wunsch, sich mit Grenzerfahrungen und Grenzüberschreitungen im erweiterten Sinne auseinanderzusetzen, sich neben den sprachlich-kulturell-medialen Grenzgängen mit der sozialen Räumen konstitutiven Performanz von Subjekten auseinanderzusetzen – also mit Übersetzungen, Darstellungen, performativen Akten von Bildern des Selbst in der bzw. in die Welt. Diese vertiefte Auseinandersetzung mit den Grenzbereichen nahm im Sommersemester 2021 im Masterseminar »Borderlands: Performative Acts across Language, Culture and Media«, aus welchem die nachfolgenden Beiträge entstanden sind, Gestalt an.

Eine weitere Konsequenz der pandemiebedingten Maßnahmen, die insbesondere Theaterschaffende vor existenzielle Herausforderungen stellte, zeigte sich im mit atemberaubender Geschwindigkeit der Redundanz preisgegebenen Kulturbetrieb.ⁱⁱ So wurde das geplante Theaterfestival 2020 zunächst wochenweise verschoben und schließlich abgesagt, mit der Aussicht auf Realisierung im Folgejahr. Nach einem Oszillieren zwischen Lockdowns und Phasen der Öffnung fand im Sommer 2021 letztlich eine Hybridversion des Festivals mit einer Mischung aus Streaming- und Präsenzformaten statt. Für unser avisiertes Projekt, das den Austausch mit Theaterschaffenden und Inszenierungsbesuche ebenso vorsah wie interaktive Workshops mit Gastvortragenden, erforderten die Unwägbarkeiten eine Umstellung auf eine flexible Planung. Anstelle einer Begleitung mehrerer Produktionen haben wir wiederholt und vertieft mit einem Text, J.M. Coetzees *Life & Times of Michael K* und dessen geplanter Adaption im Rahmen des Festivals 2021 gearbeitet.ⁱⁱⁱ Zusätzlich haben wir im Sommer 2021 unser thematisches Spektrum erweitert und unabhängig vom Festivalprogramm Literatur einbezogen, die Grenzzräume auslotet und sich selbst in Grenzzräumen positioniert.

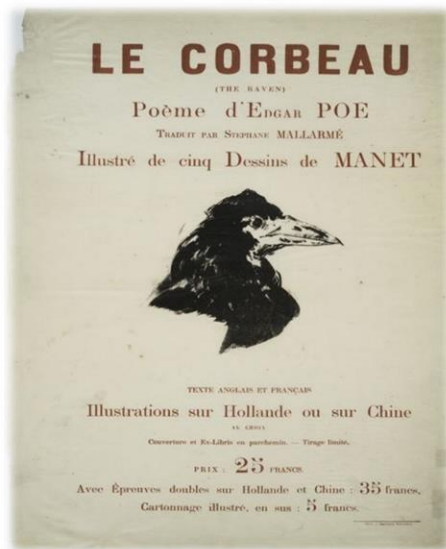
Pandemiebedingt traten schließlich die unterschiedlichen Schaffensbedingungen verschiedener wissenschaftlicher und kreativer Tätigkeiten deutlich hervor: Während die beschränkenden Maßnahmen für Bühnenschaffende einen Überlebenskampf einläuteten, ermöglichten sie manch kontemplativ Tätigen (Schreibenden, Übersetzenden, Forschenden) Rückzugsorte und Freiräume. Zugleich wurde deutlich, dass die Möglichkeiten des Schaffens von den jeweiligen privat-sozialen Konstellationen und Situationen abhingen. Dass die weithin beklagte Refixierung von überkommenen Rollenverteilungen nicht in aktiven Widerstandsbewegungen mündete, verweist auf den hohen Grad der Verinnerlichung neoliberaler Narrative von der individuellen Verantwortung für die eigene Leistungsfähigkeit. Die Vorstellung vom Individuum als Insel und das Lob der Resilienz hatten und haben wieder Konjunktur. Sie stellt eine nicht besonders sichtbare, aber wirkmächtige Grenzziehung dar. Ob selbstgewählt oder durch gesellschaftliche Exklusionsmechanismen erzwungen: Der einsame Weg eines Individuums durch eine widrige Welt ist ein Grundmotiv literarisch-künstlerischer Erzählungen seit der Moderne. Immer neu übersetzt und in Szene gesetzt, hat sich um dieses Motiv eine Vielzahl an Variatio-

nen gebildet. Uns interessierten insbesondere die Prozesse der Übertragung, die Bedeutungsverschiebungen und Bedeutungsgenesen, die in Übertragungen von einer Sprache in die andere, von einem Medium in ein anderes, von einem Darstellungsmodus in einen anderen, entstehen, kurz: in Grenzbereichen zwischen Ausgangs- und Zieltexten.

Ein reziprokes Spiel multidirektionaler Bedeutungs-genese

Dass es sich bei diesen Grenzbereichen um überlappende Horizonte handelt, um Felder der wechselseitigen Einflussnahme, wurde schnell deutlich: Zwar ist ein Ausgangstext in der Regel *vor* seiner Übersetzung in andere Sprachen und Kontexte entstanden und steht in Inszenierungskontexten die Text- *vor* der Bühnenarbeit. Doch Übersetzungen und Inszenierungen können die Wahrnehmung eines Ausgangstexts prägen und eröffnen somit ein reziprokes Spiel vielfacher Bedeutungszuschreibungen, in dessen Verlauf der Ausgangstext nicht allein interpretatorisch angereichert wird, sondern jegliches überhöhende Verständnis von Autorschaft und »Original« *de facto* destabilisiert wird. Wer ein als »authentisch« empfundenes Rezeptionserlebnis einer Inszenierung oder Übersetzung hatte, wird diese Erfahrung in die eigene Haltung zum »Original« zumindest einbeziehen, oder sie sogar für die eigentlich »authentische« Erfahrung des Ausgangstexts halten.^{iv}

Dass Ausgangstexte und Transferkontexte nicht voneinander entkoppelt zu denken sind, zeigt die Aufbereitungsindustrie von als »klassisch« wahrgenommenen Stoffen.



Ankündigung von Mallarmés Poe-Übersetzung (1875)

Kaum eine Shakespeareausgabe kommt ohne Verweis auf konkrete Inszenierungen, ohne Bebilderung aus, so dass das Nachleben des Ausgangstexts in konkreten Beispielen von Adaptionen, Illustrationen, Interpretationen und Übersetzungen zurückwirkt auf die Art und Weise, in der wir uns diesem Ausgangstext nähern. So schrieb etwa Aldous Huxley in einem Brief an Paul Valéry, die Wirkung von Edgar Allan Poes Gedicht »The Raven« sei in erster Linie das Resultat einer herausragenden literarischen Leistung des Übersetzers Stéphane Mallarmé. Ähnlich wie die »Walzer Diabellis durch Beethovens große Variationen«, so Huxley, habe auch Poes »Rabe« durch

Mallarmés Übersetzung eine »Transfiguration« erfahren und »die Rhythmen und eher volkstümlichen Harmonien« des Gedichts, »dessen Qualität im Englischen eher zweifelhaft« sei, ließen es in der französischen Fassung als »Meisterwerk« erstrahlen.^v Abgesehen von Huxleys Urteil über Poe zeigt dieses Beispiel eindrücklich: Die

aus dem Rückwirken der Übersetzung auf den Ausgangstext entstandene Bedeutungszuschreibung stellt die »Autorität des Originals« zumindest in Frage und macht deutlich, dass Medialisierungen, Nachbearbeitungen und Übersetzungen machtvolle Positionen in der Bedeutungs-genese einnehmen können.^{vi}

Doch auch – und gerade dann, wenn – die »Autorität« eines Ausgangstexts nicht in Zweifel gezogen wird, ergeben sich für Akte der Übersetzung und Medialisierung komplexe Entscheidungsprozesse: Mit welchen dem Zielkontext zugehörigen Mitteln der Versprachlichung und Medialisierung können Übersetzungen und Inszenierungen ähnliche Bedeutungsaspekte und Wirkungen kreieren wie ein Ausgangstext? Was genau bleibt vom Ausgangstext in einer Übersetzung? Welche Aspekte stehen bei einer Bühneninszenierung oder Verfilmung im Vordergrund: Das Einfangen von individuellen Entwicklungen, Stimmungen, Charakterisierungen, Tragik, Witz oder Elementen der Handlung? Darstellungen von Zuständen, historischen Welten, kulturellen Räumen und sozialen Milieus? Wo beginnt Übersetzung angesichts der unzähligen, potenziell zu beachtenden und zu gewichtenden Aspekte? Und wann überschreiten Inszenierungen und Übersetzungen die Grenzen zur Adaption?^{vii} Wo verharren sie in Grensräumen, *borderlands*, die sich einem vereinfachenden »Hier« und »Dort« und dem ihm innewohnenden binären Denken entziehen, den Transfer stören oder gar boykottieren?

Vielen Akten der Transponierung bzw. Transmedialisierung wohnt implizit der Wunsch nach einer fortgesetzten Beschäftigung mit Bedeutungsaspekten des Ausgangstexts inne. So schrieb etwa Rebecca Hall, der erste Entwurf ihrer Adaption (2021) von Nella Larsens Roman *Passing* (1929) sei unmittelbar aus dem Impuls heraus entstanden, das für sie einschneidende Leseerlebnis verlängern zu können.^{viii} Diese erweiterte Beschäftigung ist letztlich eine Form des genauen, aufmerksamen, vielleicht auch hingebungsvollen und zugleich offenen Lesens, das mit Derek Attridge als verantwortungsbewusster Umgang mit dem Anderen beschrieben werden kann (Attridge 2012, 125), und das Jan Wilm als »slow reading« bezeichnet.^{ix} Zugleich ist diese Beschäftigung aber auch eine Aktivierung, ein In-Aktion-Treten.

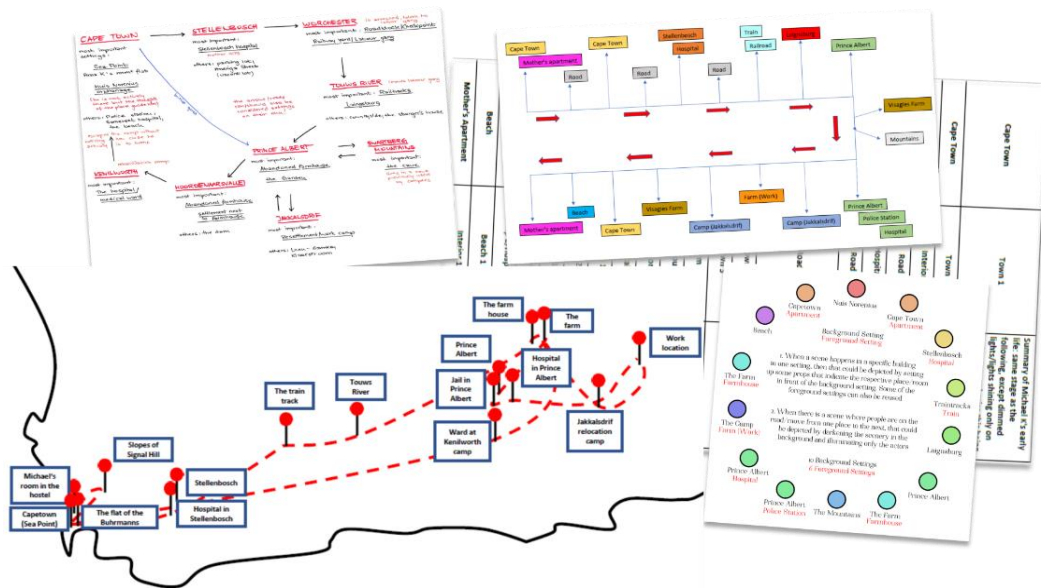
Wenn nun aber bereits das Lesen zu einer Art »Ereignis« wird, so erscheint das Übersetzen, wenn es dieses Ereignis reproduzieren soll oder zumindest eine Ahnung von diesem Ereignis verschaffen soll, als gewaltige Aufgabe. Wie ihr gerecht werden? Wie heraustreten aus dem Horizont des rezipierten Texts, Films, Gedichts, um ihn dann für andere in anderen Sprachen oder medialen Ausdrucksformen erlebbar zu machen? Die emotionale Reaktion auf einen Ausgangstext, der Wunsch nach Fortsetzung des »Erlebens« dieses Texts und das Schaffen von Raum und Form für ein fortgesetztes und zugleich neues, anderes Erleben zeigen auf, dass das Übersetzen (im erweiterten Sinne) nicht allein objektivierbare Präzision im Übertragen von Einzelelementen verlangt, sondern auch Präzision im Hinblick auf erlebensbasierte Momente. Auch wenn Erlebnismomente im affektiven Gehalt von Form und Sprache im Ausgangstexts begründet und aufspürbar sein mögen, so sind sie doch immer

auch von der subjektiven Erfahrung der Rezipierenden geprägt.^x In ihnen manifestieren sich Elemente des Ausgangstexts immer neu als »Ereignis« und sie sind es, die Übersetzungen, Inszenierungen, Adaptionen, jede Art von Grenzgang in ein neues, anderes Feld, überhaupt erst interessant machen.

Der Text als Maschine

Die bisher angestellten Überlegungen machen deutlich, dass jede Beschäftigung mit einem Ausgangstext in erweiterten Rezeptionsakten des Übersetzens, Inszenierens, Adaptierens eine komplexe Form einer mindestens bidirektionalen Bedeutungs-genese ist.^{xi} Was aber, wenn ein Ausgangstext selbst als Übersetzung begriffen werden kann? »Each Text is a machine with multiple reading heads for other machines,« schreibt Jacques Derrida in seinem langen Beitrag »Living On: Border Lines«.xii Gerade wenn Texte sich selbst in ein Netz bereits existierender Texte einschreiben und eine Vielzahl nicht allein an Deutungsmöglichkeiten, sondern auch Anknüpfungspunkten bieten, wird auch die Entscheidung, welche der vorliegenden Aspekte übertragen werden sollen, kompliziert. Dies ist etwa in J.M. Coetzees Werken der Fall, unter anderem in seinem Roman *Life & Times of Michael K* (1983), unserem zentralen Bezugstext. Der Roman enthält, wie der Autor, Übersetzer und Literaturwissenschaftler Jan Wilm in seinem Online-Gastvortrag an der HHU Düsseldorf im Sommer 2020 ausführte, zahlreiche Referenzen an Werke der Weltliteratur, u.a. an Kafkas *Prozess* und Kleists *Michael Kohlhaas*. Coetzees Michael K begibt sich in einem von Bürgerkrieg gezeichneten Südafrika der 1980er Jahre auf eine in vielfacher Hinsicht unmögliche Reise mit dem Ziel, den Geburtsort seiner Mutter zu finden. Gezeichnet durch eine Hasenscharte und durch seinen prekären sozialen Status wird er wieder und wieder durch die entmenslichenden Grenzziehungen und Kontrollmechanismen des Apartheidstaates beschränkt. In der Wahrnehmung unterschiedlicher Organe des Staatsapparats oszilliert Michael K zwischen Hypervisibilität und Unsichtbarkeit, Bedrohung der gewaltvoll etablierten Ordnung einerseits und Bedeutungslosigkeit andererseits.

Ausgangsort seiner Reise ist Kapstadt: Michael K verspricht seiner todkranken Mutter Anna K, sie zur Farm ihrer Kindheit zurückzubringen – ohne die notwendigen Passierscheine ein scheinbar unmögliches Unterfangen, dem sich Michael dennoch stellt. Als Anna unterwegs verstirbt, setzt er die Reise, die zugleich Suche nach seiner Bestimmung ist, fort. Sein *locus amoenus* wird schließlich ein Streifen Land, auf dem es ihm gelingt, Kürbisse zu ziehen.^{xiii} Doch auch dieser Platz, einmal gefunden, soll nicht von Dauer sein, Michael K wird erneut fortgetrieben: Flucht, und Internierung wechseln einander ab. Seine physische Reise findet ihr Ende in Kapstadt, an einem ihrer Ausgangspunkte: De Waal Park, wo K vor seinem Aufbruch



Skizzen zu *Life & Times* von Seminarteilnehmer:innen (Sommersemester 2020)

als Gärtner beschäftigt gewesen war. Ks äußere Reise – mit Stationen in Behörden, einem Krankenhaus, einer verlassenen Farm, verschiedenen Verstecken, einem Arbeitslager, einem Gefängnis – wird begleitet von einer inneren Reise des Annehmens und Loslassens in einer unwirtlichen, gewaltvollen Welt. Physisch durchdringt K dabei scheinbar unüberwindbare Grenzen oder richtet sich in Zwischenräumen ein, die nicht als Wohnräume klassifizierbar wären. Ks Reise von Situation zu Situation steht dabei paradigmatisch für die Erfahrung einer großen Anzahl prekär lebender Menschen im Schatten des südafrikanischen Apartheidregimes einerseits, und für prekäre menschliche Existenz in einer von gewaltvollen Ausgrenzungsmechanismen strukturierten Welt andererseits.

Beide Aspekte der Reise – die eine große Anzahl an Schauplätzen abdeckende physische Reise, sowie die Erzählung einer inneren Reise – machen Coetzees Roman zu einem Werk, das nicht unmittelbar auf die Bühne »zu drängen« scheint, wie es die Dramaturgin Felicitas Zürcher, die sich mit der Adaption befasste, in der vorliegenden Sammlung beschreibt.^{xiv} Welche Aspekte des Werks boten sich also für eine »Übersetzung« in ein anderes Medium an? Die Inszenierung im Rahmen des Festivals Theater der Welt, auf die weiter unten eingegangen wird, stellte nicht den ersten Versuch einer Adaption des Stoffs dar: Auch Clifford Bestall, der bereits in den 1990er Jahren eine Verfilmung des Romans vorbereitete, befasste sich mit den intermedialen Übersetzungswiderständen des Werks, insbesondere der Problematik »of working with a character who was mainly constructed as an uncommunicative, silent individual« (zitiert in Dovey 73). Diese produktive Herausforderung, gerade für die intermediale Übersetzung des weitgehend stummen Protagonisten eine andere mediale Sprache zu finden, rief Referenzen aus seiner eigenen Praxis und Erfahrung als Filmemacher auf den Plan: »I was excited by the visual and filmic possibilities. I've come from a background of fine art and performance art – a genre which I thought the film could incorporate. I thought of Chaplin, Buster Keaton«

(zitiert in Dovey 73). Bestall schickte sich somit an, durch Anleihen an die Filmgeschichte das bereits von Coetzee evozierte Netz der Texte intermedial fortzuspinnen.^{xv}

Eine gelungene Adaption – ebenso wie eine gelungene Übersetzung – ist demnach eine, die mit einer anderen medialen Sprache zentrale Einsichten – und diese können variieren –, die der Ausgangstext Lesenden bietet, erhält bzw. neu und anders artikuliert, neu und anders *in Form* bringt. Dazu gehört wesentlich die Reproduktion der dem Text inhärenten Performativität mit anderen (sprachlichen bzw. darstellenden) Mitteln als den Mitteln des Ausgangstexts. Das Moment des Auslotens ist dabei entscheidend: Entgegen der Vorstellung, dass durch die Übersetzung Bedeutungsaspekte von einem »Ufer« zum anderen getragen werden, neu ver-ortet werden, wird der Grenzraum selbst zum produktiven Ort bzw. Moment.^{xvi} Ähnlich wie in Michael Ks »unmöglichem« Versteck, in dem er Kürbisse zu ziehen vermag, deren Samen er auf der Flucht mit sich tragen wird, sind es die namenlosen *borderlands* bzw. die zu überwindenden Flüsse, die Neues, Anderes, Unerwartetes und Unerhörtes hervorbringen.

Borderlands: Konzeptionen aus dem Grenzraum Literatur-Theorie

»Borderlands« werden von Walter Dignolo als *performative* Grenzlinien (»borderlines [...] at work«) verstanden, als materiell gewordenes »global linear thinking« – also ein interessensgeleitetes, Agentialität beanspruchendes binäres Denken, welches Menschen aufteilt in solche, die von Grenzziehungen profitieren und solche, die von diesem Profit ausgeschlossen und von den Grenzlinien versehrt werden.^{xvii} Inszenierungen dieser Art rufen Widerstände hervor, deren Sichtbarkeit und Wirkmacht ihrerseits von Inszenierungs- und Artikulationsmöglichkeiten abhängen. Doch auch und gerade im Schatten machtvoller Grenzzinszenierungen bilden sich Zonen der Gegenartikulation, der Permeabilität, der Aushandlung. Der bei Dignolo und auch bei uns produktiv gemachte Begriff der »Borderlands« ist unter anderem inspiriert von Gloria Anzaldúas Gedichtband *Borderlands / La Frontera: The New Mestiza*, der sich selbst in seiner Zwischenräumlichkeit als »third space« inszeniert.^{xviii} Anzaldúas Gedichtband macht diese Inszenierung vor, indem er seine Materialität als Objekt, das sich Formerwartungen durch Lesende entzieht und dessen Grenzen uns als porös bzw. fluide begegnen, in den Vordergrund rückt.

Zum einen verweist das Werk in seiner wiederkehrenden Beschäftigung mit Formen (in Gestalt von beschriebenen bzw. evozierten Körpern und Räumen, die es beschreibt oder evoziert) auf die allen Begegnungen und Aushandlungsprozessen innewohnende Zentralität des Materiellen. Dieser Aspekt manifestiert sich nicht allein im Verweis auf bzw. in der Beschreibung von Formen, sondern auch in Anzaldúas dichterischer Praxis, ihrer Versammlung unterschiedlicher Formen der Darstellung im Band. Anzaldúa hat mit dieser Praxis Grenzzräume betreten und eine neue, für sie

stimmige, von Hybridität gekennzeichnete Inszenierungsform gefunden, hat die ihr zugänglichen und zur Verfügung stehenden Erfahrungen in einen neuen, eigens »eingerrichteten« Raum übersetzt – noch vor Homi Bhabhas Formulierung einer Theorie der Hybridität und des »dritten Raums«. Erst ein-zwei Generationen nach Erscheinen von *Borderlands / La Frontera: The New Mestiza* wird das Potential von Anzaldúas Ansatz und die notwendige Performanz einer explizit raumdefinierenden, raumnehmenden Literatur breiter wahrgenommen.^{xix} Als weitere Beispiele mögen Salvador Plascencias metafiktionaler Roman *The People of Paper* (2005) oder Claudia Rankines intermedial operierender Gedichtband *Citizen* (2014) dienen, die auf ganz unterschiedliche Weise die Materialität literarischer Artikulationen sichtbar machen, den fiktionalen Pakt immer wieder aufheben (vielleicht: stören?) und Lesende als Teilhabende, als Sich-zu-Positionierende, in den Signifikationsraum einladen.

Bereits Anzaldúas Vorwort begegnet uns nicht als Einführung, Überführung und Brücke, sondern vielmehr als Zwischen- und Schwellenraum zwischen der Welt und Körperlichkeit der Lesenden einerseits und dem »anderen« Körper des Texts, auf den sie treffen, in den sie eindringen, andererseits. In diesem Vorwort schreibt Anzaldúa, das tatsächliche, physische US-mexikanische Grenzland sei nur *einer* der Grenzräume, denen sie sich stelle, tatsächlich gehe es ihr um die Wirkung zahlreicher anderer Erfahrungen von Grenzräumen:

The psychological borderlands, the sexual borderlands and the spiritual borderlands are not particular to the Southwest. In fact, the Borderlands are physically present wherever two or more cultures edge each other, where people of different races occupy the same territory, where under, lower, middle and upper classes touch, where the space between two individuals shrinks with intimacy.^{xx}

Anzaldúas »Projekt« ist, wie Mignolo hervorhebt, »geographic« and »body-graphic« zugleich (Mignolo 2021: 74). Dieser Aspekt multipler Grenzraumerkundungen stellte sich auch in unserem Seminarkontext als besonders wichtig heraus. Studierende sollten in ihren Podcastprojekten eigene thematische Schwerpunkte setzen. Brennende Fragen unserer Zeit nach Be- und Ausgrenzung nicht allein in Bezug auf Zugänge zu Lebensraum, Ressourcen, Kultur und Gemeinschaft, sondern auch in Bezug auf Politiken des Körpers, der Sprache und der Sexualität blieben nicht außerhalb des Seminarraums, jenseits der Beschäftigung mit Literatur und Theater. Sie wurden in der Beschäftigung mit dem Netz der Bedeutungs-genese literarischer Texte, Filme und Bühnenstoffe, die sich zu sozialen, kulturellen und politischen Grenzziehungen verhalten, erkundet. Texte wie Coetzees schreiben sich nicht allein in literarische Netze ein, sondern übersetzen, interpretieren, verdichten Erfahrungen in bzw. aus konkreten Lebenswelten. In Coetzees Roman werden das Apartheidregime und die Rassentrennung Südafrikas kaum explizit benannt; zugleich werden sie als erlebte, gewaltvoll strukturierte Welt offenkundig, die in

Coetzees Roman Analogien zum Unterdrückungsapparat des nationalsozialistischen Regimes aufweist.

In der Beschäftigung mit aktuellen Fragen, aber auch mit Stoffen, die gerade *nicht* der vielfältig bewegten Gegenwart entstammen, sondern Umbruchsphasen des vergangenen 20. Jahrhunderts, konnten Grenzverschiebungen ausgemacht werden und zudem die Kontinuität besonders wirkmächtiger Inszenierungen von Grenzziehungen aufgezeigt und verhandelt werden. Gerade für europäische Lesende evoziert Michael Ks Weg andere, unmöglich anmutende Fluchterzählungen wie etwa den Weg des Walter Benjamin durchs Exil. Benjamins eigene Überlegungen zu Grenzräumen und Grenzüberschreitungen hallen vielfach nach in den Echokammern jüngerer, aktuellerer Arbeiten über Leben und Wege durch gesellschaftlich etablierte Grenzräume. Ein Beispiel ist der Überlebenskampf der Windrush-Migrant:innen und ihrer Kinder in der britischen Gesellschaft, dem sich **Mandy Bartesch** und **Özlem Dagdelen** unter Bezugnahme auf Benjamins Überlegungen »Über den Begriff der Geschichte« und auf Jay Bernards Gedichtsammlung *Surge* (2017) widmen: Sprichwörtlich über Generationen hinweg wurde Migrant:innen aus ehemaligen britischen Kolonien in der Karibik und ihren Nachkommen ihr Selbstverständnis als »British Subjects« – bisweilen subtil, bisweilen gewaltsam – abgesprochen, wurde ihnen das Ankommen in der britischen Gesellschaft verwehrt, so dass sich viele von ihnen *de facto* in einem von Prekarität geprägten Grenzraum eingerichtet haben. Wie Anna und Michael K in Zwischenräumen verharren und sich von Zwischenraum zu Zwischenraum bewegen, sind auch sie versehrt und verwundbar.

Mit der Übersetzbarkeit der Grenzraumerfahrungen des Michael K befassen sich **Kathrin Hettrich** und **Leslie Fried** in gleich drei dialogischen Formaten: In ihrem Beitrag zur Adaption des Stoffs für die Bühne gehen sie der neuen, eigenen Formsprache des südafrikanischen Puppentheaters auf den Grund, die für die Festivalproduktion genutzt wurde. Für ihre Recherchen haben sie die Dramaturgin Felicitas Zürcher befragt.^{xxi} Ergänzend haben sie mit Anna Kasten von der Übertitelungsfirma Panthea gesprochen, die für die Übertitelung der Produktion für ein deutsches Publikum verantwortlich zeichnete. Beide Gespräche sind in diesem Band in voller Länge nachzulesen. Wie bereits erwähnt gewähren die nachfolgenden Beiträge jedoch nicht allein Einblicke in konkrete Praxen der Übersetzung, Inszenierung und der Überschreitung medialer Grenzen, sondern eröffnen ein großes Spektrum an Relevanz- und Resonanzräumen. Sie erweitern die ursprünglichen Leitfragen (Wo beginnt Übersetzung? Welche sprachlichen, medialen, kulturellen Grenzen werden in Übersetzungs- und Inszenierungsprozessen überschritten bzw. ausgelotet? Inwiefern wirken Akte der Übersetzung auf Ausgangstexte, Ausgangssituationen und Ausgangskulturen zurück?) um die Exploration der Bedeutung von Körpern in Übersetzungs- und Transferakten. Sind Körper in diesen Akten Objekte, Medien oder Akteure? Wie positionieren sie sich zu gesellschaftlichen Diskursen und Kollektiven? Wie werden sie innerhalb gesellschaftlicher Diskurse und in Bezug zu Kollektiven übersetzt, gelesen, interpretiert, eingeordnet? Und inwiefern wirken sie

an Übersetzungsprozessen (des Selbst, Anderer) mit, bringen sich ein, beanspruchen Diskurshoheit?

Jay Bernards Gedichtband *Surge* und Jackie Kays Roman *Trumpet*, beleuchtet in drei Beiträgen von **Chiara Timbone**, **Mandy Bartsch**, **Özlem Dagdelen** und **Leonie Slak**, boten eine ideale Basis für diese Überlegungen. Während Bernards polyphoner Band die Geschichte einer Migrationsbewegung als kontinuierlichen Grenzgang und kollektive Ausgrenzungserfahrung verhandelt und diesem Erfahrungsraum zudem neue Stimmen und eine queere Perspektive hinzufügt, kreist Jackie Kays Roman analeptisch um das Leben eines Schwarzen Ausnahmekünstlers, des fiktiven Jazztrompeters Joss Moody. Nach der postumen Entdeckung seiner Transidentität wird dieses Leben in den Medien nachträglich skandalisiert. Im Tumult der vielen Stimmen, die sich zu Joss Moodys Leben äußern, geht seine eigene Stimme, seine eigene Wahrheit, ausgedrückt in seiner Musik, beinahe unter. Diese Wahrheit muss in einem *slow reading*-Prozess freigelegt werden, scheint spät im Roman in der einen oder anderen Stelle durch und entzieht sich wieder im Tumult des Stimmengewirrs. Auch Joss Moodys Frau Millie, einzige Eingeweihte, sieht ihre langjährige Beziehung und Ehe durch die Medienkampagne entstellt und scheint in ihren Bemühungen um eine würdigende Erinnerung sprichwörtlich überstimmt zu werden. Der Weg zu einer Annäherung an Joss Moody muss gerade auch von Lesenden erst aufgespürt werden. Grace Barnes musste diesen Annäherungsprozess in ihrer Bühnenadaption entzerren, um sicherzustellen, dass Moodys Selbstübersetzung und Millies intime, würdigende Interpretation nicht zu kurz kamen und stellte Moodys Spiel und die im Roman später eingebettete Charakterisierung durch Millie programmatisch an den Beginn ihrer Bühnenadaption:

MILLIE Joss could transform a scene with his playing. He could take you anywhere, make you believe anything. He used to take me dancing – the Playhouse, the Denniston Palais, the Locarno he loved to strut his stuff. Other dancers would clear a space for us and stand back and watch. And it seemed then that even the ugly were beautiful. Nobody would ever get old. And nobody would ever die.^{xxii}

Wenngleich Barnes – im Sinne von Kay – suggeriert, dass Joss' Abweichung von der heteronormativen Geschlechterordnung gegenüber der Bedeutung seiner Selbstübersetzung *im Spiel* einen unwichtigen Aspekt darstellt, so stellt sich aus heutiger Perspektive doch die Frage, inwiefern Joss und Millie durch die Wahl des Verschleierns anstelle von Transparenz, durch die Wahl der Grenzüberschreitung durch *crossdressing* und *crossacting* anstelle eines Verharrens in Grenträumen letztlich nicht genau diejenigen heteronormativen Strukturen bestätigen, die ihnen den Rückzug ins Private gewaltvoll aufzwingen. Im Vergleich zu Michael K, der Grenträume durchschreitet, indem er gleichsam unsichtbar wird,^{xxiii} nimmt Joss Moody seiner Welt gegenüber in einem beinahe total domestizierenden Übersetzungsakt eine äußerst sichtbare Rolle ein. Während Michael K sich der Übersetzung entzieht, nimmt

Joss Moody die Übersetzung sprichwörtlich selbst in die Hand, kommt anderen zuvor.

Eine historisch einbettende Lektüre – sowohl des Kontexts, in welchem der Roman spielt als auch des Kontexts, in welchem er entstand – kann wertvolle Bezüge herstellen zur Geschichte der Transgender Rights, zu einer sich wandelnden Medienkultur und einer nach wie vor männlich dominierten Jazzszene, die Joss nicht allein als Plattform für seine künstlerische Praxis dient, sondern ebenso als hocheffektives – wenngleich riskantes – Tarngewand. Der Vergleich Joss Moodys mit nicht-heteronormativen Figuren der Gegenwart ist interessant, weil sich das Repertoire von Darstellungsstrategien und Strategien der Selbst-Übersetzung mit dem Wandel der rechtlichen Situation und der veränderten Repräsentanz von LGBTQ* Personen erweitert hat. **Leonie Slaks** Beitrag beschäftigt sich mit dieser Thematik und geht dabei auf die Geschichte des amerikanischen Jazzmusikers Billy Tipton – eine der zahlreichen Folien für Kays Roman – ein. Nicht verschleiern zu müssen bedeutet indes nicht automatisch, dass die Komplexität geschlechtlicher Vielfalt – die Komplexität eines Grenzraums also – leichter zu verhandeln, in Form zu bringen wäre, zumal dieser Grenzraum immer intersektional geprägt ist. Dies zeigt **Chiara Timbones** Beitrag zu Jay Bernards *Surge* und Barry Jenkins' Film *Moonlight* auf: Sowohl Jay Bernard als auch Barry Jenkins ringen mit Positionierungen queerer Identitäten vor dem Hintergrund einer Geschichte und Gegenwart rassistischer Ausgrenzungsmechanismen. *Moonlight* und *Surge* verweben Narrative der Emergenz geschlechtlicher Identität mit archetypischen Ikonographien des *Black Atlantic*, um ein Spektrum an multidirektional und intersektional geprägten Gewalterfahrungen verhandeln zu können. In ihren Beobachtungen zur Bildsprache beider Werke macht **Chiara Timbone** somit auf zusätzliche Momente der Vernetzung aufmerksam.

Grenzraum Sprache

Das Aushandeln von Begegnungen in den Grenzräumen moderner Existenz wird in der Tat nicht allein auf der semantischen Ebene inszeniert, sondern verlangt die Suche nach immer neuen Formen in multigenerischen und multilingualen Zwischenräumen. So reflektiere, schrieb bereits Gloria Anzaldúa, das »Codeswitching« in ihrem Buch *Borderlands* – »from English to Castilian Spanish to the North Mexican dialect to Tex-Mex to a sprinkling of Nahuatl to a mixture of all of these« – ihre eigene Sprache, »a new language – the language of the Borderlands. There, at the juncture of cultures, languages cross-pollinate and are revitalized; they die and are born« (Anzaldúa 1987, n.p.). Die Selbstverständlichkeit, mit der Anzaldúas »neue Sprache« sich selbst inszeniert, den Zwischenraum einnimmt und uns mit ihrer Fremdheit konfrontiert, ist nur eine von vielen möglichen Strategien des Navigierens von Zwischenräumen.^{xxiv} Die Erzählinstanz in Coetzees Roman *Life & Times of*

Michael K, der aus einem ähnlich multilingualen Kontext heraus entstanden ist, bedient sich einer unaufdringlichen, global resonanten Variante des Englischen. Gelegentlich wird angedeutet, dass Dialoge insbesondere mit Vertreter:innen staatlicher Institutionen und Organisationen in Afrikaans stattfinden. Michael K, der in staatlicher Obhut aufwächst, mag diese Sprache verwenden, und doch gibt es, wie bereits angedeutet, kaum dialogische Passagen und die Figur des Michael K bleibt subaltern-opak.^{xxv} »Vielleicht verfügt Michael K über eine Sprache,« so Jan Wilm in der Diskussion im Anschluss an seinen Vortrag. »Die ist aber eine andere Sprache als die, die wir lesen.«^{xxvi} Somit ist bereits Coetzees Darstellung von Ks Erleben ein eklatanter Akt der Übersetzung.

Während sprachliche Ambivalenz mit Ausnahme einiger Spuren des gesprochenen Afrikaans nicht in den Roman eingeht, wird diese in der im Rahmen des Festival Theater der Welt zu sehenden Adaption von Lara Foot und der Handspring Puppet Company zum Programm. Die Inszenierung entfernt sich sprachpolitisch von Coetzees Roman, indem sie gezielt gleich mehrere Passagen in IsiXhosa in die für die Bühnenfassung kreierten Dialoge einwebt. Diese Praxis trägt einem Bewusstseinswandel Rechnung: Gerade im heutigen Südafrika, wo das Erbe von Kolonialrassismus und Apartheidgesetzen in rassifizierten Dominanzstrukturen und Zuschreibungsprozessen im Zusammenhang mit sprachlicher, kultureller und ethnischer Zugehörigkeit virulent ist, bildet die Repräsentation gesellschaftlicher Vielfalt und Vielstimmigkeit in kulturellen und insbesondere in theatralen Räumen ein wichtiges Gegengewicht. Die von der Regisseurin Lara Foot in Zusammenarbeit mit der Handspring Puppet Company konzipierte Bühnenadaption zeichnet sich jedoch nicht allein durch ihre Mehrsprachigkeit, sondern auch durch ihren Rekurs auf die regional wie transkulturell beeinflusste Tradition des südafrikanischen Puppentheaters aus, die **Kathrin Hettrich** und **Leslie Fried** in ihrem Beitrag erkunden. In Zusammenarbeit mit der Handspring Puppet Company wurden der Protagonist Michael K sowie einige weitere Figuren als Puppen dargestellt, gesteuert von jeweils drei Puppenspielern, die auf der Bühne stets sichtbar waren. Diese Entscheidung mag angesichts der Komplexität Ks reduktiv erscheinen. Und doch führte sie zu einer bemerkenswerten Übersetzung von Michaels eigentümlicher Position in die dreidimensionale Welt der Bühne. Sie unterstreicht die ambivalente Erfahrung von Lenkung bzw. Gelenktheit: als Ausgeliefertsein der Figur gegenüber dem extradiegetischen Spieler einerseits – als Verbindung der Figur zu extradiegetischen Kräften, als Quelle der Zuversicht oder als ein Gehaltensein, das die Figur zur Transzendenz und zur Grenzüberschreitung befähigt, andererseits. Diese Ambivalenz macht Michael K gerade auch in der Bühnenfassung von 2021 in besonderer Weise übersetzbar für unsere Erfahrung einer krisenhaften Welt, in der das Mantra individueller Resilienz weithin hörbar und zugleich zur Farce geworden ist.

Übersetzung und kein Ende

Übersetzen und In-Szene-Setzen stellen Formen der Auseinandersetzung mit dem Anderen in einer eigenen Sprache und Ausdrucksform dar, die im Grenzraum, in dem die Transponierung stattfindet, immer auch selbst Veränderung und Erneuerung erfährt. Das Spektrum, das sich zwischen den Strategien der Sichtbarmachung und dem Nivellieren oder Verschleiern von Differenz eröffnet, zeigt: Übersetzungsakte als Setzungen einerseits und als Strategien des Navigierens von Grenzräumen andererseits finden niemals in einem Bedeutungsvakuum statt. *Grenzräume* mögen per se die Infragestellung binärer Ordnungen auf den Plan rufen – und bleiben doch selbst Einflussosphären hegemonialer Diskurse und Schauplätze für konfligierende Positionen. Aus dem reziproken, multidirektionalen Spiel der Bedeutungs-genese in Grenzräumen lässt sich – im Sinne von Susan Bassnetts »unending translation« – die Notwendigkeit einer offenen Haltung gegenüber Akten der Übersetzung ableiten: So wäre die ideale Wahrnehmung einer Übersetzung immer die einer Momentaufnahme anstelle einer Setzung – gleichsam einer immer wieder neuen Inszenierung eines Stoffs.^{xxvii} Ein jeder Schlussvorhang, ein jedes Schließen eines Buchs nach dem letzten Satz bedeutet den Übertritt in eine andere Welt, in die wir etwas aus der Erfahrung mitnehmen. In diesem Sinne: The show must go on.

ANMERKUNGEN

ⁱ In diesem und den anderen hier versammelten Beiträgen wird mit einem weiten *Textbegriff* gearbeitet, der in seiner generellen Verwendung synästhetische Medien und Genres (etwa Film, Bühnenszenierung), einschließt. Wo es relevant erscheint, werden konkrete Medienarten benannt. Die Verwendung der Begriffe »Ausgangs-« und »Zieltext« und die Vermeidung des Begriffs »Original« erschließt sich aus den in dieser Einleitung angestellten Überlegungen.

ⁱⁱ Scharf konturiert wurde die implizierte Verzichtbarkeit von Räumen und Möglichkeiten der gemeinsamen Kontemplation und des Diskurses – Bildung, Kultur – durch den Kontrast mit der weithin vernehmbaren Sorge um Räume und Möglichkeiten des Konsums.

ⁱⁱⁱ J. M. Coetzee, *Life & Times of Michael K* (London: Vintage Books, 2004). Wichtig ist in diesem Zusammenhang: Nicht allein die Aufführung vor Publikum war unmöglich – schon die Probenarbeit an *Life & Times of Michael K*, die eine Kooperation zwischen dem Ensemble des Schauspielhauses Düsseldorf und den südafrikanischen Einrichtungen des Baxter Theatre und der Handspring Puppet Company vorsah, konnte aufgrund der Reisebeschränkungen nicht wie geplant durchgeführt werden. Das gesamte Festival und auch das Eröffnungstück wurden um ein Jahr auf den Sommer 2021 verschoben. Die Probenarbeit für *Life & Times of Michael K* wurde vom südafrikanischen Ensemble 2021 vor Ort in Kapstadt realisiert. Am 17.06.21 konnten schließlich deutsche und internationale Zuschauer:innen die Uraufführung des Stücks im Rahmen des Festivals *Theater der Welt* im Baxter Theatre in Kapstadt über ein Streaming-Angebot mit deutscher Untertitelung miterleben.

^{iv} Zu den Begriffen Originalität, Erlebnis- und Objektauthentizität vgl. Eva Ulrike Pirker & Mark Rüdiger, »Authentizitätsfiktionen in populären Geschichtskulturen: Eine Einleitung.« *Echte Geschichte? Authentizitätsfiktionen in populären Geschichtskulturen*, ed. Eva Ulrike Pirker et al. (Bielefeld: Transkript, 2010), 11-30, hier: 17.

^v Grover Smith, *Letters of Aldous Huxley* (London: Chatto & Windus, 1969), 309. In Poes Brief heißt es: »En le traduisant Mallarmé a transfiguré 'The Raven' a peu près comme Beethoven a transfiguré dans ses grandes variations la valse de Diabelli. Les rythmes de l'original, les harmonies assez péniblement populaires [...] ont été refaits, et le grand poème manqué anglais est devenu le chef d'œuvre français.« (Huxley in Smith, *Letters*: 309)

^{vi} Vgl. hierzu auch die Ausführungen in Pirker & Rüdiger, »Authentizitätsfiktionen«, 18-19. Eindringlich postuliert wurde die »Autorität des Originals« von Walter Benjamin in seinem berühmten Kunstwerksaufsatz. Walter Benjamin, *Illuminationen* (Frankfurt: Suhrkamp, 1977), 136-169. Benjamins Aufsatz, 1935 im Pariser Exil verfasst, befasst sich freilich mit einem konkreten medialen Fall: der Vervielfältigung von Bildern im Zeitalter nicht allein der »technischen Reproduzierbarkeit«, sondern auch im Zeitalter der von ihm akut erlebten, totalitären Propaganda. Es ist wichtig, den Aufsatz in diesem Kontext zu lesen, stehen seine Positionen doch in einem gewissen Kontrast zu den Beobachtungen von Benjamins weiter unten zitiertem, 1923 veröffentlichten Text »Die Aufgabe des Übersetzers«, *Illuminationen* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977), 50-62.

^{vii} Während der Begriff der »Inszenierung«, wörtlich »In-Szene-Setzung«, das Hineintragen in einen grundsätzlich begrenzten Raum meint und somit den Ausgangspunkt zum Signifikanten macht, ist die Adaption im weiten Feld der intertextuellen Referenzialität zu verorten (Julie Sanders, *Adaptation and Appropriation* [Abingdon: Routledge, 2006], 17), sich bewegend zwischen transpositionalen Setzungen bzw. Fixierungen einerseits und re-kreativen, offenen Prozessen andererseits (vgl. Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation* [New York: Routledge, 2012], 22). Übersetzungen werden gerne in Analogie mit der monodirektionalen Praxis der Inszenierung betrachtet, basierend auf dem Bild der Über-Setzung bzw. *trans-latio* als Brücke. Zwar mag die Bewegung mit Blick auf das zu erzeugende »Produkt« linear und monodirektional sein – die Brücke selbst führt jedoch in der Regel nicht über eine harte Trennlinie, sondern über einen Raum, dem Bewegung innewohnt: Ein Fluss, eine Straße, ein Grenzgebiet – eine »ZwischenWelt«, in der sich abseits der Sichtbarkeit sozial fixierter Räume Existenz und Kreation vollziehen. Vgl. Ottmar Ette, *ZwischenWeltenSchreiben: Literaturen ohne festen Wohnsitz* (Berlin: Kadmos, 2006).

^{viii} Rebecca Hall, »What Is The Emotional Legacy Of A Life Lived In Hiding?«, *Vogue*, 29.10.2021, <https://www.vogue.co.uk/arts-and-lifestyle/article/rebecca-hall-passing-film>.

^{ix} Vgl. Jan Wilm, *The Slow Philosophy of J.M. Coetzee* (London: Bloomsbury, 2016) Wilms Studie bietet eine intensive Auseinandersetzung mit Coetzee. Attridge (*Reading and Responsibility: Deconstruction's Traces* [Edinburgh: Edinburgh UP, 2012]) schreibt ebenfalls unter Bezugnahme auf Coetzee, und im Dialog mit Derridas umfangreichen Ausführungen zur Problematik der/s

Anderen. Bei Derrida korrelieren intensive Lese- und Auseinandersetzungsprozesse immer wieder mit Übersetzungsprozessen, vgl. etwa seinen Rückblick auf seine frühere Beschäftigung mit Freud in der Erstveröffentlichung seines Texts *Mal d'archive* in englischer Sprache als »Archive Fever«: »In translating and questioning this strange Notiz über den Wunderblock, I attempted long ago to analyze, as closely as possible [...].« Jacques Derrida, »Archive Fever«, *diacritics* 25.2 (1995): 9-63, hier: 15, meine Hervorhebung. In der deutschen Übersetzung *Dem Archiv verschrieben* (Berlin: Brinkmann + Bose, 1997) heißt es »Als ich [...] diese merkwürdige Notiz über den Wunderblock übersetzte und befragte, hatte ich so genau wie möglich [...] zu analysieren versucht.« (29)

^x Schon Benjamin verwies in seinem Aufsatz »Die Aufgabe des Übersetzers« auf die Notwendigkeit, den Sinn der »dichterischen Bedeutung« einzufangen, der sich »nicht im Gemeinten« des einzelnen Wortes erschöpft, sondern seine Bedeutung »gerade dadurch [gewinnt], wie das Gemeinte an die Art des Meinens in dem bestimmten Worte gebunden ist. Man pflegt dies in der Formel auszudrücken, dass die Worte einen Gefühlston mit sich führen.« (Benjamin 50-62, hier 58)

^{xi} »Translation curates, transports, embodies contestedness, destabilises meaning, makes« postulierte David Johnston in einem Gastvortrag im Sommersemester 2020 an der HHU und sprach sich damit für eine stärkere Beachtung der Übersetzungsakten innewohnenden Agentialität aus. David Johnston, »Translating the Dead for the Living Stage: Translation and the Afterlife«, Vortrag an der HHU Düsseldorf, gehalten am 03.06.2020.

^{xii} Jacques Derrida, »Living On: Border Lines«, in: *Deconstruction and Criticism*, ed. Harold Bloom et al. (New York: Continuum, 1979), 75-176, hier: 107, zunächst in der englischen Übersetzung James Hulberts erschienen, später in Derridas Sammlung *Parages* auch im Französischen, wobei Derrida den Veröffentlichungsprozess kontextualisiert: J. Derrida, »Survivre«, *Parages* (Paris: Galilée, 1986), 117-218, hier: 118. Derridas Spätwerk, »Archive Fever«, stellt selbst eine solche »machine« dar. Der Text erschien wie »Living On: Border Lines« zuerst in der Übersetzung James Hulberts im Englischen (in beiden Fällen war der Anlass eine Einladung zum Vortrag), einige Jahre später im Französischen unter dem Titel *Mal d'archive*, doch Derrida verweist im französischen Text auf die englischsprachige Ersterscheinung und kommentiert in beiden Texten den Übersetzungsprozess mit der jeweils anderen Zielsprache im Blick. Die deutsche Übersetzung von Hans D. Gondek und Hans Naumann erschien 1997 unter dem Titel *Dem Archiv verschrieben*. Allein die Titelgestaltung der englischen, französischen und deutschen Fassungen zeigt die jedem Übersetzungsakt innewohnende, konstitutive Differenzgenese auf. »Living On: Border Lines« begegnet uns zudem als explizite Inszenierung des Texts im Raum des Buchs, nutzt zwei Textspuren, die zueinander in Bezug stehen und doch unabhängig voneinander über Seitengrenzen fortlaufen. Sie zwingen Lesende zum oszillierenden Blick, zum Zurückblättern und Wiederaufnehmen – kurz: in eine nicht-lineare, aktive Lesehaltung.

^{xiii} Das Gärtnern und die Kürbiszucht des Michael K ist reich an Bedeutungsebenen. Postkoloniale Lesarten legen eine Ironisierung des kulturproduktiven Kolonialdiskurses nahe, spätere Beiträge haben den Roman aus dem Blickwinkel des *Ecocritism* untersucht. Vgl. hierzu etwa Anthony Vital, »Toward an African Ecocriticism: Postcolonialism, Ecology and ›Life & Times of Michael K‹«, *Research in African Literatures* 39.1 (2008): 87-106, und Shadi Neimneh & Fatima Muhaidat, »The ecological thought of J.M. Coetzee: The Case of ›Life and Times of Michael K‹«, *Studies in Literature and Language* 4.1 (2012): 12-19. Die in unserem Kontext besprochene Adaption von Lara Foot legt eine stärkere Einbettung in den im Roman vielfach angedeuteten spezifischen soziokulturellen Kontext nahe und verweist auf das latente Erbe der durch das Apartheidsystem zementierten sozialen Ungleichheiten.

^{xiv} In Leslie Fried, »Warum muss das jetzt auf die Bühne?« Interview mit Felicitas Zürcher über ihre Arbeit als Dramaturgin und *Life & Times of Michael K*«, im vorliegenden Band, 51-57.

^{xv} Zitiert in Lindiwe & Teresa Dovey, »Coetzee on Film«, *J.M. Coetzee's Austerities*, ed. Graham Bradshaw & Michael Neill (London: Routledge, 2010), 57-78, hier: 73. Bedauerlicherweise wurde der Film nie produziert. Nach Ausführungen der Doveys hatte Coetzee, der im Vertrag mit den britischen Produzenten auf ein Vetorecht am Skript bestand, Entwürfe von Bestall gelesen und kommentiert. »Coetzee was delighted with the first draft [...] but Channel 4 requested changes. Coetzee did not want to accede to Channel 4's demands for a more positive ending [...]« – Bestall wird mit der Aussage zitiert, er habe versucht »to work between David Rose at Channel 4 and Coetzee« mit einem Resultat, das Coetzee ablehnte. »A third draft – based on the original one never went into production because of changes in staff at Channel 4« (58).

^{xvi} Vgl. zur Problematisierung der Brückenmetapher Arvi Sepps Ausführungen zu Yoko Tawada. Arvi Sepp, »Sprachreflexivität und Kulturtransfer: Übersetzung als hermeneutische Denkfigur bei

Yoko Tawada und Emine Sevgi Özdamar«, *Die Sichtbarkeit der Übersetzung*, ed. Birgit Neumann (Tübingen: Narr Francke Attempto, 2021), 177-195, hier: 185-186.

^{xvii} Walter D. Mignolo, *The Politics of Decolonial Investigation* (Durham: Duke UP, 2021), 74.

^{xviii} Gloria Anzaldúa, *Borderlands / La Frontera: The New Mestiza* (San Francisco: Aunt Lute Books, 1987).

^{xix} Instruktiv ist in diesem Zusammenhang der Artikel von Marlene Hansen Esplins Text »Self-translation and Accommodation: Anzaldúa's *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza* and Margarita Cota Cárdenas's *Puppet*«, *MELUS* 41.2 (2016): 176-201.

^{xx} Gloria Anzaldúa, *Borderlands*, n.p.

^{xxi} Leslie Fried, »»Warum muss das jetzt auf die Bühne?« Interview mit Felicitas Zürcher«, und Kathrin Hettrich, »»Eine ganz eigene, unabhängige Form«: Interview mit Anna Kasten zur Übertitelung im Theater und *Life & Times of Michael K*«, im vorliegenden Band, 51-57 und 58-67.

^{xxii} Jackie Kay & Grace Barnes, *Trumpet* [nichtveröffentlichtes Skript], 3. Mehrere Passagen sind in Millies eröffnenden Worten verarbeitet, vgl. etwa: Jackie Kay, *Trumpet* (London: Picador, 1998), 14, 28. Die Adaption kam 2005/06 am Citizens' Theatre (Glasgow), am Contact Theatre (Manchester, im Rahmen eines LGBTQ* Festivals), und am Drill Hall Theatre (London) zur Aufführung.

^{xxiii} Kafkas Figur des Hungerkünstlers ist eine wichtige Referenz in Coetzees Netz der Texte – wie er wird K sprichwörtlich »weniger«, beide bleiben unverstanden, unübersetzbar für die Menschen, denen sie begegnen. Während der Hungerkünstler sich jedoch nach Sichtbarkeit sehnt, scheint K dem Schutzraum, der Unsichtbarkeit bieten kann, entgegenzustreben. Franz Kafka, »Ein Hungerkünstler«, *Erzählungen*, ed. Max Brod (Frankfurt: Fischer, 1983), 191-200.

^{xxiv} Vgl. hierzu Marlene Hansen Esplins Beobachtung, Anzaldúa übernehme besonders bereitwillig die Rolle als Mediatorin und Repräsentantin, die Lesende in die Zwischenräume des Übersetzens einlädt, wobei diese Haltung auch einem Drang der Selbstübersetzung zum besseren Verständnis des sich in Grensräumen konstituierenden Selbst entspringen mag: »[Anzaldúa] takes great pains to define, explain, or contextualize the non-English aspects of her writing. [...] By constantly translating within the text, she involves the reader in her acts of translation and underlines the extent to which she as an author and a discursive subject feels compelled to meet her Anglo Other ›halfway‹ [...] and beyond.« Esplin, »Self-Translation and Accommodation«, 178-179.

^{xxv} Die Wahl von Opazität als Verhaltensstrategie in hegemonial strukturierten Situationen, die das Sich-nicht-Äußern, Sich-Entziehen als möglichen Schutzraum impliziert, hat Édouard Glissant in seiner Theorie der Relationalität eingeführt. Vgl. Édouard Glissant, *A Poetics of Relation*, transl. Betsy Wing (Ann Arbor: U of Michigan P, 2010), 52ff., 111ff..

^{xxvi} Jan Wilm, »Thoughts on J.M. Coetzee - Found on Old Hard Disks.« Vortrag an der HHU Düsseldorf am 13.05.2020.

^{xxvii} Vgl. Susan Bassnett, »Prologue«, *Tradition, Translation, Trauma: The Classic and the Modern*, ed. Jan Parker & Timothy Mathews (Oxford: Oxford UP), 1-9, hier: 2.

Eva Ulrike Pirker kuratiert das Programm des Centre for Translation Studies der HHU Düsseldorf. An der HHU forscht und lehrt sie zudem im Bereich der Anglo-phonnen Literaturen und Literaturübersetzen. Sie hatte 2020-2021 die Projektleitung zweier Lehrforschungsprojekte inne, deren Ergebnisse unter anderem zu den Beiträgen im vorliegenden Band geführt haben: *Performative Acts across Language Culture and Media* (gefördert durch den eLFF) und *Staging Worl(d)s, Embodiments: Performance and Translation* (gefördert durch das Programm Bürgeruniversität in der Lehre).

PODCASTS

Jay Bernard and the Angel of History

I was the first to come to England and when I arrived, I knew –
I knew – something had happened to me – I knew that what I saw
in the mirror had been darkened, differently arranged –

1

[Özlem Dagdelen:] Welcome to the podcast series *Borderlands: Performative Acts Across Language, Culture and Media*.

[Mandy Bartesch:] We are master students at Heinrich Heine University Düsseldorf, and we started working on this podcast project in the course of a seminar that explored performances that engage with thresholds and boundaries of all sorts: spatial boundaries, gendered boundaries, community boundaries, boundaries created on the basis of racialized ascriptions etc. We also explored how these performances, or performative acts, cross boundaries themselves, in trying to find the right language or the right medium to tackle their complex subject matter.

[ÖD:] Today, we are going to talk about something that happened in Britain not too long ago. Don't worry, it is not Brexit again. Though it is a political issue we want to talk about. Have you ever heard about the Windrush Scandal? No? Well, we had not heard about it either, until we read Jay Bernard's poetry collection *Surge* and stumbled upon their mentioning of said scandal. So, out of curiosity we set to work to find out more about it and in the process, we found ourselves presented with a lot more questions than answers. One topic triggered the next and we were going in wider and wider circles researching a range of interwoven issues all concerned with questions of movement, of migration and of home and belonging. Just like Jay Bernard states in one of their poems in *Surge*, we found ourselves going one step forward and two steps back. So, today we want to share with you what we found out. First of all, Mandy is going to explain what the Windrush Scandal is all about, what caused it and who was affected in what way. Then I am going to introduce Walter Benjamin's »Theses on the Philosophy of History,« which is also known as »On the Concept of History.« Afterwards we will get to talk more about Jay Bernard's work and how that ties in with the Windrush Scandal and Walter Benjamin's theses. So, the Windrush Scandal: In order to understand what this is about, you first need to know who the Windrush generation is.

The Windrush Scandal

[MB:] The Windrush generation are migrants who came from the British colonies after World War II in order to fill in labor shortages in the UK. The term also applies to anyone who came to Britain from Commonwealth countries before 1973. The Windrush generation is named after the ship MV Empire Windrush, which docked in Tilbury on the 22nd of June 1948, bringing 492 workers and their families from Jamaica, Trinidad and Tobago and other Caribbean countries to the UK. The term »Windrush generation« only applies to those who came before 1973 because in 1971 a new law, the Immigration Act, was passed, which ruled that anyone with a British passport arriving in the UK after the year of its commencement could only settle there with both a work permit and proof of a parent or grandparent being born in the UK. When the Immigration Act came into effect, any citizen already living in the UK was granted indefinite leave to remain. However, the Home Office kept no record of those granted leave to remain and issued no official paperwork to them.

And here is where the scandal begins. All these people had built their lives in the UK and had been living there for about 40 years, most of them arriving as children on their parents' passports, when in 2012 Theresa May, who was Home Secretary at the time, decided to tighten the laws on »illegal immigration.«² She implemented the so called »hostile environment policies,« which aimed at making the UK unlivable for undocumented migrants and ultimately push them to just leave. So, in order to rent a flat, find a new job or apply for social benefits and the sort, paperwork now had to be submitted that worked as evidence that the person applying did indeed possess British citizenship.

You can probably see where this is going, right? The Home Office provided the Windrush generation with no such evidence. Anyone from the Windrush generation who did not travel and therefore never needed a passport did not have official paperwork that would count as evidence. The Home Office also destroyed a fair number of landing cards belonging to Windrush migrants in 2010. For those of you who do not know what that is: A landing card—also known as an arrival card—is a legal document filled out by passengers of international flights or voyages containing additional personal information such as the purpose of their visit. The document is usually surrendered to the responsible authorities upon arrival. Those cards could have proven for some of the Windrush migrants that they lived in the UK legally, but since they were destroyed, there was no such proof. Many Windrush migrants were thus denied healthcare, lost their jobs and homes, were wrongfully detained or even threatened with deportation because they could not produce the required papers—which of course was not their fault, they had done nothing wrong. However, whether they had done something wrong or not was not really the question, anyway. These people were being discriminated against and persecuted because they did not look or sound British enough. They were being targeted and it is fairly obvious what the reason was: plain old racism.

The matter became public and a scandal by the end of 2017, when British newspapers began reporting the government's wrongful actions of deporting citizens and denying them their rights. This ultimately led to then Home Secretary Amber Rudd resigning from her position on the 29th of April 2018. A year later, the Windrush Compensation Scheme was established and by the end of March 2020, over 1,000 people had applied for financial compensation, with 60 people receiving payments totaling about £360,000. About 15,000 claims are expected to be lodged before the application deadline in April 2023. A separate taskforce was also established to give individuals correct documentation, with more than 12,000 processed cases already since April 2018. It should however be noted that the »hostile environment policies« are still in place, despite the scandal and despite a ruling by the Equality and Human Rights Commission in November 2020 that declared these policies »unlawful.« So, although there have been some amendments, the Windrush Scandal is not really over yet.

The Windrush Scandal is unique to this specific group of people and the circumstances under which they arrived and lived in the UK: The children of the first post-war generation of migrants from the Caribbean who came to the »mother country« in order to help rebuild the infrastructure, the NHS, public transport and so on, as witnesses of that generation continue to emphasize.³ But the Windrush Scandal is also symptomatic of a process that has recurred time and again throughout history: the singling out and Othering of a group that is defined by dominant forces in a society as »deviant« and whose belonging is thus called into question. This brings us to the case of the philosopher Walter Benjamin who, like the poet Jay Bernard, engaged with the implications of history.

Walter Benjamin's »Theses on the Philosophy of History«

[ÖZ:] So, who is Walter Benjamin? Walter Benjamin was a German Jewish philosopher, cultural critic and essayist. He was associated with the Frankfurt School, and wrote on cultural movements such as German idealism, Romanticism, Western Marxism and Jewish mysticism. Decades after his death in 1940, his writings and thoughts gained popularity. In the mid-fifties, Theodor W. Adorno presented a collection of Walter Benjamin's essays to German audiences. And he was rediscovered in the U.S. following Hannah Arendt's edition of his essays for American readers in the late sixties and became renowned worldwide. He is known for his eclectic style of thinking and his writings influenced and contributed to aesthetic theory, literary criticism and historical materialism.

Before talking about his »Theses on the Philosophy of History,« I just want to briefly tell you this about his death because I think it is important for us to understand the atmosphere of his days and how it shaped his thinking. Moreover, I also believe that it can be related to the situation of the Windrush Scandal and Jay Bernard's poems.

In 1940, Benjamin took his life at the age of 48 while fleeing from the invading armed forces of Nazi Germany. For almost ten years before his suicide, he had lived in exile in many places around Europe, mostly in Paris. On a side note, Paris was the inspiration for his uncompleted work *The Arcades Project – Das Passagen-Werk*, in which he studies 19th century Parisian life. In earlier chapters of his life, he had considered moving to Palestine but always remained hesitant to do so. He had already been aware of the anti-Semitism in Germany by that time. According to Arendt, for the Jews of Benjamin's generation, the available forms to fight against it were either Zionism or Communism. Benjamin was interested in both for years. However, he did not want to be fully involved in either of those movements in order to keep the distance that was necessary for his critical perspective. And we can say that he did not want to be labeled as a Zionist by immigrating to Palestine although he always considered this option.⁴ Similarly, as Arendt states, he was also hesitant to go to the US where »people would probably find no other use for him than to cart him up and down the country to exhibit him as the ›last European.«⁵ He finally got a Spanish transit visa with the help of the Institute for Social Research in New York to go to Portugal and then sail to the US. On the 25th of September 1940, when a small group of refugees including Benjamin arrived in the French-Spanish border town Port Bou, they found out that Spain closed the border the same day and they had to return to France. Benjamin did not have the option to go back, because his apartment in Paris had already been confiscated by the Gestapo. He took his life that night, and his suicide caused the border officials to allow his companions to go through the next day. As Arendt comments, »one day earlier Benjamin would have got through without any trouble; one day later he would have known that it was impossible to pass through Spain.«⁶ And one could not help but agree with Arendt on that matter, when she says, »only on that particular day was the catastrophe possible.«⁷

»Theses on the Philosophy of History« was Benjamin's last major work. His eclectic style is obvious in this piece of work as well. It consists of twenty short paragraphs that have a highly fragmented, aphoristic form. These twenty theses present a critique of historicism and show how historical materialism can be the redemption of humanity—if applied properly. For this purpose, he offers an alternative way of viewing the past that enables a better present and a better future. He claims that true history can be learned from the »struggling, oppressed class,«⁸ not from the stories of victors or rulers. A better future for the working class can only be achieved by remembering the past, by »call[ing] in question every victory, past and present, of the rulers,«⁹ by keeping the image of enslaved ancestors alive rather than the image of liberated grandchildren. But it is obviously easier said than done. We believe that in *Surge*, Jay Bernard undertakes this difficult task by going through the archives during their creative process leading up to their poetry collection. We can say that *Surge* is Jay Bernard's attempt to do what Benjamin suggested in his theses.

Surge and the Angel of History

[MB:] As mentioned above, we stumbled across the Windrush scandal when reading Jay Bernard. Bernard published their poetry collection *Surge* in 2019. They were mostly inspired by the New Cross Fire: In 1981, a fire broke out at a teenager's birthday party. In the »Author's Note« right at the beginning of their book, Jay Bernard gives detailed information on the fire and its aftermath. As they explain, the fire spread quickly and killed thirteen young people. It was believed to be a racist attack, but no solid proof came out of the investigation, and as you may expect, there



Black People's Day of Action, 2 March 1981 © Alamy/Tim Ring

was near silence from the government and the press. This silence led to a grand demonstration on 2nd of March 1981 that is today known as the *Black People's Day of Action*, the largest political gathering of Black people in British history until that day.

The demonstrators were criminalized by the press and Margaret Thatcher's very openly anti-migrant government, so that the Black People's Day of Action was followed by further oppression of Black British people by the police and the government, and many similar unfortunate events have brought us to the Windrush Scandal. For their book *Surge*, Jay Bernard used the archives at the George Padmore Institute, which is a research center dedicated to radical Black history in Britain, and it was during their research that the Scandal broke. Regarding their research in their own words, Bernard says in their author's note that

[m]any questions emerged not only about memory and history, but about my place in Britain as a queer black person. This opened out into a final sense of coherence: I am from here, I am specific to this place, I am haunted by this history but I also haunt it back.¹⁰

Although Jay Bernard explicitly mentions the Windrush Scandal in their »Author's Note,« there was no explanation given as to what the scandal is about, unlike the New Cross Fire, which is Bernard's main inspiration. In hindsight, this is probably because at the time *Surge* was published, the scandal was still fresh in the mind of British readers, especially Black British readers, so they would have known what it was straight away.

[ÖD:] At this point, I would like to draw your attention to the most prominent figure of Benjamin's theses which is the Angel of History. Benjamin was inspired by Paul Klee's 1920 painting *Angelus Novus*. On the painting, there is a bird whose body is turned forwards and its wings are open as if it was about to take off. But its face is turned back towards the viewers while its eyes are deviated, directed beyond, and its hair is made of rolls of papyrus. You can find the Angel of History in Benjamin's ninth thesis. With his face turned toward the past, he sees one single catastrophe where we see the chain of events which is history. And this catastrophe that is



Paul Klee *Angelus Novus* (1920)

history keeps piling wreckage upon wreckage and hurls it in front of his feet. The angel would like to stay, awaken the dead and make whole what has been smashed, but is pushed away and pushed forward from the catastrophe by the storm of progress.

Benjamin's description of the painting can be linked to Jay Bernard's title for their collection of works: *Surge*. According to the Cambridge English Dictionary, »surge« means a sudden and great increase, or a sudden and great movement forward, for example a tidal surge.¹¹ So, metaphorically speaking, what we need to stop the inextinguishable fire that has been going on for many years for Black British people is a surge similar to Benjamin's storm of progress. But no matter how hard the surge pushes forward like the storm of progress, it also brings wreckage. And again, metaphorically speaking, Bernard acts like Benjamin's Angel of History by looking back at the past in the archives, with their eyes fixed on the catastrophe, giving voice to the dead while being pushed forward by the surge at the same time. Surge can also point here to the arrest of thought, because it is a sudden and overwhelming movement that can take us by surprise. According to Benjamin, thinking involves not only the flow of thoughts, but also their arrest, that is the moment that thinking stops. Since the flow of thought is always in progress, always pushing forward like the storm of progress, these moments of thought arrest bear a revolutionary chance in the fight for the oppressed past in Benjamin's own words.

Similarly, Benjamin claims that we cannot view history only as the forward-moving flow of time, or the chain of events that happen one after another. Revolutions have the power to break that flow, explode the continuum of history and set the calendars anew. But in every era, Benjamin says, the attempt must be made anew to wrest tradition away from a conformism that is about to overpower it. I think this is what ties the Windrush Scandal to the thoughts of Benjamin. According to him, »[t]radition of the oppressed teaches us that the ›state of emergency‹ in which we live is not the exception but the rule.«¹² So, what led to the scandal was already a state of emergency that we had not been aware of then, because it had been the rule, the norm, the way that things have always been. But we cannot see racism as the historical norm.

[MB:] The poem in *Surge* that seems the most strongly inspired by the fate of the Windrush victims is »Proof,« from which you heard some lines at the beginning of our podcast. In this poem, Bernard tells the story of an unnamed, »dark-skinned« immigrant that came to England aged six, but always had the nagging feeling they did not quite belong there, probably because of the racism they faced in England. Bernard describes this person as feeling like their arrival in England had darkened their appearance in the mirror and arranged it differently to the point that their parents tried to get rid of the color. The parents had come to England earlier than their child and were more accustomed to life in Britain. They bathed, scrubbed and cleaned their child with soap, then told them to go and wash their neck. This obsession of the parents to make their child look ›clean‹, i.e. not as dark, in order to better fit into British society is probably the reason why this unnamed immigrant felt as though their parents were strangers to them, »two strangers with my last name« or »two ghosts,« as Bernard puts it. The parents had thus, to a point, adopted the same racist views as the British people discriminating against their child and making them feel unwelcome. The person this unnamed migrant is most closely attached to is the grandmother that raised them in their home country. Now that they are old and close to death, they want to be with their grandmother and die in their home country, they are begging for it even, but some unspecified problem seems to be keeping them from going back.

During my research about the Windrush scandal, I read about many people affected by it who sadly died before ever receiving an apology or compensation from the British government. One of these people is Richard Stewart, who moved from Jamaica to England in 1955, when he was ten years old, to join his parents who had moved there earlier. He was informed in 2012 that he was living in Britain illegally, when he tried to apply for a passport. It took him seven years to actually receive that passport, and he was still waiting for compensation payments when he died in 2019. He had hoped that the payments would be enough to finance a trip to Jamaica to see the country he was from and visit his mother's grave. His fate sounds eerily familiar to what is happening to Bernard's unnamed character, and sadly Richard Stewart is just one of many who never got to be reimbursed by the government.

[ÖD:] From the sugar plantations to the Windrush scandal, the history of Black people is filled with the experience of oppression and trauma. It is a huge responsibility that Bernard takes up, brushing history against the grain in order to reveal what was lost, seizing the images of the past that only flashes in an instant and then is lost again. But the responsibility is also ours: to remember the past, to keep it always in mind so that we do not fall into the pits of the tradition that builds questionable historical norms. A better future is only possible if we always remember the past, if we constantly talk about it, make it relevant, if we somehow keep it on the agenda—it is possible. And Bernard does so with the means of a verbal artist, with poems so simple, but expressing so much more if you look closer. We would like to end with some more lines from the poem »Proof,« because we think that Bernard's text very uniquely demonstrates the struggles that migrants such as the Windrush generation face—struggles such as being torn between the memories of their country of origin and the desire to find a sense of belonging in the country where they built their homes.

don't let me die in England I said to the pavement –
to the sea-black rain –
and never tell my grandmother why I never called –
never called to say that I thought of her daily –
that I suffered with the weight of what she had freely given –
many nights before this one I wondered what she thought of that –
what she thought of her youngest grandchild who couldn't say that
many nights before this one I tried to forget that I loved her –
turned the pain of her remembrance to the bitter lie that she could not
have loved one such as me and the proof was in the distance –

13

NOTES

¹ Jay Bernard, »Proof,« in *Surge* (London: Chatto & Windus, 2019), 17-18.

² Lea Schneider, »Der Windrush-Skandal: Wie Briten zu Illegalen Einwanderern Wurden,« *ARTE Deutsch-französischer Kultursender*, June 22, 2018, <https://info.arte.tv/de/der-windrush-skandal-die-britische-innenministerin-tritt-zurueck>. Access 15/12/2021.

³ Charlie Brinkhurst-Cuff, ed., *Mother Country*, (London: Headline, 2019); Mike Phillips & Trevor Phillips. *Windrush: The Irresistible Rise of Multi-Racial Britain*. (London: Harper Collins, 1998).

⁴ cf. Walter Benjamin, *Illuminations*, ed. Hannah Arendt (New York: Schocken Books, 2020), 36.

⁵ cf. *ibid.*, 17-18.

⁶ *Ibid.*, 18.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*, 260 (Thesis XII).

⁹ *Ibid.*, 255 (Thesis IV).

¹⁰ Bernard, *Surge* (London: Chatto & Windus, 2019), xi.

¹¹ Cambridge Dictionary, »surge.« <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/surge>. Access 21/12/2021.

¹² Benjamin, *Illuminations*, 257 (Thesis VIII).

¹³ Bernard, »Proof,« 17-18.

Mandy Bartsch studies Literary Translation from English into German at Heinrich Heine University Düsseldorf. She finished her bachelor's degree at the University of Duisburg-Essen, where her subjects were German Philology and Anglophone Studies. She is especially interested in gender studies and queer theory. Her bachelor's thesis examined how male country artists such as Johnny Cash constructed images of masculinity in their songs and stage performances.

Özlem Dagdelen, from Izmir, Turkey holds a bachelor's degree in translation and interpreting from and to Turkish, English and German, which required indulging the literature and culture of these languages. This propelled her continuing interest in literature even further and brought her to HHU Düsseldorf to pursue an MA in Comparative Studies in English and American Language, Literature and Culture. Now that she is in a new country, translation is a part of her everyday life in many senses in addition to it being a research area and a part of her job.

Chiara Timbone

The Representation of Queer Black Identity in *Moonlight* (2016) and *Surge* (2019)

I am a student of media and culture analysis at the Heinrich Heine University Düsseldorf, and I began to compose this podcast as a work for the seminar »Borderlands: Performative Acts Across Language, Culture and Media« at the Department of English and American studies.

The subject I want to focus on is the representation of queer Black identity in two fairly recent works: Barry Jenkins' film *Moonlight*, which came out in the U.S. in 2016, and Jay Bernard's poetry collection *Surge*, published in book form in 2019. In this podcast, I am going to explore in what way these two works capture the complexity of queer Black identities in societal contexts in which representations thereof are rare. Additionally, I will be looking at the question of whether their approaches are not as dissimilar as one would expect, given the difference in the chosen medium—poetry and film.

It is important to mention that both works have crossed medial thresholds before they became widely noted and highly appreciated works. The poems in *Surge* have originally been composed as poems for the stage and the story of *Moonlight* was originally written by playwright Tarell Alvin McCraney to be performed as a stage play. Hence, we have two cases of medial transformations. However, I am interested in the thresholds and boundaries that *Surge* and *Moonlight* engage with in terms of identity constructions. More specifically, I am interested in their representation of queer Black identity and in their engagement with the challenges queer Black people are facing in the UK and the US.

In our culturally developed and technologically advanced world today, with so many possibilities of identification being shared and multiplied on the internet and the resulting multitude of cultural identity offers, individuals are still confronted with the fundamental questions: Where do I belong? What is it that truly defines my identity? And am I allowed to live every aspect of my identity openly, freely, to embrace and be proud of the person I am?

Even though acceptance and tolerance have increased in many social and spatial sectors, we still have not come to the point we should—by now—find ourselves at. The recently re-inflamed Black Lives Matter movement as well as the current debate around equality for members of LGBTQ* communities have highlighted the importance of the societal discourses about inclusion and exclusion based on gender and race. Poet and activist Jay Bernard identifies as both—queer and Black—living in a divided England. In the context of our seminar, we came across their work

Surge—a poetic exploration of Black British history and an investigation of the New Cross Fire in London in 1981 where a birthday party ended in tragedy: thirteen young Black people were killed in what some believe to have been a racist arson attack.

Moonlight, on the other hand, is a US-American movie directed by Barry Jenkins, and it first came to my attention in the context of my Bachelor Studies of Anglistics where I had done research on the representation of LGBTQ* groups in popular culture. In a long history of pop culture where queer identities have been under- or misrepresented, the emergence of the New Queer Cinema in the early 1990s has brought attention to the lack of identity offers that queer people are facing. As JoAnne C. Juett puts it in her book *Coming Out to the Mainstream*: »In particular, NQC was a movement of defiance, seeking to defy a homophobic cultural past; to openly defy cinematic convention; and, in the wake of the dreadful specter of AIDS, to defy death itself.«¹

Even though, retrospectively, the New Queer Cinema movement has come to a rather quick ending about ten years later, its long-term effects are reflected in more recent films that are trying to renegotiate queer identity and attempt an honest representation. Barry Jenkins' *Moonlight* portrays one example of this as the film deals with the journey of the young Black boy Chiron who grows up in a housing project in Miami. He is played by three different actors who represent him during three stages of his life. Significant time spans have passed between these three stages and separate the individual parts as gaps, which makes the storytelling of the film so unique. These disconnections lead to the fact that we as the spectators are asked to fill the gaps imaginatively and help complete the narrative. This leaves room for fluid interpretations. Growing up, Chiron has to deal with bullies, a drug addict mother, and his growing awareness of the fact that he is gay.

Connecting the dots at this point, it may seem hard to draw parallels between such different media as poetry and film. However, at second glance, I discovered common themes in *Surge* and *Moonlight* that deserve attention as they go deeper than the obvious topic of identity formation in a hostile environment marked by anti-queerness and anti-Blackness.

In their respective media, Jay Bernard and Barry Jenkins both address queer Black identity to offer an exploration of the challenges queer and Black individuals are facing to this day, both in Great Britain and the US.

Studying both works, I was especially fascinated by the use of imagery and discovered that *Moonlight* and *Surge* share common features in this regard. Both Bernard's poetry and Jenkins' film make use of the elements water and fire as symbols that allow the audience to delve into the threats to queer Black identity and that offer moments of revelation.

Fire Imagery in *Moonlight* and *Surge*

In *Surge*, the element fire is not only literally in focus due to the catastrophes of the New Cross Fire in 1981 and the Grenfell Tower Fire in 2017—two tragic events in London that frame this collection of poetry. Fire is also used in a metaphorical way as a threat to Black identity—Black identity depends upon the possibility of a narrative of Black history as it is constantly being marginalized and negated.

Where does the body sit across the categorizations of national, local, and ethnic identities if the traumas of personal and systemic violence make being at home impossible?²

Referencing Jay Bernard, the poet and scholar Sandeep Parmar argues: »The fire becomes an existential threat beyond its historical moment, and the ephemera lovingly preserved in the archive become an ark in the flood of time.«³

In a reading for the T.S. Eliot Prize, Jay Bernard remembers the space they found themselves in when writing the poem »Hiss« which circles around the firefighters' feelings when going into the house at New Cross after the flames have been extinguished. Jay Bernard explains that they wrote the poem right after spending some time on the beach reflecting upon the firefighters' descriptions of what the place had felt like after the fire.⁴ The respective passage in »Hiss« goes as follows:

*Going in when the firefighters left / was like standing on a black beach / with the sea suspended in the walls.*⁵

This imagery in the poem—comparing the burnt-out space to a black beach—seems somehow paradoxical. However, it displays how thirteen lives have just been washed away as by a crashing wave—a *surge* perhaps? At the same time the word »Hiss« is marked by an onomatopoetic sound that reminds us of flames and fire which, again, takes us back to the tragic location at New Cross and stands in contrast to the water imagery evident in *Surge*.

Water Imagery

The collection's title itself can be seen as part of the imagery of elements as it carries the meaning of a huge wave, eventually coming down as a flood. In *Surge*, water also has another connotation—namely the disappointed hopes of immigrants coming to Great Britain from the Caribbean in the middle of the 20th century—when they had to face racism in many forms in a country they had been taught to call their »mother country.« The Windrush migrants, who are referenced here, and the Windrush scandal in 2018 is another topic Jay Bernard touches upon in *Surge* that stands out, and which is explored in another podcast of our series *Borderlands*.⁶ But back to water!

In *Moonlight*, the imagery circles around the element of water and contrasts with the idea of the fire as a threat to minoritarian, marginalized groups and their identity formation. In an article for *The Atlantic*, Sophie Gilbert shows that the first scene in which the relevance of water as a motive emerges is the moment when protagonist Chiron is being taught how to float in the sea as a young boy. In many texts—in Greek mythology as well as Shakespeare or even the bible, transformational powers are ascribed to water—it appears as a symbol of rebirth and release.⁷



Barry Jenkins *Moonlight* (2016) © Moviestore Collection Ltd.

In *Moonlight*, water seems to have this power, too, and it comes up as a recurring theme in Chiron's progress—his difficult journey towards eventual self-acceptance. Another example of this is Chiron's experience of his first sexual encounter on the beach. Throughout the film he seems to explore his vulnerability and softness, features of his true self—when he is close to water. And this is also how the movie ends. It leaves us with a flashback of Chiron as a young boy, staring out at the ocean.

Isn't that how it's supposed to be? Water beats fire. The power of water that can stand for an escape and revelation for queer Black identities, beating the threat that comes with a fire. However, looking at this matter from another angle, water does not only appear as this pure element that represents freedom and possibility. Especially in this context—considering Black history—it also references the transatlantic slave trade and the resulting deaths of millions of people in the Atlantic Ocean. As Paul Gilroy has shown in *The Black Atlantic*, the flipside of Black liberation in the Atlantic world is the history of anti-Black oppression and racism.⁸ Jay Bernard's *Surge* can therefore also be interpreted as a reminiscence and eventual recurrence of this history. Jay Bernard alludes to this in their author's note to *Surge*:

The Windrush scandal was reminiscent of right-wing calls for Black repatriation. The archive became, for me, a mirror of the present, a much-needed instruction manual to navigate what felt like the repetition of history.⁹

In both *Moonlight* and *Surge*, the imagery of water and fire helps to construct the challenges of individual experiences of inhabiting a queer Black identity and speaking from a marginalized, perhaps even vilified, or stigmatized position. Could *any* poet or filmmaker have come up with these works? In what follows I want to explore how the authors' own experiences have shaped the ways in which we, as an audience, witness the challenges surrounding queer Black identification. So, what do the authors say about this conundrum?

For Jay Bernard, sexuality and gender are not—*cannot*—be two distinct topics. They are connected in a way that connects all parts of society. A society in which intersectionality still plays a substantial role with regard to the many levels and dimensions of individual identities. To counteract such disparate treatments, the people concerned as well as their allies seem to feel urged more and more to engage in political acts. Namely, to push for a society in which they feel just as included as everybody else, as Jay Bernard alludes to in an interview with Claire Armitstead for *The Guardian*:

People are starting to enforce change, to stand up and say I'd like to use this pronoun and call bullshit on a lot of the preconceptions we have around gender, which isn't this discrete thing: it's intimately bound up with class and race and history.¹⁰

When speaking about the author of *Moonlight* on the other hand, I need to specify who I am actually referring to. The movie is based on a playscript by Tarell Alvin McCraney, an openly gay Black playwright who has grown up in the rough neighborhood of Liberty City—a housing project in Miami. As A. A. Dowd points out, this is also neighborhood in which director Barry Jenkins grew up and the one in which the movie is set,¹¹ and this is one of the aspects that have brought the two together to write the screenplay for the movie.

McCraney speaks of his original playscript as a semi-autobiographic work. Chiron's experiences in the story are based on McCraney's own, as he explains in an interview on *BBC Newsnight* about the story of the film:

It was based on a lot of memories. Particularly the memories of myself, my mother and my childhood growing up in Liberty City. There's a lot of me in it, but there's also a lot of Barry Jenkins in it. I think when you come to a piece about self-discovery it is very difficult to leave yourself out. So, one of the things I think Barry was very generous in—very brave in—was putting himself in the film as well.¹²

Director Barry Jenkins, who does not identify as gay, significantly identifies with Chiron in many other respects as he has explained in an interview by Andrew Pulver for *The Guardian*:

I did have reservations. Can I, as a straight man, really tell this story fully—in the way it needs to be told? But I approached this as an ally. Tarell is very openly gay and I felt like if I preserved his voice it would at least pass the smell test. I saw myself in Chiron in every way—except for that one aspect of his identity. If I turned my back on him for that, it would be cowardly. I couldn't have lived with myself if I'd done that. So, I felt I had to become a better man, a more secure man, to make this film. Once I got past that, I wasn't a straight man or a gay man. I was the man telling the story.¹³

Wrapping up my research it can be said that both Jay Bernard as well as Barry Jenkins and Tarell Alvin McCraney have made important contributions to our understanding of queer Black identity. They have succeeded in representing complex developments and identity processes, integrating queer and Black perspectives as a matter of course, as part of a world of experience and as speaking positions. The symbolism used in *Surge* and *Moonlight* offers a deeper engagement with the experiences of threat and marginalization through an artistic, and yet tangible lens. After all, not for nothing have they received massive appreciation and recognition for their works. Both works have touched and transformed their creators: The archive has impacted Bernard, the telling of *Moonlight* has impacted Jenkins. Likewise, they have the potential to touch and transform their audiences.

NOTES

¹ JoAnne C. Juett & David M. Jones, »Introduction,« in *Coming Out to the Mainstream. New Queer Cinema in the 21st Century*. Ed. JoAnne C. Juett & David M. Jones (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2010), x.

² Sandeep Parmar, »Surge by Jay Bernard Review – Tragedy and Solidarity,« *The Guardian*, July 6, 2019, <https://www.theguardian.com/books/2019/jul/06/surge-by-jay-bernard-review-the-painful-echoes-of-britains-black-radical-past>. Access 15/09/2021.

³ Parmar, »Review.«

⁴ T. S. Eliot Prize, »Jay Bernard reads ›Hiss‹.« YouTube Video, 0:10-0:38, January 2, 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=o43u8h-RFQs>. Access 15/12/2021.

⁵ Jay Bernard, *Surge* (Vintage Digital, 2019), 25, Kindle.

⁶ Mandy Bartsch & Özlem Dagdelen: »Jay Bernard and the *Angel of History*,« *Borderlands: Performative Acts across Language, Culture and Media*. (Düsseldorf: hhu books, 2021), 19-27.

⁷ Sophie Gilbert, »And, Scene: *Moonlight*,« *The Atlantic*, December 26, 2016, theatlantic.com/entertainment/archive/2016/12/the-power-of-water-in-moonlight/511547/. Access 15/12/2021.

⁸ Paul Gilroy, *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. (Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1993).

⁹ Jay Bernard, *Surge*, x.

¹⁰ Claire Armitstead, »Speaking Out: Ted Hughes Winner Jay Bernard on Exploring the New Cross fire in a One-off Performance,« *The Guardian*, April 5, 2018, theguardian.com/books/2018/apr/05/speaking-out-jay-bernard-surge-side-a-poet. Access 15/12/2021.

¹¹ A. A. Dowd, »One of 2016's Best, *Moonlight* Unfolds a Coming-of-Age Story with Poetic Grace,« *The A.V. Club*, October 20, 2016, <https://www.avclub.com/one-of-2016-s-best-moonlight-unfolds-a-coming-of-age-s-1798189203>. Access 25/12/2021.

¹² BBC Newsnight, »*Moonlight*'s Tarell Alvin McCraney: ›I'm still that vulnerable boy‹ - BBC Newsnight.« YouTube Video, 00:10-00:35, February 16, 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=UsmlTyQtu4U>. Access 15/12/2021.

¹³ Andrew Pulver, »*Moonlight* Becomes Him: Barry Jenkins's Journey from a Miami Housing Project to the Oscars,« *The Guardian*, February 7, 2017, <https://www.theguardian.com/film/2017/feb/07/moonlight-barry-jenkins-director-interview>. Access 15/12/2021.

Chiara Timbone is an MA student of Media and Culture Analysis at HHU Düsseldorf. Previously, she has finished her BA in Media and English Studies at Ruhr-University Bochum. Her research focus encompasses issues on racism and identity constructions in social media contexts.

Leonie Slak

Trumpeting Change: Jackie Kay's *Trumpet* (1999) and Transgender Media Representation

I began to work on this podcast in the context of the seminar *Borderlands* at the Department of English and American studies at Heinrich Heine University Düsseldorf. In this episode, I am going to reflect on my reading of Jackie Kay's novel *Trumpet* and talk about its commentary on Transgender representation in the news media.

I will begin with a short summary of the novel and explore its real-life inspiration. For a bit of context, I will then delve into the history of Transgender rights in the UK and the US before I end with a discussion on current Trans-representation.

Precarious crossings: Trans Identity in the 20th Century

Jackie Kay's novel *Trumpet* deals with the passing of British Jazz musician Joss Moody and the aftermath of the posthumous revelation of his Transgender identity to the public.

When Joss dies on the height of his career as a successful jazz trumpeter, it is revealed that Joss's body is biologically that of a woman. Because of his prominence as a musician, news of his alleged double life spreads quickly, leaving his widow Millie to face the press knocking down her door. Whereas she struggles to find the space and time to appropriately mourn her husband, the world out there, spurred on by sensationalist news reports, effectively denies him that very title, »husband,« by ascribing gender norms to him that do not correspond to his identity. While Millie keeps their loving relationship in close memory and gathers strength from doing so, their son Colman, overwhelmed by the news, calls into question everything he thought to be true about the person he called father and suffers deep resentment. Already weighed down by his own identity crisis as an adopted child, he seeks an outlet for his feelings. He turns to the press and finds someone ready to exploit and twist his father's story to make a profit. Hurt and exposed, he tries to force answers from his mother. Here is a passage in which Millie ponders over a letter she has received from her son:

The letter says, with hindsight, would you have done anything different? You don't live in hindsight though, do you? Hindsight is a different light. It makes everything change shape. When Colman goes through our house, pointing hindsight's big torch everywhere, he will find things in our garden that we never planted.¹

The readers learn about Joss Moody's life as a husband, father, friend, musician, and Person of Colour retrospectively, through the memories, the telling of others who knew him. In spite of, or in contrast to, the supposed scandal, these more intimate

accounts show that Moody's Transgender identity is of little relevance to most, eclipsed by their sadness at his death.

Contrasting Millie's desire for privacy with Colman's call for public disclosure, the novel questions if the omission of truth is a lie, and who is entitled to an omitted truth. Family? Friends? The public? It asks if truth isn't wholly subjective anyways, especially when it comes to the conundrum of identity. As Jackie Kay herself said it in an appearance with the BBC World Book Club in 2018, two decades after the novel first appeared:

The novel really is an exploration of the public and the private self, and how much of a story the public deserve, and how much of an intrusion telling the truth is. And how much right we have to keep secrets, whether we have the right to keep secrets or not.²

There are lots of interpersonal conflicts to unpack in the novel, but as mentioned, I was most interested in Jackie Kay's depiction of the news media, and how it perpetuates these conflicts. To shed light on the novel's inspiration, I need to take a brief step into the life of one Billy Lee Tipton, born Dorothy Lucille.

As I was surprised to find out, Kay's novel is inspired by true events. American Jazz Musician Billy Tipton was outed as Trans upon his death, just like our protagonist Joss Moody. »Jazz musician spent life concealing fantastic secret,«³ announced the article revealing Tipton's story in the *Spokesman Review* of 31st of January 1989. This headline was written one week after his death, one day after his funeral.

»Some people who knew Tipton think his story should be buried with him,«⁴ the article continues, but considering how events unfolded after his death, it seems that this wish may have been superseded by the desire for revenue.

Billy Tipton emerged on the jazz scene in the early 1930s, presenting male, and had completely abandoned his birth name by 1940, when his career took off. He built a life around being a musician, married five times, and adopted three sons, allegedly never disclosing the fact that he was Transgender to anyone. When he died, his family was split on whether to honour the choice he had made in life or seek closure through going public.

Inevitably, other newspapers, among them the *LA Times*, picked up the story on February 1st—11



Billy Tipton and his Band Members, *No Ordinary Man* (Film Still), Documentary by Aisling Chin-Yee & Chase Joynt © Oscilloscope Laboratories

days after Tipton's death. And while the original article, speaking to a readership that was familiar with the deceased, spoke well of the esteemed community member, used the correct pronouns and retained a somewhat neutral stance on the controversial topic, others did not. The question ›How did he do it?‹ soon became ›Why did SHE do it?‹⁵, dispossessing Billy of his identity.

The Spokesman Review itself was subject to efforts of censure by its readers, as letters published in the issue of February 6th show:

Such a story serves neither the public interest nor the high journalistic standards that we expect [...]. Billy Tipton was a kind person and a friend to many, and laying bare in the public prints the secret he carried to his grave can only serve sensationalism, tarnish his memory and add to the grief of his family.⁶

Have you people never heard of ›social responsibility?‹ [...] Even by your own admission, Billy was a good person and never hurt anyone; he was eager to help anyone, was hard-working and obviously was courageous. That was all that needed to be said.⁷

The writers of these letters voice the opinion that a person's right to privacy outweighs the curiosity of the masses. That decency demands the secrets of a dead person to be kept, whether it be for the sake of the family or the sake of a reader whose sensibilities might be hurt by scandalous content. The following issue is highlighted: A newspaper is expected to report on issues of public relevance, but the assessment of said relevance is up to the newspaper. How does one determine the boundaries of propriety? The boundaries of private and public matters, interests, sensibilities?

Interestingly, and perplexingly, the same newspaper issue revealing Tipton's so-called deception contained an article on hate speech, announcing that efforts to legally protect queer people against verbal violence had failed.⁸ If attacks directed at people whose identities deviate from a purported norm are not sanctioned when they occur on an interpersonal level, what does it mean when they occur in the media and are magnified in the public arena? The media is of course bound by the legal framework, at least in theory, but any transgression has a graver impact due to its publicity, as evidenced by the aftermath of Billy Tipton's passing. Looking at the history of Transgender rights, that legal framework has changed since Billy's death and *Trumpet's* publication in the UK.

Trans Rights in the US and the UK

Billy Tipton and Joss Moody both lived in times during which Transgender people were little understood and struggle for acceptance. The law offered little to no protection to people whose gender identities conflicted with a heteronormative society.



Transgender Health Care Rally by the
White House, 22nd October 2018
© Victoria Pickering

Trans Rights in the US are historically inconsistent, as laws on gender changing and anti-discrimination are passed on a state level and may be subject to change whenever a new government is in place. For instance, while the state of California only requires a court order to correct the gender on birth certificates and has no restrictions on amending passports and driver's licenses, Tennessee has actually outlawed the change of birth certificates.⁹ Only as of June 2020 was protection against discrimination based on gender identity in the realm of employment, an area that markedly affects a person's livelihood, universally assured by the US Supreme Court.¹⁰ While gender diversity is more visible than ever, open repudiation is just as prevalent, often based on a perceived violation of morals and tradition.¹¹

In the UK, it was possible for Transgender people to have their legal documents changed to reflect their gender identity up until 1970 due to the fact that no law existed to expressly prohibit this. Following a legal battle regarding the legitimacy of marriage between a cis man and a Trans woman, the case *Corbett vs. Corbett*, this practice was completely abandoned. The judgement that a physical gender transition did not legitimize a legal change of gender effectively eradicated the possibility for Transgender people to amend their documents. It took 34 years for gender recognition to be reinstated in the UK after the intervention of the European Court of Human Rights in 2002 that was called upon by affected citizens, culminating (and culminated) in the Gender Recognition Act of 2004.¹² However, the process now requires the applicant to be officially diagnosed with gender dysphoria by two different medical experts and to have lived as their true gender for two years.¹³ While the erstwhile three-figure fee was reduced in 2020 to facilitate application, efforts to establish self-identification have been shut down at the same time.¹⁴

Going forward, anti-discrimination laws have been gradually expanded to include Transgender people under the Equality Act of 2010. There is a distinct move towards a reflection on the complexity of gendered identities.¹⁵ That this move has provoked hostile reactions on smaller or larger scales should not go unmentioned.

Questions of Representation

If the legal framework to some degree determines media reporting, then the media, just as individual actors in personal interactions, can and should be held accountable for violations of these rights. The transformation of the media, the rise of the internet, social mediascapes and the resulting rapid spread of information and influential

opinions have changed conversations about Transgender identities dramatically. These new forms of media carry a great educational potential when it comes to notions of gender diversity. Increasing non-stereotypical depiction of gender-divergence in popular culture, like Laverne Cox's Sophia Burset in *Orange is the New Black*, and affirming coverage of famous people transitioning such as Elliot Page are working towards what can be described as the de-othering of gender identities that work against still prevalent heteronormative patterns. Stories like Billy Tipton's, as warranted by the 2020 documentation *No Ordinary Man*, or Jackie Kay's *Trumpet* are still relevant today, as they make positive changes visible, such as increasing legal protections as well as call attention to still prevalent issues like gender identity and sexuality marking people for public scrutiny.

In this podcast, I offered a cursory glance at the novel *Trumpet*, pointing at its depiction of a predatory news media as a societal problem. The story and the history of Billy Tipton seem to have struck a chord with the author who recognised gender identity to be a polarizing topic in the public realm. Jackie Kay portrayed how that realm proves inhospitable to certain individuals as a result and years later holds fast to her message:

I think *Trumpet* still feels fresh because that is something that we're still really, really fascinated by as an issue in our society: of what makes somebody male, what makes somebody female, what makes somebody feel comfortable inside their own skin, and what makes somebody feel completely uncomfortable. And what kind of life is possible for us, you know. Are we able to be our possible selves in the world that we live in?¹⁶

Kay's novel skilfully explores the perspectives of individuals confronted with gender nonconformity. It contrasts the right to privacy regarding one's own body with the assumptions people make from observing other bodies, pointing out a dichotomy between the need and the desire to know a person's gender identity. By retracing Transgender experiences in a changing legal and medial situation, I have tried to shed light on Jackie Kay's efforts at calling out biases and emphasized the impact medial representation has on public perception of gendered identities that challenge societal norms. I hope to have created interest not only in Transgender history and representation, but also in Jackie Kay's novel. Although it was published more than two decades ago, it has not lost its relevance, but has become a kind of classic in its own right.

NOTES

¹ Jackie Kay, *Trumpet* (London: Picador, 1999), 95.

² Jackie Kay, Interview with Harriett Gilbert, »World Book Club Jackie Kay: Trumpet,« *BBC Sound*, February 3, 2018, streaming audio, 15:11-15:30. <https://www.bbc.co.uk/programmes/w3csvtz3>. Access 15/12/2021.

³ D. Clark, »Jazz Musician Spent Life Concealing Fantastic Secret,« *The Spokesman Review*, January 31, 1989, B1-B2. <https://news.google.com/newspapers?nid=0klj8wIChNAC&dat=19890131&printsec=frontpage&hl=en>. Access 15/12/2021.

⁴ Ibid., B2.

⁵ Associated Press, »Death Reveals Musician Who Lived as Man to Be Woman,« *Los Angeles Times*, February 2, 1989. <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1989-02-02-mn-2585-story.html>. Access 15/12/2021.

⁶ John Luppert, »Op-Ed Letters,« *The Spokesman Review*, February 6, 1989, A5. <https://news.google.com/newspapers?nid=0klj8wIChNAC&dat=19890206&printsec=frontpage&hl=de>. Access 15/12/2021.

⁷ Judith Goodwin, »Op-Ed Letters,« *The Spokesman Review*, February 6, 1989, A5. <https://news.google.com/newspapers?nid=0klj8wIChNAC&dat=19890206&printsec=frontpage&hl=de>. Access 15/12/2021.

⁸ Associated Press, »Gays Cut from Harassment Bill,« *The Spokesman Review*, January 31, 1989, A8. <https://www.news.google.com/newspapers?nid=0klj8wIChNAC&dat=19890131&printsec=frontpage&hl=en>: A8. Access 15/12/2021.

⁹ National Center for Transgender Equality, »ID Documents Center,« Transequality, April 8, 2020. <https://www.transequality.org/documents>. Access 15/12/2021.

¹⁰ U.S. Equal Employment Opportunity Commission, »Protections Against Employment Discrimination Based on Sexual Orientation or Gender Identity,« EEOC, June 15, 2021. <https://www.eeoc.gov/laws/guidance/protections-against-employment-discrimination-based-sexual-orientation-or-gender>. Access 15/12/2021.

¹¹ Winston Luhur, Taylor N.T. Brown & Andrew R. Flores, »Public Opinion of Transgender Rights in the United States: 2017 Ipsos International Survey Series,« UCLA School of Law Williams Institute, August 3, 2021. <https://www.williamsinstitute.law.ucla.edu/publications/public-opinion-trans-rights-us>. Access 15/09/2021.

¹² Sophie Nevrla, »The History of Transgender Rights in the UK,« AllAboutLaw, November 12, 2018. <https://www.allaboutlaw.co.uk/commercial-awareness/legal-spotlight/the-history-of-transgender-rights-in-the-uk->. Access 15/12/2021.

¹³ *Gender Recognition Act*, 2004. c. 7 (UK): sections 2-3, last modified January 30, 2020. <https://www.legislation.gov.uk/ukpga/2004/7/section/2>; <https://www.legislation.gov.uk/ukpga/2004/7/section/3>. Access 15/12/2021.

¹⁴ Hazel Shearing, »Gender Recognition Certificate Cost Cut to £5,« *BBC News*, May 4, 2021. www.bbc.com/news/uk-56972195. Access 15/12/2021.

¹⁵ See Sophie Nevrla, »History of Transgender Rights.«

¹⁶ Jackie Kay, Interview with Harriet Gilbert, »Trumpet,« 43.00-43.30.

Leonie Slak is currently studying in the MA programme Literary Translation. Prior to this she obtained her bachelor's degree in German Language and Literature and Anglophone Studies at Philipps-University Marburg. She has always been interested in working with older texts, *Trumpet* being comparatively young, and examining how, despite changes of language, culture and accessibility, they often retain relevance and can add to contemporary discussions about social and political issues.

Adapting *Life & Times of Michael K*: J. M. Coetzee's Novel and the Handspring Puppet Company

[Leslie Fried:] A man and a wooden puppet are sitting next to each other on a bench. The puppet is about half the size of the man. The man pulls out a sandwich and hands it to the puppet. From behind the puppet, one of three puppeteers reaches for the sandwich and takes a bite. He passes it on to his colleague, who also takes a bite and hands it to the third puppeteer, who finishes it. After all, puppets do not eat sandwiches. The three men then proceed with moving the puppet together, one of them lending his voice to the puppet character, saying the words which the latter is supposedly saying. The other two are moving different parts of the wooden body. The man on the bench and the puppet go on with their conversation as if nothing had happened.

[Kathrin Hettrich:] This is quite the unusual scene for the eyes of a German theatre audience. On the 17th of June 2021, the theatre adaptation of J.M. Coetzee's *Life & Times of Michael K* premiered in Cape Town, South Africa, and was available for German and international audiences via a livestream provided by Düsseldorfer Schauspielhaus and Festival Theater der Welt. In this podcast, we want to talk about this unique production. We began working on this podcast in the context of the seminar »Borderlands: Performative Acts Across Language, Culture and Media« at the Department of English and American studies of Heinrich Heine University Düsseldorf.

[LF:] In the seminar, we explored different kinds of boundaries and the possibility of their crossing, but also the ways in which some artworks travel from medium to medium, in the case of Michael K: from novel to a very specific kind of stage adaptation. We read Coetzee's novel, which was published in 1983, and we watched the premiere of the stage adaptation in South Africa. We also had the chance to talk to some people involved in the production both in South Africa and Germany. For our podcast specifically, we talked to Felicitas Zürcher, who was involved in the staging of the play and part of the cooperation of the two theatre companies.

But first: What is *Life & Times of Michael K* about? The novel tells the story of Michael, a social outcast, who struggles through life in a South Africa that is torn apart by a civil war. He lives in Cape Town and stays with his sick mother, who wants to return to the farm she grew up on one last time. On their tedious journey, Michael's mother dies, and he is left alone to deal with the uncertainties of life and the conditions of the war.

To answer some questions about the adaptation of the play and its narrative techniques, we talked to Felicitas Zürcher. She was the head dramaturg at Düsseldorfer Schauspielhaus when the cooperation with the South African director Lara Foot, the Handspring Puppet Company, and Festival Theater der Welt was in the planning

stages for the festival in 2020. However, this festival was cancelled in the end due to the Covid-19 pandemic. A hybrid version was realized in 2021 and involved the performance of *Michael K*, adapted and adjusted to the new situation.

The Challenges of Adapting *Life & Times of Michael K* for the Stage

We first talked about the specific challenges in adapting this particular novel for the stage. *Life & Times of Michael K* by Lara Foot and the Handspring Puppet Company is a mix of puppet theatre on the one hand and narrative theatre on the other. The reasons for choosing these particular conventions lie partially in the features of the novel itself.

Even though, according to our interviewee Felicitas Zürcher, any text—even a phone book—could theoretically be adapted for the stage and turned into a proper theatre play, it is also true that some literary features call for specific modes of transfer.

There are novels and texts with lots of dialogue, so you can focus on that when you are doing an adaptation for the stage. [...] *Michael K* has very little dialogue, [...] which means that you need other ideas for the transfer from text to stage. From an early point on, Lara Foot's idea has been to make use of an old tradition of narrative theatre in South Africa, where characters on stage narrate stories for the audience.¹

In a text in which dialogue and the verbal interactions between characters play a minor role, one must also focus more on the things that happen, on actual events, Felicitas Zürcher says.

The use of puppets raises many questions. Choosing it was, according to Felicitas Zürcher, inspired partly by pragmatic considerations. At first, the distinct description and characterization of the protagonist *Michael K* in the novel had to be taken into account:

It was clear from the start that the character of Michael K could not just be played by any actor, because Michael K is characterized in such a specific way. He is defined by the fact that he belongs to a specific community in South Africa, by his disfigurement, and by the way in which society treats him. No matter where he goes, he always remains a complete outsider, an outcast, so it was obvious that we couldn't just pick someone from the cast. That we needed to come up with something special to present this special character.²

One of the passages from the novel that characterize Michael K is the following: »The first thing the midwife noticed about Michael K when she helped him out of his mother into the world was that he had a hare lip. The lip curled like a snail's foot, the left nostril gaped.«³

Here, the one physical feature that marks Michael K is described. As it is the first thing we learn about the protagonist, right in the beginning of the novel, it is crucial

for the way we imagine the character. But even more importantly, this physical feature shapes Michael K's experience in the world, the encounters he has with people. His hare lip strongly influences the way they interact with him.

Should Michael K therefore be represented by a puppet? A puppet which the puppeteer can form freely according to a specific description? Basil Jones, one of the founders of the Handspring Puppet Company, emphasizes that the somewhat pragmatic reason of solving the problem to find an actor who fits the physical description of Michael K was by far not the only motivation for the use of puppets:

Michael K has a severe hare lip, so it's easier to make a puppet with a hare lip than make a prosthetic hare lip for an actor. But that's not the real reason why we're doing Michael K as a puppet play; it's something more than that. The puppet is a prosthesis of the self – like an artificial limb. I think we feel that only a prosthesis can truly represent an individual as dignified, otherworldly, and complex as the character of Michael K that Coetzee has invented.⁴

We think that the use of a puppet furthermore emphasizes the distance between audience and character while on the other hand opening up a space for imagination, projection and interpretation. Felizitas Zürcher describes it as follows:

It's basically what is called the magic moment in theatre. Even though you know and see that it is a puppet, you develop a great deal of empathy. In my opinion, this worked extremely well with *Michael K*. Probably it is precisely because he is impersonated by a puppet, that people feel so connected to him, because the puppet creates a certain distance, and this distance can then be overcome by using your own imagination in that magic moment.

The cards are on the table, everything is displayed openly, as if this was theatre in its original state. You see the puppet players, you see that somebody else is talking, not the puppet, but you still believe it. [...] It is almost like a small miracle, every time. For me, this also addresses the very art of theatre on so many levels.⁵

In the interview, Zürcher also remembers the scene in which the puppet players share a sandwich, the section in the novel when Michael K meets an empathetic stranger who offers him food because Michael is obviously craving something to eat.

The body height is not the same: Michael K is much smaller than the actors, but it still works. It was brilliant, for instance, in that scene where the man offers Michael his sandwich: the three puppet players, or rather the two puppet players and the actor who is speaking Michael K's part, eat that sandwich together. I find that a great opportunity when working with puppets, that you can display the means, the technique openly, but the disclosure will not ruin the illusion.⁶

Maybe it is exactly because the puppet is so obviously not »real« or »realistic« that the audience members need to engage with it more actively, use their own imagination, give in to the illusion, and thereby reinforce the »agreement« between audience and performers, the so-called fictional pact.

Another interesting aspect concerning the use of puppets is the fact that only some of the characters in *Life & Times of Michael K* are »played« by puppets: Michael, his mother, three children, and a goat which Michael hunts down in order to eat it. All other figures are played by human actors. The production of one puppet takes at least two months. In the case of Michael K, the puppeteers at Hand-spring Puppet Company made use of the extra time they had after the premiere was postponed due to the Covid-19 Pandemic and proceeded with working on the puppets. The forced pandemic break enabled them to give the puppets that were representing the characters of Michael K and his mother even more detail.



Michael K with three children. *Life & Times of Michael K* dir. Lara Foot (2021)

© Sophia MacPherson

But the lengthy production process was not the reason why only some of the characters were turned into puppets. Rather, according to Felicitas Zürcher, the intention was to turn those into puppets whose relationship to Michael K is in a way distinct, the characters with whom he is on the same level, the characters that he feels connected to in a way that differs from the way he relates to the rest of the world, and who relate to him in a way that is different from how the rest of the world does. In one scene, Michael kills a goat as he is hungry but finds that he is unable to eat it because he feels some kind of connection to the animal. Hence, it makes sense that the goat should – like Michael K – be represented by a puppet.

Which characters are played by puppets, then, has been determined by the way the protagonist relates to them. The use of puppets therefore also serves the purpose of displaying a web of relations, or more precisely, Michael K's relationships with the animate world and how he perceives them.

The performance has triggered our interest in the very specific art and craftsmanship it relies on. We wanted to know more about the Handspring Puppet Company, its history and meaning.

The History of the Handspring Puppet Company

[KH:] One of the puppeteers who could be seen on stage in the production was Craig Leo. He and the designer of the puppets, Adrian Kohler, are both known to be among the world's best in their fields, which is why it is safe to say that *Life & Times of Michael K* presented »world-class puppet theatre.« In Germany, and many other contexts, puppet theatre for adults is not well-known as an art form. So, it is worth taking a brief look at the history of puppetry in South Africa and the history of the Handspring Puppet Company.

In South Africa, puppetry is a thriving contemporary art form which can be seen in theatre, in television, even in education and therapy formats.

Looking at the history of puppetry in South Africa, many articulated figures in museums show that puppetry predates colonial influence. However, according to the Handspring Puppet Company's website, »cross pollination between European, African and Eastern forms of puppetry have contributed [...] to much more complex interdisciplinary performance styles that define South African puppetry in the 21st century.«⁷

In 1981, a group of art students founded the Handspring Puppet Company, and the company has since then been growing under the leadership of Artistic Director Adrian Kohler and Executive Producer Basil Jones. In the late 1980s and early 1990s, they began to work with directors of regular stage theatre. Such works as *Faustus in Africa*, and *Ubu and the Truth Commission* in collaboration with artist William Kentridge have been touring internationally since 1991.

The most noteworthy feature of the company's work—and not only a feature of the production of *Life & Times of Michael K*—is the fact that the puppeteers are very visible on stage. They are not trying to blend into the background



Michael K, his mother, and their puppeteers. *Life & Times of Michael K*
dir. Lara Foot (2021) © Sandra Then

by wearing black clothes, for instance, as is often the case.

The South-African author, literary scholar and director Jane Taylor has been studying puppet theatre for several years and has written two plays for the Handspring Puppet Company. She describes the company's style as a »somewhat unorthodox interpretation of Japanese Bunraku puppetry.«⁸ In Bunraku, the puppeteers are visible on stage, yet often concealed by wearing black and having a cloth cover their faces.

South African puppetry hence shows a different and complex approach to representation and subjectivity on stage.

So, why did this style become so popular in South Africa from the 1980s onwards? Jane Taylor draws attention to the fact that in the 1980s, the divisive system of Apartheid was at its height in South Africa; resistance movements within the country did not subscribe to the bourgeois understanding of individualism that they saw reflected in the ways of life of the white ruling classes. Instead, they modelled concepts of selfhood along collectivist lines.⁹

When they started out, the members of the Handspring Puppet Company soon realized what could be gained by highlighting the collectivity of the subject by actually keeping the puppeteers visible on stage. According to Jane Taylor, it shows that there is an »all but invisible serving class that maintains and sustains the life force of the puppets, as well as the figures that they embody.«¹⁰ In the political climate in the South-Africa of the 1980s, the audience welcomed this political and aesthetic choice that effectively emphasized that this serving class does indeed exist.

Apart from its theatre productions, the Handspring Puppet Company is also especially known for its giant puppets. A recent project, *The Walk*, for instance, is an ongoing public art event in which the giant puppet of a refugee girl walks 8,000 kilometres in total from the Turkey-Syria border through Europe to the UK—a project which has been called »one of the most ambitious live artworks ever staged.«¹¹

The Company's Aesthetics/Politics and *Life & Times of Michael K*

Knowing about the company's approach to subjectivity and representation allows us to see the production and the interpretation of the figure of Michael K in a new light.

First of all, Jane Taylor calls attention to the fact that in Western culture and philosophical tradition there is this ideal of radical agency, of ideal autonomy. This makes the idea that someone is being a puppet something that is deeply negative. Our perception of the play hence may be somewhat biased. In a review of the play, Sascha Westphal, a German journalist reviewing the play after its streaming at Düsseldorfer Schauspielhaus, wrote, for instance, that a puppet is ideal for the representation of Michael K because he is an outcast, a plaything, someone who does not have control over what happens to him.¹² However, we think that there is more to it.

In the novel, Michael K remains this somewhat obscure, mysterious figure. Especially in the second section of the novel, we only learn what happens to him through the perspective of a medical officer at a work camp, where Michael is at one point being detained. As Jane Taylor puts it, »puppets [, too,] reaffirm the profoundly mediated nature of human subjectivity.«¹³

At the beginning of the play, the puppet of Michael K is carried onto the stage wrapped in a blanket. As the figure of Michael emerges from the blanket, the human characters and the puppeteers breathe with him, like a chorus. This thing, the puppet, is becoming a being through the triad of human performers, inanimate object and audience—via the fictional pact.

Throughout the play, the puppeteers are always clearly visible. In a discussion of another play staged by the Handspring Puppet Company, called *Ubu and the Truth Commission*, Jane Taylor states, »It is through the intense gaze into the face of the puppet that the audience is led (via the puppeteer) back into the puppet.«¹⁴ In the staging of *Life & Times of Michael K* we saw streamed via Düsseldorfer Schauspielhaus, now, one puppeteer, the one who mainly voiced Michael K, indeed gazed intensely into the puppet's face. The other puppeteer who operated Michael's upper body, however, always looked straight ahead. This mirrors the directionality of our understanding of the self—we understand ourselves by looking inward and outward at the same time.

There is one scene in which Michael K fights off several strangers who bully him. The puppeteer who mainly voices Michael leaves the puppet, goes to the centre of the stage and engages in a physical fight with the bullies who are played by human actors. Is Michael now unable to fend for himself? Or is this a representation—facilitated by the physical limits of the puppet—of the way one characteristic of his multifaceted being dominates in this fight?

[LF:] In this podcast, we took a closer look at an unusual adaptation of J.M. Coetzee's *Life & Times of Michael K* for the stage. The play staged by Lara Foot and the Handspring Puppet Company raised general questions about the adaptability of the work, the art of theatre itself and about enactments, or embodiments, of subjectivity and collectivity. We were lucky to have had the chance to speak to Felicitas Zürcher of Düsseldorfer Schauspielhaus, who gave us valuable insights into her work and her understanding of this complex stage production. We realized that puppetry is an underappreciated art form here in Germany and found out how the use of puppets in the play opened up paths to a deeper understanding of *Life & Times of Michael K*. And yet, we may never be able to fully grasp all there is to this fascinating work and its protagonist.

NOTES

¹ Felicitas Zürcher, Interview with Leslie Fried, »Warum muss das jetzt auf die Bühne?« Interview mit Felicitas Zürcher über ihre Arbeit als Dramaturgin und *Life & Times of Michael K*, »Borderlands: Performative Acts across Language, Culture and Media. (Düsseldorf: hhu books, 2021), 53. Translation ours.

² *Ibid.*, 52f.

³ J. M. Coetzee, *Life & Times of Michael K* (London: Vintage Books, 2004), 3.

⁴ Basil Jones & Adrian Kohler, Interview with Lindsay Kruger, »BWW Interview: Bringing Award-Winning Novel to Life Through Puppetry in LIFE AND TIMES OF MICHAEL K,« *Broadway World South Africa*, May 20, 2021, <https://www.broadwayworld.com/south-africa/article/BWW-Interview-Bringing-Award-Winning-Novel-to-Life-Through-Puppetry-in-LIFE-AND-TIMES-OF-MICHAEL-K-20210520>. Access 15/12/2021.

⁵ Zürcher, »Warum muss das jetzt auf die Bühne?« 55.

⁶ *Ibid.*, 55.

⁷ »Puppetry in South Africa circa 1800-1969,« Handspring Puppet Company, <http://www.handspringpuppet.co.za/south-african-puppetry/puppetry-in-south-africa-circa-1800s-1969/>. Access 16/08/2021.

⁸ Jane Taylor, »The ›As-If‹ Reality of Puppet Theatre,« *The Puppet Show*, eds. Carin Kuoni & Ingrid Schaffner (Philadelphia: Institute of Contemporary Art, 2008), 59.

⁹ Jane Taylor, 2011, »Handspring Puppet Company and the Dispersed Body.« Paper presented at Puppetry and Post-Dramatic Performance: An International Conference on Performing Objects in the 21st Century, Connecticut, University of Connecticut, April 2011, 5, <http://www.handspringpuppet.co.za/our-work/talks-and-publications/the-dispersed-body/>. Access 15/12/2021.

¹⁰ Taylor, »Dispersed Body,« 9.

¹¹ Claire Armitstead, »Meet Little Amal, the Puppet Girl Refugee About to Walk 8,000km,« *The Guardian*, July 4, 2021, <https://www.theguardian.com/stage/2021/jul/04/meet-little-amal-the-puppet-girl-refugee-about-to-walk-8000km>. Access 15/12/2021.

¹² Sascha Westphal, »Durch ein zerrissenes Land,« *Nachtkritik*, June 17, 2021, https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=19676:leben-und-zeit-des-michael-k-theater-der-welt-lara-foots-adaption-von-j-m-coetzees-roman-als-liveuebertragung-von-kapstadt-nach-duesseldorf&catid=38:die-nachtkritik-k&Itemid=40. Access 15/12/2021.

¹³ Taylor, »Reality,« 53.

¹⁴ Taylor, »Reality,« 59.

Kathrin Hettrich studied Literary Translation at HHU Düsseldorf and translates from English into German. She holds a bachelor's degree in English and American studies and Communication and Media Science from HHU Düsseldorf. She has been responsible for coordinating the programme of guest lectures »Staging Worl(d)s, Embodiments: Performance and Translation.«

Leslie Fried is a graduate student of Literary Translation (English and Spanish) at HHU Düsseldorf. She earned her B.A. in Social and Cultural Anthropology and Comparative Literature at Freie Universität Berlin. She has been responsible for facilitating the podcasts emerging as part of the project *Borderlands: Performative Acts across Language, Culture and Media*.

INTERVIEWS

Leslie Fried

»Warum muss das jetzt auf die Bühne?« Interview mit Felicitas Zürcher über ihre Arbeit als Dramaturgin und *Life & Times of Michael K*

Felicitas Zürcher war von 2016 bis 2021 Leitende Dramaturgin am Düsseldorfer Schauspielhaus und an der Inszenierung von Leben und Zeit des Michael K beteiligt. Leslie Fried hat mit ihr über ihre Arbeit als Dramaturgin und die Besonderheiten dieser Inszenierung gesprochen. Das Interview wurde im Anschluss an die Aufführung von Leben & Zeit des Michael K im Rahmen des Festivals Theater der Welt an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf im Sommer 2021 geführt.

Leslie Fried: Sie waren Leitende Dramaturgin am Schauspielhaus in Düsseldorf. Für alle, die sich nicht mit Theater auskennen: Können Sie kurz erläutern, was eine Dramaturgin macht? Und wie genau Sie in die Inszenierung von *Leben und Zeit des Michael K* involviert waren?

Felicitas Zürcher: Normalerweise ist eine Dramaturgin eine Art »erste Zuschauerin« während der Proben. Man ist auf den Proben immer mal wieder anwesend und gibt Feedback. Im Vorfeld ist man, je nach Regieperson, an der Findung und Auswahl eines Stoffs beteiligt. Manchmal schlägt man einen Stoff vor, manchmal schlagen die Regisseur:innen einen Stoff vor und dann ist man an der ganzen Phase der Konzeption beteiligt und dient als Ansprechpartner:in in den Bereichen Besetzung, Textaufteilung oder Kürzung. Oft sind ja gerade klassische Stücke für ein heutiges Publikum viel zu lang, das heißt, man muss den Text reduzieren, sodass ein fernseh- oder kinogeschultes Publikum das überhaupt noch erträgt. Die Arbeit ist tatsächlich sehr vielfältig. Sie beginnt bei der Planung und hört letztendlich erst mit der Vorstellung, bei Einführungen oder Publikumsgesprächen, auf. Man betreut eine Inszenierung von der Entstehung bis zum Ende.

Die Inszenierung von *Michael K* war ein spezieller Fall, da wir diese schon für das Festival *Theater der Welt* 2020 geplant hatten. Die komplette Vorarbeit hatten wir also schon abgeschlossen. Wir waren vier Tage vor dem Abflug nach Südafrika, als pandemiebedingt diese Zusammenarbeit und das Festival zunächst abgesagt und dann verschoben wurden. Daher blieb die ganze Produktion ein Jahr lang *on hold*, bis einige Wochen vor Probenbeginn die Spielzeit 2021 als Zeitpunkt für die Premiere festgelegt wurde. Darüber hinaus wurde entschieden, dass die Proben ausschließlich in Südafrika stattfinden würden. Die Kooperation verlief also ganz anders als ursprünglich geplant.

Wie wäre die Produktion abgelaufen, wenn alles wie geplant gelaufen wäre? Hätten dann Schauspieler:innen vom Schauspielhaus Düsseldorf noch stärker mitgewirkt?

Genau, das war die Idee: Die Hälfte des Casts sollte aus Deutschland sein und die andere Hälfte aus Südafrika, genauer: vier Schauspieler:innen aus Südafrika und drei vom Düsseldorfer Schauspielhaus. Die gesamte Textfassung war darauf ausgelegt. Letztendlich wurden die Erzähltexte dann unter dem südafrikanischen Cast neu verteilt.

Wie kam es überhaupt zu der Zusammenarbeit mit Lara Foot und der Handspring Puppet Company?

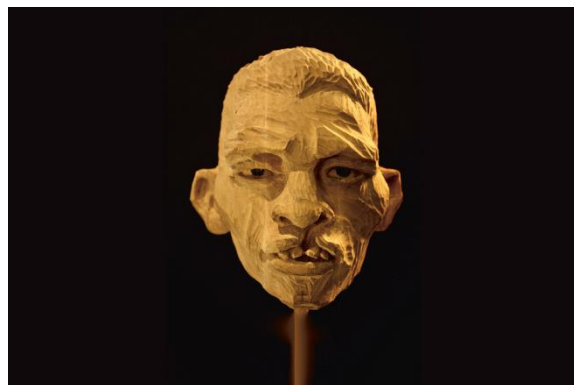
Der Leiter vom Düsseldorfer Schauspielhaus, Stefan Schmidtke, kennt Lara Foot schon sehr lange und hatte sie für eine Kooperation vorgeschlagen. Ich hatte ein paar ihrer Arbeiten gesehen und war begeistert. Lara Foot ist als Südafrikanerin schon sehr lange vertraut mit der Handspring Puppet Company. Diese ist inzwischen natürlich nicht nur in Südafrika, sondern weltweit bekannt und Lara Foot hatte sich sehr gewünscht, mit der Handspring Puppet Company zusammenzuarbeiten.

Hatte die Zusammenarbeit mit der Handspring Puppet Company auch etwas mit der Stückauswahl zu tun, also mit dem Stück *Michael K* an sich?

Das kann ich leider nicht genau beantworten. Zu Anfang hatte Lara Foot noch einen anderen Roman vorgeschlagen, bei dem Puppen auf jeden Fall keine Option gewesen wären. Bei *Michael K* hingegen war die Idee, mit Puppen zu arbeiten, zentral, um die Figur von Michael K darzustellen.

Inwiefern?

Bei der Frage nach der Besetzung war klar, dass diese Figur nicht einfach, flapsig ausgedrückt, von irgendeinem Schauspieler gespielt werden konnte, weil Michael K durch so viele Zuschreibungen speziell gekennzeichnet ist: durch seine Zugehörigkeit zu einer bestimmten Bevölkerungsgruppe, durch seine Entstellung [Michael K hat eine Lippen-Kiefer-Gaumenspalte, Anm. d. Red.] und die Art und Weise, wie



Der Kopf der Michael-K-Puppe © Handspring Puppet Company

die Gesellschaft mit ihm umgeht. Überall, egal wo er ist, egal in welcher Situation er sich befindet, ist er immer ein absoluter Außenseiter – da konnte man nicht einfach überlegen: Wer aus diesem Cast kann diese Figur spielen? Es musste eine

Findung sein, die seiner speziellen Beschreibung auch wirklich gerecht werden würde.

Allerdings war ja nicht nur Michael K als Puppe auf der Bühne, sondern auch seine Mutter, doch von den anderen Hauptcharakteren war niemand eine Puppe – abgesehen von den drei Kindern später im Arbeitscamp. Was waren die Gründe für diese Entscheidung?

Außerdem wurde die Ziege, die Michael in einer Szene fängt, als Puppe dargestellt. Das hat sich während der Arbeit an der Inszenierung entwickelt. Die Idee war, dass die Figuren aus der »normalen« Gesellschaft von Schauspieler:innen und alle, die in irgendeiner Art und Weise »randständig« sind, von Puppen übernommen werden sollten. Es war klar, dass das Gespann von Michael und seiner Mutter dabei auf die gleiche Art dargestellt werden musste. Die Kinder, die eigentlich im Roman auch schon ganz am Anfang vorkommen, waren Figuren, die nochmal einen ganz anderen Bezug zu Michael K hatten und deshalb nicht von Schauspieler:innen übernommen wurden.

Also wurden die Charaktere von Puppen verkörpert, die sozusagen mit Michael K auf einer Ebene stehen?

Ich würde sagen, solche Figuren, zu denen er einen anderen Zugang, eine andere Verbindung hat.

Sie haben bereits an einer Bühnenadaption von George Orwells 1984 gearbeitet. Gibt es bei der Adaption von Romanen für die Bühne Themen, die immer wieder aufkommen? Welche Probleme gibt es und wie gehen Sie mit diesen um?

Ich habe tatsächlich schon bei sehr viele Bühnenfassungen von Romanen oder Erzähltexten mitgewirkt. Bei 1984 war ich auch dabei, das stimmt. Die Fassung oder die Adaption hat in diesem Fall aber Armin Petras gemacht. Bei einer Inszenierung, die jetzt im Herbst hier in Düsseldorf aufgeführt wird – *Kleiner Mann – was nun?* [von Hans Fallada, Premiere am 8.10.2021; Anm. d. Red.] –, habe ich gemeinsam mit dem Regisseur die Textfassung erstellt. Generell kommen oft ähnliche Fragen auf und doch sind die Romane natürlich immer unterschiedlich. Es gibt Romane oder erzählte Texte, die sehr dialogisch sind, bei denen ein Werk oder ein Text sehr auf Dialogen beruht, und bei denen man sich auch in der Bühnenadaption sehr auf die Dialoge stützen kann. Ich habe einmal *Der Meister und Margarita* von Bulgakow adaptiert, das ist zum Beispiel sehr dialogisch. Im Unterschied dazu sind sowohl 1984 als auch *Michael K* sehr »undialogisch«. Was die Figuren miteinander sprechen, ist nicht die Essenz des Textes. Man muss sich also auf etwas Anderes fokussieren, wenn man das Werk für die Bühne adaptieren möchte. Im Fall von *Michael K* wollte Lara Foot sich auf eine Art Erzähltheater aus Südafrika berufen, wo Bühnencharaktere – wie ich sie trotzdem nennen würde – Geschichten vortragen. Das

war ihre Grundidee, wie sie mit dem Text umgehen wollte, um nicht in Not zu geraten, weil nur wenig Text zur Verfügung steht.

Lässt sich generell jeder Roman auf die Bühne bringen? Oder gibt es bestimmte Texte, bei denen das nicht möglich ist? Als ich *Michael K* gelesen habe, fand ich es schwer, mir den Roman als Theaterstück vorzustellen. Am Ende hat es aber doch sehr gut funktioniert.

Eine Frage, die vom Publikum oft gestellt wird, ist: »Warum muss das jetzt auf die Bühne? Das ist doch gar nicht für die Bühne gedacht.« Ich würde sagen: Absolut jeder Text kann auf die Bühne. Eine Bühne hat unterschiedliche Gesetze. Es gibt nicht nur Figuren, die miteinander sprechen – nicht nur das ist Theater. In Theaterkreisen sagt man immer, man kann sogar das Telefonbuch auf die Bühne bringen und das kann ein toller Abend werden. Diese Ansicht teile ich absolut. Wenn man einen Roman wie *Michael K* liest, denkt man wirklich nicht daran, dass der auf die Bühne drängt. Zunächst geht es aber um die Geschichte. Man sollte sich fragen, warum eine Geschichte – im Moment – auch auf der Bühne erzählt werden sollte und nicht, ob es sich dabei um ein Werk handelt, das unbedingt leicht für die Bühne zu adaptieren ist. Als ich noch in Dresden gearbeitet habe, habe ich zum Beispiel eine Romanadaption von Christa Wolfs *Der geteilte Himmel* gemacht. Das hat der Regisseur vorgeschlagen und ich erinnere mich, dass ich meinte: Das find ich super, aber ich möchte diese Fassung bitte nicht erstellen (lacht). Dann ist der Roman doch bei mir gelandet und es war unheimlich schwer, weil auch dieser Roman eben *nicht* über Dialoge funktionierte. Genau wie *Michael K*: Das, was die Figuren miteinander sprechen, ist nicht das Zentrum des Textes.

Würden Sie sagen, dass Dramaturgie etwas mit Übersetzen zu tun hat? Sie übersetzen ja quasi einen Text, wenn Sie ihn in Bühnenform bringen.

Das beschreibt doch eher die Arbeit des Regisseurs oder der Regisseurin. Ich bin mehr so etwas wie ein »Coach« oder eine Art »Sparring-Partner« für Regisseur:innen. Gemeinsam mit ihnen denke ich mir Konzepte aus oder spreche über Inhalte und Umsetzungen. Eine Dramaturgin ist auch die Person, die den gesamten intellektuellen Hintergrund des Stückes für das Ensemble aufbereitet.

Bei der Inszenierung von *Michael K* hat man deutlich gesehen, wie die Mittel des Theaters sich auf die eigene Wahrnehmung bestimmter Szenen auswirken. Wie Sie schon erwähnt haben, gibt es in *Michael K* eine Szene, in der der Protagonist eine Ziege fängt – im Roman finden wir dazu keine näheren Erläuterungen. In der Inszenierung war diese bestimmte Szene dann ausgeschmückt und durch Requisiten und andere Mittel besonders hervorgehoben. Dadurch ist mir die Szene besonders in Erinnerung geblieben. Das zeigt, dass die Theateradaption auch ein Akt der Interpretation ist.

Gerade bei Texten, die nicht so dialogisch sind, muss man den Fokus beim Adaptieren auf die Vorgänge richten. Bei *Michael K* geht es oft um lebensphilosophische Themen. Da sucht man dann nach den Szenen, in denen tatsächlich etwas passiert, in denen Akteur:innen, egal ob Menschen oder Tiere, aktiv handeln oder miteinander interagieren. In dieser bestimmten Szene wird ein archaischer Vorgang dargestellt, in dem ein Lebewesen, um zu überleben, ein anderes Lebewesen tötet. Das ist ein Kampf um Leben und Tod und das ist etwas, was man auf der Bühne zeigen möchte.

Und dieser Kampf wurde auf der Bühne durch Puppen dargestellt. Welchen Effekt hat für Sie generell der Einsatz von Puppen im Theater?

Der Effekt ist im Prinzip dieser magische Moment im Theater. Man weiß zwar und sieht auch, dass es sich bei einer Figur um eine Puppe handelt, entwickelt aber dennoch ein hohes Maß an Empathie. Ich finde, das hat auch bei *Michael K* sehr gut funktioniert. Wahrscheinlich gerade, weil es eine Puppe ist, geht es einem so wahn-sinnig nahe. Es baut sich eine gewisse Distanz auf und man kann diese Distanz dann über Fantasie, über diesen magischen Moment überbrücken.

Das ist wie »ursprünglichstes« Theater: Alle Mittel sind offengelegt; man sieht die Puppenspieler, man sieht, dass jemand anders spricht, dass die Puppe nicht spricht, und man glaubt es trotzdem.

Die Größenverhältnisse stimmen ja zum Beispiel nicht, *Michael K* ist kleiner als die Schauspieler:innen. Trotzdem funktioniert die Szene, in der ein Mann ihm sein Sandwich anbietet. Ich fand es hervorragend gelöst, wie die drei Puppenspieler, oder die zwei Puppenspieler und der Schauspieler, der *Michael K* gesprochen hat, gemeinsam dieses Sandwich essen. Bei der Arbeit mit Puppen hat man die Möglichkeit, die Illusion immer wieder offenzulegen und sie trotzdem nicht zu zerstören. Es ist fast ein kleines Wunder. Ich finde, dass dieses Phänomen auf vielen Ebenen auch die Kunstform Theater generell thematisiert.



Michael K interagiert mit einem Schauspieler. *Life and Times of Michael K* inszeniert von Lara Foot (2021) © Sandra Then

Da das Publikum gerade auch mehr dazu eingeladen ist, »mitzuspielen« und sich auf die Situation einzulassen, weil es eben so offensichtlich ist, dass es eine Puppe ist.

Genau, die Fantasie wird umso mehr angeregt, gerade weil es keine Illusion auf der Bühne gibt.

Haben Sie schon an anderen Produktionen mitgearbeitet, bei denen Puppen zum Einsatz kamen?

Ja, wir haben hier in Düsseldorf *Das Versprechen* von Friedrich Dürrenmatt adaptiert. Dabei handelt es sich um eine sehr tragische Geschichte über den Missbrauch eines Kindes. Da war das Kind als Puppe dargestellt. Gespielt wurde es von einer Puppenspielerin, die tatsächlich auch sehr jung aussah. Die Puppe sah ihr ähnlich und das hat die Empathie noch stärker angeregt.

Hätten Sie sich eine Inszenierung von *Michael K* ohne die Puppen vorstellen können?

Man kann sich eine Bühnenfassung immer auf verschiedenste Arten vorstellen. Doch wenn man gerade einen bestimmten Weg beschritten hat und damit zufrieden ist, dann fällt es natürlich schwer zu sagen, dass man es auch anders hätte machen können. Theoretisch wäre es möglich gewesen. Die Frage, wie Michael K dargestellt werden soll, hätte man sich aber immer noch stellen müssen. Das hätte auch in einer anderen Inszenierungsform nicht einfach eine Person aus dem Cast übernehmen können.

Gab es irgendwelche besonderen Schwierigkeiten bei dieser Art der Inszenierung? Was waren Unterschiede zu dem Ablauf eines Probenprozesses ohne Puppen?

Ich war am Ende leider kaum in die Proben involviert und habe tatsächlich keine einzige gesehen. Wenn die Proben in Deutschland stattgefunden hätten, wäre ich natürlich ab und zu dort gewesen. In diesem Fall habe ich mich nur ab und zu mit Lara Foot ausgetauscht und wir haben über den Inhalt gesprochen. Sie war sehr glücklich mit den Proben und außerdem überzeugt, dass die Grundidee mit den Erzähler:innen gut funktionierte. Bei der Erstellung der Fassung und der Aufteilung der Texte haben wir uns natürlich gefragt, ob die Geschichte nicht zu sehr auf Erzählungen beruht und ob das Publikum dennoch in »Theaterstimmung« kommen kann.

Wissen Sie, wie lange es dauert, so eine Puppe herzustellen?

Die Handspring Puppet Company arbeitet monatelang an den Puppen. Für diese Produktion waren sie im letzten Jahr schon fertig. Dann haben sie die zusätzliche Zeit genutzt, um weiter an den Puppen zu arbeiten und diese noch zu verfeinern. Die beiden Köpfe der Company sind ja auch richtige *Aficionados*.

Abschließend möchte ich Ihnen noch eine Frage stellen, die besonders für zukünftige Absolvent:innen verschiedener Studiengänge interessant sein dürfte: Wie sind Sie damals zur Dramaturgie gekommen?

Ich habe in der Schweiz Germanistik, Philosophie und Sozial- und Wirtschaftsgeschichte studiert und das Ganze hat sich dann eher ungeplant ergeben. Wie wahrscheinlich viele Germanistikstudierende habe ich eine Hospitanz am Theater gemacht. Ich wollte dort aber zuerst nicht bleiben und habe noch einige andere Sachen ausprobiert. In Berlin habe ich dann aber so tolles Theater gesehen, dass ich es mir noch einmal anders überlegt und über Regieassistentin in den Beruf gefunden habe. Ich komme nicht aus einer Theaterfamilie und als ich studiert habe, gab es auch noch keine Dramaturgie-Studiengänge, nur Theaterwissenschaften. Menschen aus dem Theaterbereich erzählten mir, dass Dramaturgie ein toller Beruf sei und fragten, ob ich mich nicht dahingehend orientieren wolle. Und so habe ich mich dann langsam ins Theatersystem reingelebt. Als Germanistin ist der Text meine Kernleidenschaft. Die Dramaturgie ist ein tolles Berufsfeld, wenn man Texte und Theater liebt.

Leslie Fried ist Studentin des Masterstudiengangs Literaturübersetzen (mit den Sprachen Englisch und Spanisch) an der HHU Düsseldorf. Zuvor absolvierte sie den Bachelor of Arts in den Bereichen Sozial- und Kulturanthropologie und Vergleichende Literaturwissenschaft an der Freien Universität Berlin. Sie war maßgeblich für die Entstehung der Podcasts im Rahmen des Projekts *Borderlands: Performative Acts across Language, Culture and Media* verantwortlich.

Kathrin Hettrich

»Eine ganz eigene, unabhängige Form«: Interview mit Anna Kasten zur Übertitelung im Theater und *Life & Times of Michael K*

Anna Kasten war bei der Inszenierung von Leben und Zeit des Michael K für die deutsche Übertitelung verantwortlich. Sie hat in Leipzig Diplomdramaturgie studiert und wurde in Palermo in Europäischen Kulturstudien promoviert. Nach zahlreichen Erfahrungen auf internationalen Theaterfestivals hat sie sich im Bereich Übertitelung spezialisiert und gründete 2016 gemeinsam mit David Maß die Übertitelfirma Panthea, die in Deutschland und darüber hinaus Theater, Festivals und freie Gruppen inhaltlich und technisch bei ihren Übertitelungen betreut und berät. Kathrin Hettrich hat mit ihr über die Übertitelung von Theaterproduktionen gesprochen, welche in der Übersetzungsforschung trotz der immer häufigeren Nutzung bisher nur wenig Beachtung gefunden hat.¹

Das Interview wurde im Anschluss an den öffentlichen Vortrag »Zur deutschen Übertitelung von Leben und Zeit des Michael K – nach dem Roman von J.M. Coetzee« von Anna Kasten (22.06.2021) an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf geführt.

Kathrin Hettrich: Was machen Sie konkret? Wie sind Sie in Theaterinszenierungen eingebunden?

Anna Kasten: Unsere Aufgabe bei Panthea ist es, Übertitel fürs Theater zu erstellen. Man kann sich Übertitel wie Untertitel im Film vorstellen, nur ist ein wichtiger Unterschied, dass Übertitel – die klassisch meist über der Bühne angebracht sind – live gefahren werden. Das heißt, jede Textslide wird während der Vorstellung von einer nur dafür zuständigen Person einzeln eingeblendet.

Eingebunden sind wir insofern, als dass wir natürlich dadurch Teil des Gesamtgeschehens und des Bühnenbildes werden. Wir arbeiten zudem mit der Stückfassung, sind bei den Proben häufig anwesend und werden so auch Teil der Aufführung. Übertitel sind meist für die Menschen gedacht, die der auf der Bühne gesprochenen Sprache nicht mächtig sind. Ein häufiger Fall ist, dass eine Theatergruppe aus dem Ausland kommt und die Produktion dann deutsche Übertitel bekommt. Es gibt aber auch die Variante, dass auf der Bühne selbst schon verschiedene Sprachen gesprochen werden. Dann werden die Teile, die dem Großteil des Publikums nicht verständlich sind, übertitelt.

Es gibt auch die Möglichkeit, dass man Übertitel für Menschen anbietet, die hier leben, aber nicht gut Deutsch sprechen. Dann erstellt man englische Übertitel oder ein spezifisches Angebot von verschiedenen Sprachspuren, bei denen sich die Zuschauer:innen die gewünschte Sprache aussuchen können.

Man kann auch den Aspekt der Zugänglichkeit berücksichtigen und darüber hinaus Übertitel auf Deutsch für taube Menschen und Menschen mit Hörbehinderung anbieten, in denen dann zusätzlich auch Beschreibungen von Geräuschen integriert werden.

Was ist ihr persönlicher Bezug zum Theater? Wie sind Sie zur Übertitelung gekommen?

Ich war schon als Jugendliche sehr begeistert vom Theater und habe selbst Theater gespielt. Da habe ich recht schnell gemerkt, dass ich gerne in diesem Berufsfeld arbeiten möchte, und habe dann in Leipzig auf Diplom Dramaturgie studiert. Gleichzeitig hatte ich aber auch schon immer einen besonderen Bezug zu Italien und habe einige Jahre dort gelebt. In dieser Zeit habe ich viel für deutsch-italienische Koproduktionen gearbeitet, habe übersetzt und war in der Kulturvermittlung tätig. Die Übertitelung war schlussendlich die beste Verbindung, um diese zwei Punkte zu vereinen: die Kulturvermittlung auf der einen Seite und die Sprachvermittlung – im Theater – auf der anderen. Ich war auch an der Produktion von internationalen Festivals beteiligt und habe so meinen Geschäftspartner kennengelernt, der damals schon übertitelt hat.

Übertitelung hat vor fünfzehn Jahren – auch vor zehn Jahren noch – viel zu selten stattgefunden: wenn, dann auf Festivals, bei denen internationale Gruppen Inszenierungen aufgeführt haben und eine Übersetzung für den Großteil der Zuschauer:innen notwendig war. Als wir dann angefangen hatten, zusammenzuarbeiten, kam bei den Berliner Theatern, die schon auf Tournee gegangen sind, eine Idee auf. Die Schaubühne beschloss als Erstes, Übertitel auf Englisch und Französisch nicht nur auf Festivals, sondern auch für ihr Repertoire anzubieten. Das wurde sehr gut aufgenommen. Zeitgleich mit meinem Start in die Übertitelung, nach meiner Promotion in Palermo in Europäischen Kulturstudien, hat dann das Gorki-Theater beschlossen, mit Übertiteln ein politisches Statement zu setzen. Sie fingen an, jeden Abend und jedes Stück zu übertiteln, um die Botschaft zu senden: »Wir wollen, dass Theater immer offen für alle Menschen ist.« Dem Beispiel des Gorkis sind dann relativ viele andere Theater gefolgt. So konnten wir unser Wissen und unsere Erfahrung weiter ausbauen und haben dann für eine bessere Strukturierung schlussendlich 2016 eine GmbH gegründet.

In der aufkommenden Forschung wurde Übertiteln als eine Hybridform zwischen Dolmetschen und Übersetzen beschrieben.² Würden Sie dem zustimmen? Und worauf kommt es für Sie beim Übertiteln an?

Ich würde Übertitelung nicht unbedingt als etwas »dazwischen« beschreiben, sondern eher als eine ganz eigene, unabhängige Form. Beim Übertiteln kommt es vor allem immer auf das Theaterstück an. Die Inszenierung soll im Vordergrund stehen. Das wichtigste Prinzip bei uns ist: Gib dem Publikum die Möglichkeit, auf die Bühne zu schauen und zu verstehen, was die Schauspieler:innen dort zeigen. Darum kürzen

wir die Titel stark, je nachdem, wie schnell gesprochen wird. So möchten wir den Zuschauer:innen auch nahelegen, dass sie sich alle Informationen, die sie sich von der Bühne holen können, auch von dort holen. Sie sollen an den Schauspieler:innen dran sein und mitbekommen, wenn jemand zum Beispiel nickt oder den Kopf schüttelt. Dieses entsprechende »Ja« oder »Nein« können wir dann in unseren Übertiteln weglassen und die Zuschauer:innen müssen dadurch so wenig wie möglich lesen. Aber es ist natürlich auch immer eine Frage, aus welcher Sprache gerade übertitelt wird. Ist das Stück vielleicht aus einem Kulturraum, der so anders ist, dass man manche Zeichen nicht mehr so gut auf der Bühne lesen kann? Dann wird mehr Text benötigt.

Mit dem Einkürzen der Texte möchten wir auch erreichen, dass unter den Zuschauer:innen nicht das Gefühl aufkommt, sie lesen gerade den gesamten Roman, das gesamte Stück. Niemand soll sich denken: »Ich sitz gerade im Theater und lese nur«, sondern eher: »Ich sehe mir gerade ein Theaterstück an und bekomme durch die Übertitelung noch Informationen dazu.«

Sprachlich ist es immer ein schwieriger Balanceakt: Man bewegt sich zwischen der Poesie auf der Bühne – die man in der Übersetzung übernehmen möchte – und dem Grundsatz der Verknappung. Außerdem ist die Übertitelung auch eine Dienstleistung. Da ist es nicht ganz einfach, immer den richtigen Ton zu treffen.

Das klingt nach einer sehr schwierigen Arbeit.

Ja, das stimmt. Doch man kann viel mit grammatikalischen Strukturen erreichen. Man versucht, in der Wortwahl die Poesie beizubehalten, hält die Sätze jedoch knapper, indem man öfter statt einem Komma einen Punkt setzt. Grundsätzlich sollte sich ein Satz auch nicht über drei oder sogar noch mehr Einblendungen erstrecken, sodass das Publikum sich die gesamte grammatische Struktur merken muss, um den Satz zu verstehen. Die Übertitel sind eben nicht wie in einer Übersetzung noch einmal nachlesbar, sondern nach ihrer Einblendung nicht mehr zugänglich.

Was ist für Sie besonders reizvoll am Übertiteln und auf welche Aspekte würden sie lieber verzichten?

Ich finde es toll, so viel aus dem Hintergrund bewirken zu können. Es ist für mich auch der wichtigste Aspekt, dass Theater offen für alle Menschen sein sollte, wie das Gorki-Theater es vermitteln wollte und will. Es soll so vielen Menschen wie möglich Zugang zur Kultur ermöglicht werden und auch zu anderen Kulturen. Das geschieht durch die Übertitelung von internationalen Produktionen.

Schwierig ist manchmal, dass man trotz allem als externe Instanz wahrgenommen wird. Viele Regisseur:innen haben ein wenig Angst vor Übertitelung, da sie das Gefühl haben, ihre Spieler:innen würden dadurch in ihren Texten »gefangen« und könnten nicht ausbrechen. Dagegen versuchen wir so gut es geht anzuarbeiten und

ihnen klarzumachen, dass wir flexibel sind und uns den Schauspieler:innen anpassen. Durch unser System haben wir viele Möglichkeiten, auf Improvisationen zu reagieren und müssen nicht stur den Text durchlaufen lassen.

Auch wenn man meistens als Übertitler:in noch eine »Randfigur« ist, wächst die Offenheit, je mehr die Menschen mit Übertitelung in Berührung kommen. Doch es ist noch ein langer Weg.

Gibt es eine Inszenierung, die Ihnen durch die besondere Umsetzung der Übertitelung in Erinnerung geblieben ist?

Eine meiner Lieblingsinszenierungen war *By Heart* von Tiago Rodrigues – und wird es auch immer bleiben. Rodrigues ist ein portugiesischer Regisseur und Intendant, der jetzt das Festival d'Avignon übernehmen wird. Das Besondere an der Inszenierung ist, dass zehn Personen aus dem Publikum auf die Bühne geholt werden, die dann etwas auswendig lernen müssen. Der Regisseur selbst steht auch auf der Bühne, als Moderator und als Performer.³

Dieses Gespräch – gleichzeitig mit dem Publikum und mit den Personen auf der Bühne, die noch nicht wissen, was mit ihnen passiert – war eine große Herausforderung, da Rodrigues immer sehr viel improvisiert hat. Und doch hat er das Element der Übertitelung in seine Arbeit eingebaut und mit mir interagiert. Er hat bei jeder Vorstellung neue Scherze gemacht, die ich dann abends neu eingebaut habe. Am nächsten Tag nahm er immer an, ich hätte diese Scherze noch nicht in meinen Übertiteln und so entstand dann eine Art Spiel.

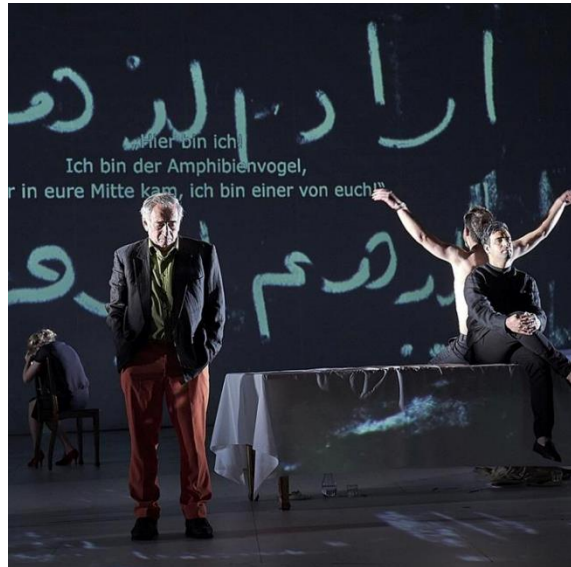


Probenaufnahme *By Heart* von Tiago Rodrigues
© Anna Kasten

Außerdem habe ich zwei unterschiedliche Inszenierungen von dem Stück *Vögel* von Wajdi Mouwad betreut, wo auf der Bühne schon vier Sprachen gesprochen werden: Hebräisch, Arabisch, Deutsch und Englisch. Das jeweils zu übertiteln war eine große Herausforderung, besonders weil ich kein Hebräisch und auch kein Arabisch spreche. Das musste ich dann über Lautsprache erhören. Generell habe ich dabei viel über die Sprachen gelernt. Viele aus dem Publikum hatten Angst, dass sie in dem Stück viel lesen müssen. Danach zu erfahren, wie gut es für sie funktioniert hat, war ein schönes Erlebnis. Hier haben wir auch die Übertitel stark in das Bühnenbild integriert, sie mit »hineingedacht«, weil klar war, dass sie durchgehend notwendig sein werden. Wir haben sehr eng mit dem Team, mit den Spieler:innen und der Regie zusammengearbeitet, wodurch die gesamte Arbeit an der Produktion zu einer sehr schönen Erfahrung wurde.

Wie kann Übertiteln funktionieren, wenn man die Sprache nicht spricht? Gerade wenn auf der Bühne improvisiert wird, stelle ich mir das sehr schwierig vor.

Ich habe mich mit den jeweiligen Schauspieler:innen zusammengesetzt und mir den von ihnen gesprochenen Text vorsagen lassen. Anschließend habe ich mir das Gehörte in Lautsprache in lateinischen Buchstaben aufgeschrieben. Dazu habe ich auch einzelne Schlüsselwörter gelernt, um sie während des Stücks immer wieder zu erkennen. Dafür braucht man eine gute Sicht auf die Bühne und muss auch auf die Gestik der Schauspieler:innen achten. Ich wusste: Wenn jetzt zum Beispiel eine bestimmte Handbewegung kommt, dann folgt ein bestimmter Satz.



Wajdi Mouwads *Vögel*. Burkhard C. Kominski.
Schauspiel Stuttgart. © Matthias Horn

Das erfordert sehr viel Übung, doch irgendwann habe ich mich so in den Rhythmus der Vorstellung hineinfühlen und in die Sätze reinhören können, dass es sehr gut funktioniert hat. Ich wusste genau, wann eine:r der Schauspieler:innen zum Beispiel gerade drei Wörter ausgelassen oder einen Satz durcheinandergebracht hatte, und konnte entsprechend reagieren.

Es ist bei solchen Sprachkombinationen natürlich schwierig, eine Person zu finden, die alle diese Sprachen spricht und gleichzeitig auch noch Theatererfahrung – am besten sogar Erfahrung mit Übertiteln – vorweisen kann. Es ist hilfreicher, wenn jemand diese Aufgabe übernimmt, der bereits einige Erfahrungen mit Übertiteln und deren Umsetzung gemacht hat, als jemand, der gegebenenfalls nur über Grundkenntnisse in allen der gesprochenen Sprachen verfügt und bei der Umsetzung Schwierigkeiten hat.

Die Vorstellung von *Leben & Zeit des Michael K*, nach dem Roman von J.M. Coetzee, wurde unter der Regie von Lara Foot beim Festival Theater der Welt 2021 uraufgeführt. Die Zuschauer:innen in Deutschland haben die Vorstellung über einen Livestream aus Kapstadt miterlebt, die deutschen Übertitel wurden auf dem Bildschirm unterhalb der Bühne eingeblendet. Zur Begriffsabgrenzung: Im Film begegnen uns Untertitel, im Theater dagegen wird immer der Begriff »Übertitel« verwendet – egal, wo sich die Schrift tatsächlich befindet?

Ja, auch wenn Übertitel manchmal an der Seite, unter- oder oberhalb der Bühne angebracht werden, spricht man zur Abgrenzung im Film von »Untertiteln« und im

Theater von »Übertiteln«. *Leben und Zeit des Michael K* war eine Art Hybridvorstellung: Es war Live-Theater in Kapstadt, das nur über einen Bildschirm beim Festival in Düsseldorf ankam. Da bot es sich an, die Übertitel am unteren Rand der großen Leinwand zu platzieren, als wären es Untertitel. Trotzdem wurden sie live gefahren. Ich saß hinter der Leinwand im Schauspielhaus Düsseldorf, habe die Live-Übertragung aus Kapstadt bekommen und die Übertitel gefahren und das Bild inklusive der Übertitel wurde dann weiter übertragen: auf die Leinwand für das begrenzte Publikum vor Ort und auf die Bildschirme des Publikums zuhause.

Sie haben vorhin erläutert, dass das Publikum auch die Gestik und die auf der Bühne vermittelten Emotionen »lesen« können soll. Bei der Inszenierung von *Leben und Zeit des Michael K* wurden die Ausrufe der Mutter bei der Geburt von Michael zum Beispiel nicht übertitelt. Gibt es Elemente in Produktionen, die nicht übertitelt werden müssen, zum Beispiel ein Ausdruck von Empfindungen oder Emotionen, der für sich selbst spricht?

In dieser Szene waren es nur Laute und keine konkreten Worte. Ein anderes Beispiel für Elemente, die nicht übertitelt werden, sind Namen. Bei Namen, die für uns hier gut verständlich sind – wie in dieser Produktion »Michael« oder »Anna«, der Name von Michaels Mutter – kann man in der Regel sofort heraushören, wenn dieser Name gerade gerufen wird. Somit ist es nicht notwendig, dieses Element auch noch zu übertiteln und man kann sich mehr auf die gerade dargestellten Emotionen und andere Aspekte des Schauspiels einlassen.

Hat die Tatsache, dass es sich um ein Puppentheater handelt, eine Herausforderung für die Übertitelung dargestellt? War Ihre Arbeit in irgendeiner Form anders als im klassischen Fall, wenn nur Schauspieler:innen auf der Bühne stehen?

Dieses Stück war für mich in der Vorbereitung eine größere Herausforderung, da ich bei den Proben nicht dabei sein konnte und mir nur Videomaterial zur Verfügung gestellt wurde. Im Probenraum bekommt man einen direkten Eindruck von den Geschehnissen auf der Bühne und kann die Atmosphäre besser spüren. Außerdem kann man dort direkt mit den Involvierten über die eigenen Interpretationen sprechen. Vor der Aufführung von *Michael K* habe ich nur Totalen von der Bühne bekommen. Die Puppen sind relativ groß, aber immer noch kleiner als Menschen, und dadurch war es für mich bei den Proben schwierig zu erkennen, was auf der Bühne gerade mit den Puppen passiert. Das habe ich dann tatsächlich erst in einer Generalprobe am Vorabend der Premiere sehen können. Somit wurde die Übertitelung durch die Größe der Puppen erschwert und dadurch gab es auch ein paar kleinere Missverständnisse in der Übersetzung.



Ein Spiel mit den Größenverhältnissen: Michael K auf einer Erhöhung spricht zu sitzenden Figuren.
© Sophia MacPherson

Zum Beispiel?

In einer Szene zum Beispiel haben die Charaktere darüber gesprochen, ob jemand »light« hat, also ob jemand eine Taschenlampe hat. Später haben sie noch einmal über »light« gesprochen und ich dachte, dass wieder nach einer Taschenlampe gefragt wird. Eigentlich wollte aber jemand Feuer haben, um sich eine Zigarette anzuzünden. Da gab es einfach eine kleine Geste von einer der Puppen, sodass ich nicht hatte sehen können, was gemeint ist.

Michael ist eine außergewöhnliche Figur. Man könnte ihn als wortkarg und vielleicht auch naiv beschreiben. Hat das für die Übertitelung seiner Aussagen eine Rolle gespielt, gerade auch im Vergleich zu anderen Figuren?

Wir haben für seine Stimme und auch die Erzähler:innen viel Text aus der Originalübersetzung von Wulf Teichmann übernommen.⁴ Wir haben die Texte der Theateradaption im Roman herausgesucht und auch seinen Sprachduktus übernommen. Ich finde Wulf Teichmanns Übersetzung so gut, dass ich in der Vorbereitung der Übertitel nicht noch einmal stark eingegriffen habe.

Eine Besonderheit bei der Produktion waren jedoch die Momente, in denen nicht Englisch gesprochen wurde, sondern Xhosa oder Afrikaans. Diese Textstellen hatte die Gruppe selbst entwickelt, sie wurden neugeschrieben und waren nicht im Roman vorhanden. Wir waren also auf eine englische Übersetzung dieser Textstellen angewiesen, um diese dann weiter ins Deutsche übersetzen zu können. Das waren auch genau die Stellen, an denen die Schauspieler:innen am meisten improvisiert haben. Da war es für mich sehr schwierig, herauszuhören, wenn an dem Abend doch etwas anderes gesagt wurde.

Ich habe also versucht, ähnlich wie bei dem Stück vorzugehen, in dem Arabisch und Hebräisch auf der Bühne gesprochen wurde, und habe versucht, über Lautschrift dem Gesagten zu folgen.

Da sprechen Sie den Aspekt der Mehrsprachigkeit an. Südafrika ist ein multilinguales Land, in dem heute elf Sprachen als offizielle Landessprachen gelistet sind.⁵ Die Textstellen in Xhosa und Afrikaans wurden also zunächst von dem Team in Südafrika selbst ins Englische übersetzt und deren Übersetzung dann von Ihnen ins Deutsche übertragen?

Genau, es gab es aber auch Stellen, wo das Gesagte vom gesamten Ensemble sofort verstanden wurde, als ein so selbstverständlicher Teil der täglichen Sprache angesehen wurde, dass manchmal eine englische Übersetzung fehlte. Ich musste dann natürlich noch einmal nachfragen.

Dazu kam noch ein Lied, das Michael in dem Stück manchmal singt. Das klang für mich als wären es Worte, weshalb ich es gerne übertitelt hätte. Nach Rücksprache mit dem südafrikanischen Team habe ich dann jedoch erfahren, dass es sich um eine ausgedachte Aneinanderreihung von Lauten handelte.

Gab es eine bestimmte Person, an die Sie sich für Übertitelungsfragen wenden konnten?

Meistens steht man im Austausch mit der Dramaturgie, manchmal auch mit der Regieassistentin, da sie noch näher am Textbuch und an den konkreten Veränderungen sind. Sie wissen also genau, wenn im Textbuch etwas steht, ein Schauspieler oder eine Schauspielerin während der Proben aber meistens etwas Anderes sagt. Manchmal tauschen wir uns auch mit den Souffleusen oder Souffleuren aus, da auch sie ganz nah am Geschehen sind.

Die Produktion geht voraussichtlich auch nach Luxemburg: Sind Sie dort weiterhin involviert? Und wie wird es dort mit den Sprachen ablaufen?

Unsere Firma ist bisher noch nicht in der Planung der Aufführung in Luxemburg involviert. Der Großteil der Arbeit neben der Übersetzung, nämlich die Einrichtung der Übertitel und die Einteilung des Textes nach dem Rhythmus der Aufführung – was beides sehr lange dauert – ist jetzt schon erledigt. Wenn eine Produktion tourt, ist es definitiv sinnvoll, dass man diese Arbeit weiterverwendet und als Grundlage für die Übersetzung in weitere Sprachen nimmt. Mit unserem Übertitel-Programm geht das schnell, dort kann man nach der Einteilung der Übertitel einfach weitere Sprachen anlegen und dann vor Ort entscheiden, welche und wie viele Sprachen gefahren werden sollen.

Bei der Aufführung von *Leben und Zeit des Michael K* im Rahmen des Festivals Theater der Welt in Düsseldorf wurden nur deutsche Übertitel eingeblendet. Gab es daran Kritik? Wie kam es dazu?

Ja, ich finde es schade, dass im Rahmen des Festivals nicht mehr Produktionen auch auf Englisch übertitelt wurden. Gerade bei so einer Produktion wie *Leben und Zeit des Michael K* wäre es ja relativ unkompliziert gewesen, die Parts, in denen

Afrikaans oder Xhosa gesprochen wird, auch auf Englisch anzubieten. Die Übersetzung war schon vorhanden und das hätte die Produktion noch einem größeren Publikum zugänglich gemacht. Zudem sollte man auch den internationalen Künstler:innen die Gelegenheit geben, die Stücke ihrer Kolleg:innen anschauen zu können. Dennoch glaube ich, dass viele Menschen, die nur Englisch können, die Produktion trotzdem verstanden haben, da ihnen nur diese kleineren Elemente gefehlt haben.

Zum Abschluss: Gab es eine Szene in *Michael K*, die Ihnen in der Übertitelung besonders in Erinnerung geblieben ist? Und wenn ja, warum?

Mir ist eher die Gesamtatmosphäre des Stücks in Erinnerung geblieben. Ich habe schon einmal mit der Handspring Puppet Company gearbeitet und ich finde deren Arbeit mit den Puppen wirklich sehr beeindruckend: wie sie es schaffen, die Puppen so menschlich werden zu lassen und wie die Spieler:innen mit ihnen interagieren.⁶

Nicht aufgrund der Übertitel, sondern generell ist mir eine Szene in Erinnerung geblieben, in der Michael K mit seinen Puppenspielern das Essen teilt. Das war eine gelungene Geste – ein Zeichen für das Miteinander von Puppen und Menschen auf der Bühne im Rahmen dieser einzigartigen Produktion.

ANMERKUNGEN

¹ siehe Maria Andrea Schneeweiß, »Die Sprache über die Bühne bringen. Die Entwicklung der Übertitelung im Theater am Beispiel szenischer Produktionen bei internationalen Theater- und Performance-Festivals«, (Masterarbeit, Universität Graz, 2013), 19; siehe auch Yvonne Griesel, *Translation im Theater* (Frankfurt: Peter Lang, 2000).

² Yvonne Griesel, »Surtitling: Surtitles an other hybrid on a hybrid stage.« *TRANS* 13 (2009): 119-127.

³ siehe Michaela Preiner, »Ein irrer Theaterabend ganz ohne Schauspielcrew«, *European Cultural News*, June 22, 2016. <https://www.european-cultural-news.com/ein-irrer-theaterabend-ganz-ohne-schauspielcrew/15189/>. Access 15/12/2021.

⁴ J.M. Coetzee, *Leben und Zeit des Michael K*, aus dem Englischen von Wulf Teichmann (München: Hanser, 1986).

⁵ South-African Government, *Constitution of the Republic of South Africa, 1996 - Chapter 1: Founding Provisions*.

<https://www.gov.za/documents/constitution/chapter-1-founding-provisions#5>. Access 20/12/2021.

⁶ siehe Kathrin Hettrich, Leslie Fried: »Adapting Life & Times of Michael K: J.M. Coetzee's Novel and the Handspring Puppet Company«, *Borderlands: Performative Acts across Language, Culture, Media*. (Düsseldorf: hhu books, 2021), 43.

Kathrin Hettrich studierte im Masterstudiengang Literaturübersetzen an der HHU Düsseldorf und übersetzt vom Englischen ins Deutsche. Zuvor absolvierte sie erfolgreich ein Bachelorstudium im Bereich der Anglistik und Amerikanistik sowie Kommunikations- und Medienwissenschaften ebenfalls an der HHU. Sie war verantwortlich für die Koordination der Veranstaltungen mit Gastvortragenden in der Reihe »Staging Worl(d)s, Embodiments: Performance and Translation«.

Quellenverzeichnis

Eva Ulrike Pirker

Crossing Borders: Eine Einführung

Anzaldúa, Gloria. *Borderlands / La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books, 1987.

Attridge, Derek. *Reading and Responsibility: Deconstruction's Traces*. Edinburgh: Edinburgh UP, 2012.

Bassnett, Susan. »Prologue.« Tradition, Translation, Trauma: The Classic and the Modern. Ed. Jan Parker & Tiothy Mathews. Oxford: Oxford UP 1-9.

Benjamin, Walter. *Illuminationen: Ausgewählte Schriften I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977.

Coetzee, J. M. *Life & Times of Michael K*. Vintage Books, 2004.

Derrida, Jacques. »Living On: Border Lines.« *Deconstruction and Criticism*. Ed. Harold Bloom et al. Trans. James Hulbert. New York: Continuum, 1979. 75-176.

———. »Survivre.« *Parages*. Paris: Éditions Galilée, 1986. 117-218.

———. »Überleben.« *Gestade*. Trans. Peter Engelmann. Wien: Passagen Verlag, 1994. 129-217.

———. »Archive Fever.« Trans. James Hulbert. *diacritics* 25.2 (1995): 9-63.

———. *Dem Archiv verschrieben: Eine Freudsche Impression*. Trans. Hans D. Gondek & Hans Naumann. Berlin: Brinkmann + Bose, 1997.

Dovey, Lindiwe & Teresa Dovey. »Coetzee on Film.« *J.M. Coetzee's Austerities*. Ed. Graham Bradshaw and Michael Neill. London: Routledge, 2010. 57-78.

Esplin, Marlene Hansen. »Self-translation and Accommodation: Anzaldúa's *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza* and Margarita Cota Cárdenas's *Puppet*.« *MELUS* 41.2 (2016): 176-201.

Ette, Ottmar. *ZwischenWeltenSchreiben: Literaturen ohne festen Wohnsitz*. Berlin: Kadmos, 2006.

Fried, Leslie. »»Warum muss das jetzt auf die Bühne?« Interview mit Felicitas Zürcher über ihre Arbeit als Dramaturgin und *Life & Times of Michael K*.« *Borderlands: Performative Acts across Language, Culture, Media*. Düsseldorf: hhu books, 2021. 51-57.

Glissant, Édouard. *A Poetics of Relation*. Transl. Betsy Wing. Ann Arbor: U of Michigan P, 2010.

Griesel, Yvonne. »Surtitling: Surtitles an other hybrid on a hybrid stage.« *Trans* 13 (2009): 119-127.

Hall, Rebecca. »What Is The Emotional Legacy Of A Life Lived In Hiding?« *Vogue*, 29.10.2021. <https://www.vogue.co.uk/arts-and-lifestyle/article/rebecca-hall-passing-film>. Access 15/12/2021.

Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge, 2012.

Johnston, David. »Translating the Dead for the Living Stage: Translation and the Afterlife.« Online-Gastvortrag an der HHU Düsseldorf, gehalten am 03.06.2020.

- Kafka, Franz. »Ein Hungerkünstler.« *Erzählungen*. Ed. Max Brod. Frankfurt: Fischer, 1983. 191-200.
- Kay, Jackie. *Trumpet*. London: Picador, 1998.
- Kay, Jackie & Grace Barnes. *Trumpet*. Unveröff. Skript. Für die Bühne bearbeitet von Grace Barnes. 2006.
- Mignolo, Walter D. *The Politics of Decolonial Investigation*. Durham: Duke UP, 2021.
- Neimneh, Shadi & Fatima Muhaidat. »The ecological thought of J.M. Coetzee: The Case of ›Life and Times of Michael K.«« *Studies in Literature and Language* 4. 1 (2012): 12-19.
- Pirker, Eva Ulrike & Mark Rüdiger. »Authentizitätsfiktionen in populären Geschichtskulturen: Annäherungen.« Ed. Eva Ulrike Pirker *et al.* *Echte Geschichte. Authentizitätsfiktionen in populären Geschichtskulturen*. Bielefeld: Transcript, 2010. 11-30.
- Sanders, Julie. *Adaptation and Appropriation*. Abingdon: Routledge, 2006.
- Sepp, Arvi. »Sprachreflexivität und Kulturtransfer: Übersetzung als hermeneutische Denkfigur bei Yoko Tawada und Emine Sevgi Özdamar.« *Die Sichtbarkeit der Übersetzung*. Ed. Birgit Neumann. Tübingen: Narr Francke Attempto, 2021. 177-195.
- Smith, Grover. *Letters of Aldous Huxley*. London: Chatto & Windus, 1969.
- Vital, Anthony. »Toward an African Ecocriticism: Postcolonialism, Ecology and ›Life & Times of Michael K.«« *Research in African Literatures*, vol. 39, no. 1, 2008, pp. 87-106.
- Wilm, Jan. *The Slow Philosophy of J.M. Coetzee*. London: Bloomsbury, 2016.
- . »Thoughts on J.M. Coetzee Found on Old Hard Disks.« Vortrag und Diskussion am 13.05.2021 an der HHU Düsseldorf.

Mandy Bartesch & Özlem Dagdelen

Jay Bernard and the Angel of History

- Beiner, Ronald. »Walter Benjamin's Philosophy of History.« *Political Theory* 12. 3 (1984): 423-434.
- Benjamin, Walter. *The Correspondence of Walter Benjamin, 1910-1940*, edited by Gershom Scholem, and Theodor W. Adorno. Chicago: The U of Chicago P, 1994.
- . *Illuminations*. Ed. Hannah Arendt. New York: Schocken Books, 2020.
- Bernard, Jay. *Surge*. London: Chatto & Windus, 2019.
- Brinkhurst-Cuff, Charlie, ed. *Mother Country*. London: Headline, 2019.
- Cambridge Dictionary, »surge.«
<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/surge>.
Access 21/12/2021.
- Matthews, David. *Voices of the Windrush Generation: The Real Story Told*. London: Blink, 2018.
- Phillips, Mike & Trevor Phillips. *Windrush: The Irresistible Rise of Multi-Racial Britain*. London: Harper Collins, 1998.

Schneider, Lea. »Der Windrush-Skandal: Wie Briten zu illegalen Einwanderern wurden.« *ARTE Deutsch-französischer Kultursender*, June 6, 2018. <https://info.arte.tv/de/der-windrush-skandal-die-britische-innenministerin-tritt-zurueck>. Access 15/12/2021.

Works Consulted

BBC. »Windrush Generation: Who are They and Why are They Facing Problems?« July 31, 2020. <https://www.bbc.com/news/uk-43782241>. Access 15/12/2021.

Gentleman, Amelia. »Windrush Victim Dies with No Apology or Compensation.« *The Guardian*, June 22, 2019. <https://www.theguardian.com/uk-news/2019/jun/22/windrush-victim-richard-stewart-dies-with-no-apology-or-compensation>. Access 15/12/2021.

Hewitt, Guy. »The Windrush Scandal: An Insider's Reflection.« *Caribbean Quarterly* 66. 1 (2020): 108-128.

Petter, Olivia. »Windrush Scandal: Everything You Need to Know about the Major Political Crisis.« *The Independent*, June 22, 2021. <https://www.independent.co.uk/life-style/windrush-generation-scandal-sitting-in-limbo-anthony-bryan-documentary-a9552281.html>. Access 15/12/2021.

The Joint Council for the Welfare of Immigrants. »Windrush Scandal Explained.« <https://www.jcwi.org.uk/windrush-scandal-explained>. Access 08/11/2021.

Chiara Timbone

The Representation of Queer Black Identity in Barry Jenkins' *Moonlight* (2016) and Jay Bernard's *Surge* (2019)

Armitstead, Claire. »Speaking Out: Ted Hughes Winner Jay Bernard on Exploring the New Cross Fire in a One-off Performance.« *The Guardian*, April 5, 2018. [theguardian.com/books/2018/apr/05/speaking-out-jay-bernard-surge-side-a-poet](https://www.theguardian.com/books/2018/apr/05/speaking-out-jay-bernard-surge-side-a-poet). Access 15/12/2021.

BBC Newsnight. »Moonlight's Tarell Alvin McCraney: »I'm still that vulnerable boy« - BBC Newsnight.« YouTube Video, 6:32, February 16, 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=UsmlTyQtu4U>. Access 15/12/2021.

Bernard, Jay. *Surge*. Vintage Digital, 2019, Kindle.

Dowd, A. A. »One of 2016's Best, Moonlight Unfolds a Coming-of-Age Story with Poetic Grace.« *The A.V. Club*. October 20, 2016. <https://www.avclub.com/one-of-2016-s-best-moonlight-unfolds-a-coming-of-age-s-1798189203>. Access 15/12/2021.

Gilbert, Sophie. »And, Scene: Moonlight.« *The Atlantic*, December 26, 2016. [theatlantic.com/entertainment/archive/2016/12/the-power-of-water-in-moonlight/511547/](https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2016/12/the-power-of-water-in-moonlight/511547/). Access 15/12/2021.

Gilroy, Paul. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1993.

- Juett, JoAnne C. & David M. Jones. »Introduction.« In *Coming Out to the Mainstream. New Queer Cinema in the 21st Century*. Ed. JoAnne C. Juett & David M. Jones. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2010. ix-xiii.
- Parmar, Sandeep. »Surge by Jay Bernard Review – Tragedy and Solidarity.« *The Guardian*, July 6, 2019.
<https://www.theguardian.com/books/2019/jul/06/surge-by-jay-bernard-review-the-painful-echoes-of-britains-black-radical-past>.
Access 15/09/2021.
- Pulver, Andrew. »Moonlight Becomes Him: Barry Jenkins’s Journey from a Miami Housing Project to the Oscars.« *The Guardian*, February 7, 2017.
<https://www.theguardian.com/film/2017/feb/07/moonlight-barry-jenkins-director-interview>. Access 15/12/2021.
- T. S. Eliot Prize. »Jay Bernard reads ›Hiss‹.« YouTube Video, 2:11, January 2, 2020.
<https://www.youtube.com/watch?v=o43u8h-RFQs>. Access 15/12/2021.

Leonie Slak

Trumpeting Change: Jackie Kay’s *Trumpet* (1999) and Transgender Media Representation

- Associated Press. »Gays Cut from Harassment Bill.« *The Spokesman Review*, January 31, 1989.
<https://www.news.google.com/newspapers?nid=0klj8wIChNAC&dat=19890131&printsec=frontpage&hl=en>: A8. Access 15/12/2021.
- . »Death Reveals Musician Who Lived as Man to Be Woman.« *Los Angeles Times*, February 2, 1989. <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1989-02-02-mn-2585-story.html>. Access 15/12/2021.
- Clark, D. »Jazz Musician Spent Life Concealing Fantastic Secret.« *The Spokesman Review*, January 31, 1989.
<https://news.google.com/newspapers?nid=0klj8wIChNAC&dat=19890131&printsec=frontpage&hl=en>. Access 15/12/2021.
- Gender Recognition Act*, 2004. c. 7 (UK): sections 2-3. last modified January 30, 2020.
<https://www.legislation.gov.uk/ukpga/2004/7/section/2>;
<https://www.legislation.gov.uk/ukpga/2004/7/section/3>. Access 15/12/2021.
- Gilbert, Harriett. »World Book Club Jackie Kay: *Trumpet*,« Interview with Jackie Kay. *BBC Sound*, February 3, 2018, streaming audio, 52:59.
<https://www.bbc.co.uk/programmes/w3csvtz3>. Access 15/12/2021.
- Goodwin, Judith. »Op-Ed Letters.« *The Spokesman Review*, February 6, 1989.
<https://news.google.com/newspapers?nid=0klj8wIChNAC&dat=19890206&printsec=frontpage&hl=de>. Access 15/12/2021.
- Kay, Jackie. *Trumpet*. London: Picador, 1999.
- Luhur, Winston, Taylor N.T. Brown & Andrew R. Flores. »Public Opinion of Transgender Rights in the United States: 2017 Ipsos International Survey Series.« UCLA School of Law Williams Institute. August 3, 2021.

- williamsinstitute.law.ucla.edu/publications/public-opinion-trans-rights-us.
Access 15/09/2021.
- Luppert, John. »Op-Ed Letters.« *The Spokesman Review*, February 6, 1989.
[https://news.google.com/newspapers?nid=0klj8wIChNAC&dat=19890206
&printsec=frontpage&hl=de](https://news.google.com/newspapers?nid=0klj8wIChNAC&dat=19890206&printsec=frontpage&hl=de). Access 15/12/2021.
- National Center for Transgender Equality. »ID Documents Center.« Transequality.
April 8, 2020.
<https://www.transequality.org/documents>. Access 15/12/2021.
- Nevrkla, Sophie. »The History of Transgender Rights in the UK.« AllAboutLaw.
November 12, 2018.
[https://www.allaboutlaw.co.uk/commercial-awareness/legal-spotlight/the-
history-of-transgender-rights-in-the-uk-](https://www.allaboutlaw.co.uk/commercial-awareness/legal-spotlight/the-history-of-transgender-rights-in-the-uk-). Access 15/12/2021.
- Shearing, Hazel. »Gender Recognition Certificate Cost Cut to £5.« *BBC News*. May
4, 2021. <https://www.bbc.com/news/uk-56972195>. Access 15/12/2021.
- U.S. Equal Employment Opportunity Commission. »Protections Against
Employment Discrimination Based on Sexual Orientation or Gender
Identity.« EEOC. June 15, 2021.
[https://www.eeoc.gov/laws/guidance/protections-against-employment-
discrimination-based-sexual-orientation-or-gender](https://www.eeoc.gov/laws/guidance/protections-against-employment-discrimination-based-sexual-orientation-or-gender). Access 15/12/2021.

Kathrin Hettrich & Leslie Fried

Adapting *Life & Times of Michael K*: J.M. Coetzee's Novel and the Handspring Puppet Company

- Armitstead, Claire. »Meet Little Amal, the Puppet Girl Refugee About to Walk
8,000km.« *The Guardian*, July 4, 2021.
[https://www.theguardian.com/stage/2021/jul/04/meet-little-amal-the-
puppet-girl-refugee-about-to-walk-8000km](https://www.theguardian.com/stage/2021/jul/04/meet-little-amal-the-puppet-girl-refugee-about-to-walk-8000km). Access 15/12/2021.
- Coetzee, J.M. *Life & Times of Michael K*. London: Vintage Books, 2004.
- Fried, Leslie. »»Warum muss das jetzt auf die Bühne?« Interview mit Felicitas
Zürcher über ihre Arbeit als Dramaturgin und *Life & Times of Michael K*.«
Borderlands: Performative Acts across Language, Culture, Media.
Düsseldorf: hhu books, 2021. 51-57.
- Handspring Puppet Company. »Puppetry in South Africa circa 1800-1969.«
[http://www.handspringpuppet.co.za/south-african-puppetry/puppetry-in-
south-africa-circa-1800s-1969/](http://www.handspringpuppet.co.za/south-african-puppetry/puppetry-in-south-africa-circa-1800s-1969/). Access 16/08/2021.
- Jones, Basil & Adrian Kohler. Interview with Lindsay Kruger. »BWW Interview:
Bringing Award-Winning Novel to Life Through Puppetry in LIFE AND
TIMES OF MICHAEL K.« *Broadway World South Africa* May 20, 2021.
[https://www.broadwayworld.com/south-africa/article/BWW-Interview-
Bringing-Award-Winning-Novel-to-Life-Through-Puppetry-in-LIFE-AND-
TIMES-OF-MICHAEL-K-20210520](https://www.broadwayworld.com/south-africa/article/BWW-Interview-Bringing-Award-Winning-Novel-to-Life-Through-Puppetry-in-LIFE-AND-TIMES-OF-MICHAEL-K-20210520). Access 15/12/2021.
- Taylor, Jane. »The ›As-If‹ Reality of Puppet Theatre.« *The Puppet Show*. Ed. Carin
Kuoni & Ingrid Schaffner. Philadelphia: Institute of Contemporary Art,
2008. 53-59.

- . 2011. »Handspring Puppet Company and the Dispersed Body.« Paper presented at Puppetry and Post-Dramatic Performance: An International Conference on Performing Objects in the 21st Century. Connecticut: University of Connecticut, April 2011, 5-10.
<http://www.handspringpuppet.co.za/our-work/talks-and-publications/the-dispersed-body/>. Access 15/12/2021.
- Westphal, Sascha. »Durch ein zerrissenes Land.« *Nachtkritik*, June 17, 2021.
https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=19676:leben-und-zeit-des-michael-k-theater-der-welt-lara-foots-adaption-von-j-m-coetzee-roman-als-liveuebertragung-von-kapstadt-nach-duesseldorf&catid=38:die-nachtkritik-k&Itemid=40. Access 15/12/2021.

Kathrin Hettrich

»Eine ganz eigene, unabhängige Form«: Interview mit Anna Kasten zur Übertitelung im Theater und *Life & Times of Michael K*

Coetzee, J.M. *Leben und Zeit des Michael K*. Übers. Wulf Teichmann. München: Hanser, 1986.

Griesel, Yvonne. *Translation im Theater*. Frankfurt: Peter Lang, 2000.

———. »Surtitling: Surtitles an other hybrid on a hybrid stage.« *TRANS* 13 (2009): 119-127.

Hettrich, Kathrin & Leslie Fried. »Adapting *Life & Times of Michael K*: J. M. Coetzee's Novel and the Handspring Puppet Company.« *Borderlands: Performative Acts across Language, Culture, Media*. Düsseldorf: hhu books, 2021. 41-48.

Preiner, Michaela. »Ein irrer Theaterabend ganz ohne Schauspielcrew.« *European Cultural News*. June 22, 2016.

<https://www.european-cultural-news.com/ein-irrer-theaterabend-ganz-ohne-schauspielcrew/15189/>. Access 15/12/2021.

Schneeweiß, Maria Andrea. »Die Sprache über die Bühne bringen. Die Entwicklung der Übertitelung im Theater am Beispiel szenischer Produktionen bei internationalen Theater- und Performance-Festivals.« Masterarbeit, Universität Graz, 2013.

South-African Government, *Constitution of the Republic of South Africa, 1996 - Chapter 1: Founding Provisions*.

<https://www.gov.za/documents/constitution/chapter-1-founding-provisions#5>. Access 20/12/2021.

Abbildungen

- Titel: Foto: iStock.com/Litay. The Blue Decline Intro. ID:1168924372.
- S. 3: Titelseite und Ankündigung der französischen Übersetzung von Poes Gedicht »The Raven« durch Mallarmé. The Miriam and Ira D. Wallach Division of Art, Prints and Photographs: Print Collection, The New York Public Library. *Le corbeau...* New York Public Library Digital Collections. <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47da-4748-a3d9-e040-e00a18064a99>. Access 20/07/2022.
- S. 6: Bildcollage von Seminararbeiten aus dem Kurs »Staging Wor(l)ds, Embodiments: Performance and Translation«, HHU Düsseldorf, Sommersemester 2020.
- S. 23: Tim Ring, Black People's Day of Action, 2 March 1981, Alamy Stock Foto. <https://bit.ly/3SiNIky>. Access 20/01/2022.
- S. 24: Paul Klee, *Angelus Novus*. 1920. Israel-Museum, Jerusalem. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Klee,_Angelus_novus.png
- S. 31: Moviestore Collection Ltd, Bild-ID: HH0B4D, Alamy Stock Foto. <https://bit.ly/3Dcz0ak>. Access 15/01/2022.
- S. 36: Oscilloscope Laboratories, *No Ordinary Man* (Film Still), Documentary by Aisling Chin-Yee & Chase Joynt. <https://noordinaryman.oscilloscope.net/>. Access 15/01/2022.
- S. 38: Victoria Pickering, Transgender Health Care Rally, 22 October 2018, CC BY-NC-ND 2.0, <https://www.flickr.com/photos/vpickering/50232639333/in/photostream/>. Access 15/10/2022.
- S. 44: Sophia MacPherson, *Leben und Zeit des Michael K*, <https://www.dhaus.de/programm/a-z/leben-und-zeit-des-michael-k/>. Access 15/01/2022.
- S. 45: Sandra Then, *Leben und Zeit des Michael K*, <https://www.dhaus.de/programm/a-z/leben-und-zeit-des-michael-k/>. Access 15/01/2022.
- S. 52: Handspring Puppet Company, *Life & Times of Michael K*. Cape Town.
- S. 55: Sandra Then, *Leben und Zeit des Michael K*, <https://www.dhaus.de/programm/a-z/leben-und-zeit-des-michael-k/>. Access 15/01/2022.
- S. 61: Anna Kasten, Thiago Rodrigues' *By Heart*. Burgtheater Wien, 2019.
- S. 62: Matthias Horn, Wajdi Mouwads *Vögel*. Burkhard C. Kominski. Schauspiel Stuttgart. <https://panthea.com/past-projects/>. Access 15/01/2022.
- S. 64: Sophia MacPherson, *Leben und Zeit des Michael K*, <https://www.dhaus.de/programm/a-z/leben-und-zeit-des-michael-k/>. Access 15/01/2022.