

THE ECSTASY OF RITA JOE (1967)**Die Rolle der Sängerin in George Rygas Theaterstück**

Mit dem zur Hundertjahrfeier Kanadas produzierten Drama *The Ecstasy of Rita Joe* (1967)¹ führte der 1932 geborene George Ryga seine 1962 begonnene künstlerische Karriere fort. Sein erstes Werk, das Fernsehspiel *Indian* (1962)² schlug bereits Themen an, mit denen sich der Autor in seinem dritten Theaterstück ausführlicher und intensiver auseinandersetzen würde. Dieses 1963 vom kanadischen Fernsehen gesendete Stück, das 1974 in einer überarbeiteten Fassung als Einakter auch auf der Bühne zu sehen war, weist folgendes Handlungsgerüst auf:

A transient Indian labourer [. . .] is found sleeping off a binge from the previous night, his tent burned down and his companions on a fence-making detail fled. His irate boss has plenty to say about no-good Indians, but warns him not to complain to the government agent who is expected shortly. The boss leaves. The starved and exhausted Indian drives himself to work again, but is interrupted by the arrival of the agent, a chatty do-gooder. Under threat of physical violence, the agent is forced to listen to a recital of the Indian's abysmal life. More frightened than his quarry, he finally drives off while the Indian stoically returns to work.³

Bereits durch die Mitwirkung der prominenten Schauspieler Frances Hyland und Chief Dan George zog *The Ecstasy of Rita Joe* die öffentliche Aufmerksamkeit auf sich. Drei Jahre nach der Uraufführung wurde es in einer französischen Übersetzung produziert. Weitere drei Jahre später erlebte es seine amerikanische und 1975 seine englische Premiere. 1971 präsentierte das Royal Winnipeg Ballet eine Ballettfassung. Neben den beiden Theaterstücken schrieb Ryga zum Thema ein noch unveröffentlichtes Filmskript, *The Kamloops Incident* (1967).

Ryga gilt als einer der wenigen kanadischen Dramatiker, die mehr als ein Erfolgsstück aufweisen können. Der Kritiker John Ripley faßt sein Urteil über den Autor wie folgt zusammen:

While the faults of individual plays are undeniable, the total impact of Ryga's work remains unique and impressive. He is as yet the only Canadian dramatist of stature to deal consistently with themes of national, social, and political concern; and his profound compassion and fierce rage are vital in a society inclined to materialistic complacency.⁴

Man kann nicht behaupten, daß Rygas Arbeiten völliges Neuland erschlossen, denn bereits das erste auf kanadischem Boden aufgeführte Theaterstück, *The Theatre of Neptune* (1605), brachte Indianer auf die Bühne. Der Erfolg von *The*

Ecstasy of Rita Joe regte aber weitere Autoren an, sich dieser Thematik zuzuwenden, wie Sharon Pollock in *Walsh* (1973), Herschel Hardin in *The Great Wave of Civilization* (1976) und James W. Nichol in *Sainte-Marie Among the Hurons* (1980). George Ryga und seine Nachfolger setzten demnach eine lange Tradition fort, belebten sie aber mit zeitgemäßen Techniken und Inhalten. Rygas Neuerungen sind am sichtbarsten bei den Darstellungsmethoden, die u.a. durch seine vielfältigen Interessen beeinflusst wurden. Ein Jahr nach *The Ecstasy of Rita Joe* schrieb er mit *Grass and Wild Strawberries*, das 1971 uraufgeführt wurde, ein Stück über die Jugendkultur der sechziger Jahre. Bereits in den Fünfzigern erforschte er die Wurzeln von Robert Burns in der schottischen Folklore. Zur gleichen Zeit befaßte er sich mit der Rolle des Volkstanzes in der afrikanischen Literatur und Kunst. In dem Drama von 1967 dokumentiert die Figur der Sängerin, die in den zwei Akten insgesamt vierzehnmal auftritt, diese Interessen Rygas.

In der Kritik wird diese Figur recht unterschiedlich beurteilt. Ohne auf einzelne Szenen näher einzugehen, meint der schon zitierte John Ripley, "[...] the mindless lyrics of a fashionably cynical folk singer wash over all."⁵ Mavor Moore differenziert in seinem George-Ryga-Artikel unter Hinweis auf Brian Parkers Stichwort "folk ballad"⁶ wie folgt:

Ryga introduces here an element used increasingly in plays to come: the interlocked, or interlocutory, song cycle. Sometimes the songs actually drive the action forward; sometimes they heighten a mood, or provide a bridge from one mood to the next. More often the singer is an outsider, who – as is the case with *Rita Joe's* "liberal folklorist with a limited concern and understanding" – forces the audience to see the action through a mediating filter. This "distancing" device, als Brecht had shown earlier, allows a playwright to confront the audience directly with the blame for what is shown; they can, however shame-facedly, identify with the "liberal" singer if not with the victims.⁷

Vor die Analyse der einzelnen Auftritte der Sängerin soll eine knappe Inhaltsangabe geschoben werden, um dem Leser später die Orientierung zu erleichtern: In *The Ecstasy of Rita Joe* liefert ein Vorgang von wenigen Tagen die Gegenwartshandlung, die ständig durch Erinnerungen und Träume der Titelheldin unterbrochen wird. Die Indianerin Rita Joe steht wegen mehrerer Delikte vor einem städtischen Gericht. Diese Verhandlung zieht den Schlußstrich unter ein Leben zwischen zwei Kulturen, voller Enttäuschungen und ohne jede Hoffnung auf Besserung. Der Richter hatte Rita zur Auflage gemacht, innerhalb von acht Stunden Entlastungszeugen aufzubieten. Diese Frist ist fast verstrichen, ohne daß Aussicht bestünde, die drohende Verurteilung zu 30 Tagen Haft abzuwenden. Am Ende des ersten Aktes erfolgt die Urteilsverkündung. Im zweiten Akt wird Rita im Gefängnis von ihrem Vater und dem Priester besucht, die sie in die Reservation zurückholen möchten. Sie entscheidet sich aber nach ihrer Entlassung gegen die Erinnerungen und Träume aus der Vergangenheit, für das Stadtleben und ihren gleichermaßen entwurzelten Freund Jaimie, mit dem sie in den

Tod gehen wird. Eine Mörderclique überwältigt Jaimie und wirft ihn vor einen fahrenden Zug. Rita Joe soll einem "gang rape" unterzogen werden, dem sie durch ihren plötzlichen Tod entgeht. Das Drama schließt mit einer indianischen Begräbniszeremonie.

The Ecstasy of Rita Joe wurde 1967, mitten in einem von mehreren *Folk Music Revivals*, veröffentlicht. Seit 1959 boten die Newport Folk Festivals alljährlich die Gelegenheit, neue Tendenzen und Persönlichkeiten der Volksmusikszene einem breiteren Publikum vorzustellen. Hauptträger dieser Bewegung waren linksliberale Künstler, die sich traditionsgemäß solchen Problemen widmeten, welche von der Mehrheit vernachlässigt, verdrängt oder einseitig diskutiert wurden. Es erstaunt deshalb nicht, daß die Minoritäten, ihre Geschichte und augenblickliche Verfassung, zu einem großen Thema dieser Musik avancierten, ja daß Angehörige dieser Gruppen selbst ihre Gedanken formulierten und als Lieder vortrugen. 1963 trat der Pima-Indianer Peter LaFarge in Newport auf, etwa zur gleichen Zeit die Cree-Indianerin Buffy Sainte-Marie. Zu dem Kreis indianischer Protestsänger zählten auch Floyd Westerman sowie der Meti Willie Dunn. Letzterer unternahm in den sechziger Jahren erfolgreiche Konzertreisen durch Kanada und trat gemeinsam mit Westerman und Sainte-Marie bei Benefizkonzerten auf. Dunn schrieb in Zusammenarbeit mit Ann Mortifee die Musik zu George Ryga's Theaterstück. Bei der Uraufführung wirkte er als Gitarrenspieler mit, während Ann Mortifee die Sängerin des Stückes verkörperte.

In den einleitenden Bühnenanweisungen legt George Ryga Charakter und Funktionen der Sängerin fest. Zunächst wird sie von der zentralen Handlung räumlich und gestisch abgesetzt: "[. . .] turned away from the focus of the play. Her songs and accompaniment appear almost accidental" (15). Danach fixiert der Autor unter Bezugnahme auf den zeitgenössischen Rahmen seine Figur auch inhaltlich:

She has all the reactions of a white liberal folklorist with a limited concern and understanding of an ethnic dilemma which she touches in the course of her research and work in compiling and writing folk songs. (15)

Hier wird ihr und allen "folk singers" zwar der gute Wille nicht abgesprochen, doch die positive Gesinnung ersetzt nicht das uneingeschränkte Engagement für die Sache, das angesichts der Brisanz des Themas gefordert ist. George Ryga nimmt hier nicht die extreme Position von LeRoi Jones ein, der in *The Dutchman* (1964) und *The Slave* (1964) den weißen Liberalen härter als den eingefleischten Rassisten angreift. Aber er unterstellt den Linksliberalen, daß sie das "ethnic dilemma" nur als Mittel zu einem nicht näher bestimmten Zweck benutzen. Der äußeren entspricht bei dieser Figur die innere Distanz. Auf diese Weise disqualifiziert Ryga indirekt auch das gesamte *Folk Music Revival* als eine bloße Randerscheinung, welche die aktuellen Ereignisse nur begleitete und kom-

mentierte, ohne ernsthafte Absicht, das Umfeld persönlicher Interessen und Talente zu verlassen.

Diese Charakterisierung in den Bühnenanweisungen rückt die Sängerin an die Zuschauer heran, die mit dem Besuch dieses Problemstückes ihre grundsätzliche Aufgeschlossenheit gegenüber den indianischen Lebensfragen demonstrieren, jedoch in ihrer traditionellen passiven Rolle verharren. Die Sängerin befindet sich näher als das Publikum beim Geschehen, unterscheidet sich aber in ihren Reaktionen nicht wesentlich von ihm, denn sie wird nur an zwei Stellen direkt in die Handlung eingreifen. Im Gegensatz zu dem Sänger als zentralem Vermittler in epischen und lyrischen Dichtungen wird sie als distanzierter Beobachter mit begrenzter Einsichtsfähigkeit eingeführt. Sie bleibt somit in Reichweite des Zuschauers. Dieser kann sich mit guten Gründen hinter der Sängerin verstecken und seine eigene Abwehrhaltung gegenüber den dargestellten Themen rechtfertigen.

Diese Konstruktion deckt auch andere Reaktionsmöglichkeiten ab. Das Theaterstück zeigt, daß eine distanzierte Haltung, die Kommentierung mittels Volksmusik oder die passive Zuschauerrolle, den Problemen nicht angemessen ist. Auf diese Weise nimmt Ryga sein Publikum in den Interaktionsrahmen seines Stückes mit hinein, so wie dies eine reziproke Literaturform tun soll. Eine denkbare Reaktion des Zuschauers wird also auf der Bühne vorgeführt, wodurch gleichzeitig Nähe und Distanz zu den zentralen Fragen erzeugt wird.⁸ Der Zuschauer wird zu einem doppelten Erkenntnissschritt aufgefordert: Er muß den Zusammenhang zwischen den angestimmten Liedern und dem Handlungskontext beurteilen, denn von den Liedern wurde oben gesagt, daß sie nur *scheinbar* zufällig eingefügt werden. Darüberhinaus muß der Zuschauer diese besondere Form der Reaktion auf die dargestellten Szenen mit seiner eigenen vergleichen. Auftretende Diskrepanzen mindern nicht etwa den Wert der Sängerin als Identifikationsfigur, denn jede Mißbilligung durch den Zuschauer fällt auf ihn selbst zurück und fördert so eine emotionale Betroffenheit. Er kann sich entweder hinter einer Figur mit mangelhafter Anteilnahme und Einsichtsfähigkeit verstecken, d.h. passiv bleiben, oder das Theater mit der Weigerung verlassen, solch eine Rolle weiterzuspielen.

Die Einschätzung der Sängerin kompliziert sich bei der weiteren Lektüre der Bühnenanweisungen, denn der Autor bürdet der Figur eine weitere Funktion auf: "She serves too as an alter ego to *Rita Joe*" (15). Wenn wir die Charakteristika der Sängerin auf die Titelheldin übertragen, wäre Rita als eine zweite Figur konzipiert, die am Rande des Geschehens steht, die trotz positiver Grundeinstellung die Ereignisse nur teilweise versteht. Ryga kündigt hier eine Figur an, die zwar Hauptbetroffene ist, diese Position aber nicht akzeptiert und deshalb nicht versuchen wird, Einfluß zu nehmen. Das heißt, Rita Joe wird nur reagieren, sich den Folgen der Aktion anderer entziehen und es ablehnen, ihr Verhalten nach

den Maßstäben anderer auszurichten. Sie fungiert gleichermaßen als Zentralfigur und als Randfigur, als Opfer und Beobachterin, die wie die Sängerin Abstand zu den Ereignissen hält. Dies bedeutet bei ihr gleichzeitig eine Distanzierung von ihrer eigenen Gegenwart, der Situation der Verfolgten, Angeklagten und Nichtverstandenen, aber auch von ihrer Vergangenheit. Dieses 'Außersichsein' verweist auf den Begriff der Ekstase im Titel des Stückes. Ihre Verweigerung macht sie einerseits unverletzlich, andererseits verhindert sie jede effektive Auseinandersetzung mit der Realität. Für Rita gilt das gleiche wie für die Sängerin und den Zuschauer: Das Geschehen darf nicht nur als bloßes Kunstprodukt verstanden und konsumiert werden, sondern als realistische Tragödie, deren ständige Wiederkehr nur durch rückhaltloses persönliches Engagement verhindert werden könnte.

Die in den Bühnenanweisungen beschriebenen Eigenschaften und Funktionen der Sängerin sollen dem Zuschauer den Zugang zu den zentralen Themen des Stückes eröffnen, der Frage der Betroffenheit durch eine tragische Entwicklung und ihrer Beeinflussbarkeit. In der Folge werden die vierzehn Auftritte in ihrem Kontext analysiert, um die Position der Sängerin gegenüber der Handlung und den handelnden Personen genau zu bestimmen. Möglicherweise ergeben sich daraus typische Verhaltensmuster, deren Darstellung im Zusammenhang mit eventuellen Zuschauerreaktionen den Gehalt des Stückes mitbestimmen. Unter anderem wird auf diese Weise auch nachgeprüft, ob George Rygas theoretisches Konzept aus den Bühnenanweisungen tatsächlich auf der Bühne realisiert wurde.

Auftritte 1-3:

Mit ihrem ersten Auftritt unterbricht die Sängerin die Gerichtsverhandlung gegen Rita Joe mit "a recitativo searching for a melody" (18) und singt dann folgende Strophe:

Will the winds not blow
My words to her
Like the seeds
Of the dandelion? (18)

Sie nimmt Metaphern bekannter Lieder aus den sechziger Jahren auf und versucht, sich der Wirksamkeit der gewählten Kommunikationsmethode zu versichern. Das angesprochene Verfahren der Natur erzielt trotz geringer Zielgenauigkeit durch die große Zahl der ausgesandten 'Botschaften' eine hohe Erfolgsquote.

Die Possessivpronomina "my" und "her" lassen es zu, die Liedstrophe als den Versuch der Sängerin zu interpretieren, mit Rita Joe Kontakt aufzunehmen oder aber ihr Bemühen zu kommentieren, in dieser Szene dem Magistrate menschlich näher zu kommen. Die Sängerin enthält sich eines Urteils und jeder

Analyse der Situation oder der Erfolgchancen des Unternehmens. Der Liedtext spiegelt die Absichten und die Unsicherheit der handelnden Personen. Durch diese Duplizierung betont er die Verständigungsschwierigkeiten als ein wichtiges Thema des Stückes. Der Sonderstatus verhilft der Sängerin zu keinen überlegenen Einsichten.⁹

Diese wenig abgehobene Position zeigt sich auch bei der nächsten Liedeinlage, denn nach Ritas Erinnerung an den endgültigen Abschied von der Mutter erklingt "an indefinite melody developing into a square-dance tune" (34). Die Sängerin hat offensichtlich noch nicht die angemessene Form der Reaktion auf solch ein Ereignis gefunden. Sie paßt ihr Lied nicht dem Kontext an; sie kompensiert bzw. ignoriert das Geschehen. Aber auch Rita verhielt sich damals anders als die übrigen Augenzeugen des erinnerten Vorganges, so daß das gesungene Lied ihre kindliche Distanziertheit ausdrückt. Der "square-dance melody" entspricht die in dem Text beschriebene Kuriosität in der modernen Gesellschaft: Auf dem "stove-pipe chimney house" (34) des "man in a beatup hat" (34) versammeln sich die Elstern. Die mögliche negative Wirkung dieses Naturdetails wird sogleich durch die Floskel "just a-lookin round" (34) neutralisiert. So wie die Sängerin ihr Lied nicht vollständig in den Kontext integrieren kann, gelingt es Rita nicht, die Kindheitserinnerung zu analysieren und zu beherrschen. Dieser Bezug wird ganz deutlich, wenn Rita unmittelbar nach dem Lied dieses Erlebnis mit dem Sozialarbeiter Mr. Homer diskutiert und dort ebenfalls nicht zu neuen Einsichten gebracht werden kann. Das Lied greift also ein Thema auf, das in den beiden Erinnerungsszenen Ritas Haltung zu ihrer Umwelt charakterisiert, ihre Außenseiterposition und ihre Versuche, sich der direkten Konfrontation mit Gegenwart und Vergangenheit zu entziehen.

Die Liedstrophe könnte aber auch Mr. Homers "house in the middle of town" (34) beschreiben. Die diebischen, geschwätzigen Elstern würden dann entweder die amtliche Indianerpolitik kommentieren oder Mr. Homers Haltung gegenüber den ihm Anbefohlenen illustrieren. Das Lied ist so locker in den Kontext eingebunden, daß es mehrere Bezüge offenhält, wobei letztere der Sängerin einen überlegene Status zugestehen würden.

Die Strophe fungiert auch als einfache Verbindung zwischen zwei Realitätsebenen, auf denen die gleichen Personen, Rita, Jaimie, Magistrate, Mr. Homer und Young Indian Men, agieren. Nach dem ersten Angriff Mr. Homers auf die sogenannten "do-gooders" heißt es, "The music comes up sharply" (37). Wiederum scheint die nachfolgende Liedstrophe nicht der Situation gerecht zu werden. Die Young Indian Men, die oben dem mit Ritas Mutter entweichenden Flugzeug nachgeschaut hatten, kompensieren nun ihre vormalige Betroffenheit. Sie lachen und tanzen zu der klassischen Balladenstrophe:

Round and round the cenotaph,
The clumsy seagulls play.
Fed by funny men with hats
Who watch them night and day. (37)

Der Gehalt des Textes steht im Kontrast zu der Reaktion der Indianer. Mensch und Tier wirken äußerlich und durch ihre Aktivitäten in der städtischen Umgebung kurios. Übertragen wir diese Beobachtung auf den Kontext, ergeben sich Bezüge zur Lage der Stadtindianer sowie zu Mr. Homer und allen "do-gooders". Mr. Homer und alle Wohlmeinenden erhalten mit ihrer Tätigkeit eine unnatürliche Situation aufrecht und kompensieren eigene Defizite, die sie sich nicht einzugestehen wagen. Solch eine Interpretation entfernt sich von der Funktion des Liedes als Tanzmelodie. Die Agierenden achten nicht auf die Worte; sie lassen sich von ihren spontanen Gefühlen leiten. Deshalb richtet sich der Text eher an die Zuschauer, deren Gefühl für die Unnatürlichkeit der Situation hier vertieft werden soll. Die Sängerin selbst nimmt zu den Ereignissen nicht direkt Stellung, sie zieht aber in ihrem Repertoire spontan das richtige Register.

Auftritte 4 und 5:

Die Rechtfertigungsszene wird mit dem gleichen Personal fortgesetzt. Im zweiten Teil ist es hauptsächlich Jaimie, der Selbstverteidigungsreden hält und schließlich resigniert. Als Rita seine Verlorenheitsgefühle mildern will, "the Singer stands in her way and drives her back, singing . . ." (48):

Oh, can't you see that train roll on,
Its hot black wheels keep comin' on?
A Kamloops Indian died today.
Train didn't hit him, he just fell.
Busy train with wheels on fire! (38)

Die Sängerin verhindert Ritas spontane Hilfeleistung. Die Liedstrophe muß deshalb als Erklärung für diese Intervention begriffen werden. Das Lied beginnt wie ein Spiritual, in dem einem noch Unwissenden eine bessere Zukunft verheißen wird. Allerdings dämpft die zweite Zeile den Optimismus, denn die Eisenbahnmetapher, die in den Spirituals meist in positiver Bedeutung eingesetzt wird, verweist hier auf die Unausweichlichkeit der Ereignisse und verspricht keine Erlösung aus der Sklaverei. Diese Drohung findet sich auch in der letzten Zeile, wo "busy" das traditionelle Gefüge von Zeichen dem spezifischen Kontext anpaßt. Denn anders als für den Afro-Amerikaner brachte die Eisenbahn den Indianern die endgültige Vernichtung ihrer Lebensweise. Deshalb überrascht es nicht, daß die Sängerin in den Zeilen 3 und 4 dieses Phänomen mit einer Todesmeldung verbindet. Der Zug vollstreckt nur, ist nicht Urheber der Tragödie. Die Sängerin spielt auf eine durch die Medien fast schon zum Klischee gewordene Situation an, den Tod des betrunkenen Indianers auf den Bahngleisen, auf denen er sei-

nen Heimweg gesucht hatte. Der Tod beschließt ein längst aufgegebenes Leben. Die Idee eines Neubeginns aus dem Spiritual fehlt. Es dient der Sängerin nur als Verpackung für ganz andere Inhalte.¹⁰

Die Sängerin erlaubt Rita nicht, den Gang der Ereignisse aufzuhalten. Ähnlich autoritär geht sie mit der gewählten musikalischen Ausdrucksform um. Darin ist ein Appell an den Zuschauer enthalten, sich nicht durch Ersatzlösungen, etwa die Hoffnung auf Besserung im Jenseits, täuschen zu lassen. Daneben deutet die Spiritualstrophe, die bei nächster Gelegenheit wiederholt und präzisiert wird, in allgemeiner Form das Schicksal Jaimies voraus. Die Strophe warnt also vor den laufenden Ereignissen, und sie meldet den Vollzug. Wäre dies tatsächlich ein Versuch, die Entwicklungen positiv zu beeinflussen, müßte die Zeitstruktur der einzelnen Zeilen geändert werden. Das abschließende, frei schwebende "Busy train with wheels on fire!" (38) unterstreicht die Ratlosigkeit der Sängerin, der es nicht gelingt, ihren künstlerischen Beitrag auf die Wirklichkeit abzustimmen. Die Warnung vor einem Unglück verkehrt sich so in ihr Gegenteil. Die Sängerin schützt die Konstruktion des Autors, der ein typisches Schicksal darstellen möchte, vor den allzu individuellen Aktionen seiner eigenen Figuren. Sie garantiert die überindividuelle Botschaft des Stückes und damit auch die Erlösung Jaimies und Ritas aus ihrem perspektivlosen Leben. Sie verbündet sich mit den ungeliebten Autoritäten wie der Lehrerin und dem Magistrate, die Rita aus der Erinnerungswelt in die ihr so fremde Realität zurückholen und endgültige Entscheidungen fällen wollen. Bezeichnenderweise folgt auf die Liedstrophe der mehrmalige Aufruf Ritas durch den Gerichtspolizisten. Deutlicher als diese Negativfiguren entpuppt sich die Sängerin in dieser Szene als Erfüllungsgehilfin des Autors und damit als Voyeurin, die nicht direkt auf die Ereignisse reagiert, sondern sich von sogenannten übergeordneten persönlichen Interessen leiten läßt.

Weder der Sängerin noch den genannten Autoritäten gelingt es, Ritas Fluchtwege in die Vergangenheit schon jetzt zu versperren. In der nächsten mit Musik unterlegten Szene flieht sie aus der Realität des Gerichtsverhörs in die Erinnerung an eine Liebeszene mit Jaimie auf einem Friedhof, wo sie über ihre Beziehung zu den Toten sprechen. Ritas abschließender selbstironischer Kommentar, "That's something to remember, when you're lovin', eh?" (47), verweist auf ihre Ausnahmesituation, die bis zum bitteren Ende durch die Nähe von Liebe und Tod gekennzeichnet sein wird. Die erneut zu hörende Zugsirene betont diesen Zusammenhang besonders eindringlich und ordnet das Thema des Gespräches in das Kontinuum von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft ein, eine Zuordnung, mit der die Sängerin nicht zu Rande kommt.

Die Sängerin variiert und präzisiert in dieser Situation die vorige Liedstrophe. Die erste Zeile ist identisch, aber in der zweiten funktioniert "Gonna kill a man, before it's gone?" (47) das Spiritual in einen Blues um. In der Folge wird

das allgemeine "A Kamloops Indian died today./ Train didn't hit him, he just fell." (38) durch das genaue und kommentierende "Jaimie Paul fell and died./ He had it comin', so it's alright." (47) ersetzt. Abermals enthält die Strophe eine Voraussage und eine Vollzugsmeldung. Damit qualifiziert die Sängerin die erinnerte Friedhofsszene als für den Fortgang der Ereignisse bedeutungsloses Intermezzo ab und verweist auf die Gerichtsszene als Realität mit unausweichlichen Konsequenzen, die sie im Gegensatz zu den handelnden Personen bereits kennt. Der Appell aus der Anfangszeile gilt also den Figuren und dem Publikum, die sich nicht den bitteren Folgen der dargestellten Situation entziehen sollen.

Wie bereits in der letzten Szene schirmt die Sängerin Jaimie und die Konzeption des Stückes gegen die Interventionsversuche der Noch-nicht-Resignierten ab: "The music comes up and the *Singer Sings*. As *Jaimie Paul* passes her, the *Singer* pursues him up the ramp, and *Rita Joe* runs after them" (47). Sie hat mit dieser Strategie Erfolg, denn "*Rita Joe's* words come on the heels of music as a bitter extension of song" (48). Rita ordnet sich in die Gemeinschaft der Gleichgültigen und Fatalisten ein. Die Sängerin handelt hier als Agentin des Autors und plädiert für die Passivität der Betroffenen, um durch das extreme Ende die Zuschauer eventuell aktivieren zu können.

Auftritte 6-8:

Der nächste Auftritt der Sängerin führt Rita aus der Vergangenheit in die Gegenwart zurück. Die Erinnerungsszene schließt mit einem allgemeinen Tanz zu "an upbeat tempo" (55). Über die Veränderung der Musik¹¹ gelangt Rita in die Realität. Die Gitarrenmusik und die zwei Liedstrophen begleiten anfänglich ihren "circling butch walk" (55), dann ihren Weg vom Bühnenzentrum in den Vordergrund "in a wash of light that includes the *Magistrate* and the *Singer*" (55). Rita wird einen neuen Anlauf nehmen, sich dem *Magistrate* menschlich zu nähern.

In den zwei gesungenen Strophen wird wie in dem Lied von den "funny men with hats" über die Absurdität des Lebens in der Stadt geklagt. Weil man die geräuschvolle, gefährliche und Kräfte aufzehrende Wirklichkeit nicht mit dem Traum von einem erfüllten Leben versöhnen kann, erscheint diese Existenz als schlechter Witz einer übergeordneten Macht. Der Liedrhythmus und die Ironie suggerieren eine Bewältigung dieser Erfahrungen durch künstlerische Verdichtung, die man als Alternative zu Ritas ständiger Flucht in die Erinnerung verstehen könnte. Doch das Lied bietet keine Lösung an; Ironie und Liedrhythmus stellen sich als Ausfluß einer Form des Galgenhumors heraus. Eine Strophe über ein alternatives Leben, z.B. in der Landstreicheridylle oder über die Heimkehr zu den ländlichen Wurzeln, wie man sie häufig in ähnlichen Texten aus der Volksmusikszene findet, fehlt hier. Die Sängerin hilft Rita nicht aus ihrer Ratlosigkeit, obwohl die Musik auf die Gegenwart verweist und so die Flucht in die indianische Welt ihrer Eltern und Großeltern blockiert. Allerdings deuten die wenig

hoffnungsvollen Aussagen und die Klischeevorstellungen des Liedes an, daß Ritas neuer Versuch menschlicher Annäherung scheitern wird, so daß ihr tatsächlich nur die Erinnerung an funktionierende menschliche Beziehungen bleibt. Die Sängerin unterstützt so indirekt ein Unterfangen, das wenig Erfolg verspricht und deshalb auch nicht den festgelegten Ablauf der Ereignisse stören wird.

Kurz nach diesem fehlgeschlagenen Annäherungsversuch Ritas tritt die Sängerin mit einem Liebeslied aus dem Seemannsmilieu auf. Die einzelnen Strophen werden durch die fortschreitende Zeitangabe, das Motiv des Windes sowie die logische Einheit der Zeilen 2 und 3 aneinandergebunden. In der ersten Strophe ist die Seemannsbraut dem Seemann überlegen, da sie die Naturgewalten ohne technische Hilfsmittel direkt nutzen kann. Über den Wert dieses Verfahrens wird nichts ausgesagt. In der zweiten Strophe steigert sich diese Überlegenheit, denn der schimpfende Seemann wird in der Privatsphäre zum Beschimpften. Der Kontrast zwischen öffentlicher und privater Sphäre weist erneut auf die Beziehung zwischen Rita und Jaimie hin, deren Gefühle füreinander das tragische Schicksal nicht verhindern können. Die Sängerin verhöhnt so ihre Bemühungen um ein privates Glück, das ihnen keine Gewalt über die sie vernichtenden Kräfte und Mächte gibt. Damit verkehrt sie den Gehalt des Liedes in sein Gegenteil, denn dort wurde der private Bereich eindeutig höher bewertet als der öffentliche.

Wenig später schiebt die Sängerin die dritte Strophe dieses Liedes in zwei sich überlagernde Erinnerungsszenen, eine an Ritas Schwester, die andere an Jaimie, ein. Die dritte Strophe erweitert den zeitlichen Abstand zwischen den einzelnen Strophen und verläßt das ursprüngliche Milieu:

Nine o'clock in the evening,
Moon is high in the blueberry sky
An' I'm lovin' you. (61)

“blueberry sky“ erinnert zwar an die Reservationsidylle, die Naivität der Aussage wird jedoch der Komplexität und Ausweglosigkeit der Situation Ritas und Jaimies keineswegs gerecht. Mit dieser Strophe verliert das Lied auch seine innere Kontinuität. Nur die äußere Form, die Zeitangabe in der ersten Zeile und der additive Anschluß der letzten Zeile, halten eine lose Verbindung aufrecht. Die Sängerin verliert hier ihren Zugriff auf die Ereignisse. Gleichzeitig kann auch Rita ihre Erinnerungen nicht mehr ordnen und auf ihre momentane Wirklichkeit ausrichten. Die gesungenen Lieder und die Erinnerungen werden zur bloßen Beigabe.

Auftritte 9 und 10:

In dem Augenblick, in dem sich Rita der Aussichtslosigkeit ihrer Lage voll bewußt wird, beginnt die Sängerin ein Rezitativ: “Things that were . . ./Life that

might have been . . .“ (68)¹², das nach dem Auftritt von Ritas Vater und Jaimie vor zwei sich ausschließenden Geräuschkulissen, den Lauten der Reservations-idylle und der Zugsirene, wie folgt fortgesetzt wird:

The blue evening of the first
Warm day
Is the last evening.
There'll not be another
Like it. (68)

Hier betonen der Liedtext, die Geräusche und die handelnden Personen den Kontrast zwischen Potential und Realität, die fehlende Zukunftsperspektive. Das wie ein T.S. Eliot-Gedicht beginnende Rezitativ und das Lied zertrümmern alle positiven Metaphern und verschließen den Figuren endgültig die Rückkehr in die Vergangenheit bzw. einen Neuanfang.¹³ Vergangenheit wird zur ausschließlich persönlichen Erinnerung an einen unwiederholbaren Lebensabschnitt. Jaimie und Ritas Vater hören das Lied nicht, aber die bedeutungsträchtige Zugsirene, die noch mehrfach den tragischen Ausgang ankündigen wird.¹⁴ Sie wird in immer kürzeren Abständen die Entwicklung bis zum tragischen Ende begleiten. Die Sängerin konstatiert nüchtern, kommentarlos und ohne auffällige poetische Mittel ihre Zustimmung. Das Rezitativ und seine Spekulationen über das vorhandene Potential werden durch die Strophe ein für allemal zurückgewiesen.

Diese desillusionierende Liedstrophe wird im zweiten Akt, wiederum in einer Szene mit Ritas Vater, wiederholt. Erwartungsgemäß fehlt dort jedoch der Hinweis auf das einstige Potential. Der Kontext ist eindeutig negativ bestimmt: *“Rita Joe wakes from her dream, cold, shaking, desperate“* (80). Auch die nächste Szene beginnt in *“fear and helplessness“* (80) und endet mit dem offen ausbrechenden Konflikt zwischen Rita und dem Reservationspriester, der sie im Gefängnis besucht. Schließlich leitet die Musik zur nächsten Szene über, in der Rita und Jaimie nochmals einige positive Momente erleben und in der die Musik die Geräuschkulisse noch einmal beherrscht. Das Geschehen auf der Bühne läuft dabei als Pantomime ab.

Auftritte 11-13:

Die erste Liedstrophe blendet in das durch den Vater und den Priester repräsentierte Reservationsleben zurück. Die Tröstungen kommen nicht aus der christlichen Verkündigung, sondern aus der Natur, der die Indianer in naiver Offenheit gegenübertreten.¹⁵ Das Versprechen des Liedes, die Vergangenheit zu restaurieren, klingt nach den vorherigen Liedtexten hohl. Es löst bei Rita die Erinnerung an eine Serie emotionaler Szenen mit Jaimie aus, an deren Ende der Tod beider stehen wird. Die Sängerin verläßt also vorübergehend die Linie endgültiger, negativer Prophezeiungen und paßt sich dem letzten Aufflackern der Lebensgeister der Protagonisten an.

Nach der Verabredung Ritas mit Jaimie wird die nostalgische Stimmung durch "A sudden burst of dance music" (86) beendet. Insgesamt hört man dann 6 Balladenstrophen, von denen eine dreimal wiederholt wird, so daß sich drei Strophenpaare bilden, mit der schon bekannten Strophe als Refrain:

Sleepless hours, heavy nights,
Dream your dreams so pretty.
God was gonna have a laugh
An' gave me a job in the city! (86)

Der Zuschauer kennt auch die Strophen 1 und 3¹⁶, denen jetzt eine weitere hinzugefügt wird:

I've polished floors an' cut the trees,
Fished and stooked the wheat.
Now "Hallelujah, Praise the Lord,"
I sing before I eat! (87)

Wenn wir die Diskrepanz zwischen Traum und Wirklichkeit sowie das Ausgeliefertsein an die feindliche Umwelt als aufeinander bezogene Leit motive anerkennen, illustriert die erste Strophe die Deplaziertheit und Denaturierung von Mensch und Tier in der Großstadt, die zweite die tödliche Bedrohung des Menschen. Die neue Strophe verbindet am Anfang Jaimies Erfahrung in der Stadt mit Aktivitäten aus der Reservationszeit.¹⁷ Die Schlußzeilen erinnern an Hobosongs, in denen in ironischem und respektlosem Ton die Unverletzlichkeit des Menschen gepriesen wird.¹⁸ Gemessen am Standard der normalen Gesellschaft ist das so besungene Leben kläglich. Es wird aber als trotzig Gegenposition zu dem sozialen Aufstiegsmythos und der inneren Anpassung an die Umwelt vorgebracht.

Rita und Jaimie tanzen zu dieser Musik; sie ignorieren den Liedtext, der ihre Situation spiegelt. Die Liedstrophen sollen offensichtlich den Zuschauer beeindrucken, ihm die Lebensumstände der Stadtindianer, die zur Katastrophe führen müssen, nahebringen.

Die sechs Liedstrophen leiten zu der letzten Rita-Jaimie-Szene über. Ihre aufgeräumte Stimmung wird durch die Reprise der Sängerin, "God was gonna have a laugh,/ And gave me a job in the city!" (92) konterkariert bzw. als vordergründig ausgewiesen. Die vollständige Refrainstrophe wird dann nach dem Richterspruch gegen Jaimie wiederholt. Interessanterweise gibt dabei nicht das Lied, sondern Ritas Gestik die Stimmungslage an: "Rita Joe enters, crossing the stage, exchanging a look with the Singer" (111). Nach der Liedstrophe wird sie als "dispirited" (111) charakterisiert. Wenig später entscheidet sie sich gegen den Vater und damit für Jaimie, die Stadt und das tragische Ende. Mit dem Blickkontakt signalisiert sie ihre Resignation und damit ihre Übereinstimmung mit

den Vorstellungen der Sängerin. Die Spannung zwischen ihnen ist somit ganz aufgehoben.

Auftritt 14:

Von dieser Stelle an bestimmt das Geräusch des näherkommenden Zuges die lautliche Kulisse¹⁹, bis sich der menschliche Todesschrei mit dem technischen Warnsignal vereint: "*Jaimie Paul's death cry becomes the sound of the train horn*" (123). Nach dem Tod von Jaimie und Rita singt ihr Vater "an ancient funeral chant" (124). Es folgen einige Worte des Priesters und Eileens Zurückweisung der Weißen in der Trauergemeinde. Danach läßt George Ryga das Geschehen erstarren. Nur die Sängerin bleibt aktiv. Ihr Lied verklärt den Tod:

Oh, the singing bird
Has found its wings
And it's soaring!
My God, what a sight!
On the cold fresh wind of morning! . . . (125)

Die Metaphorik erinnert an die Geschichte des Vaters: "I once seen a dragonfly breakin' its shell to get its wings . . . [. . .] An' the dragonfly . . . flew up . . . up . . . up . . . into the white sun . . . to the green sky . . . to the sun . . . faster an' faster . . . Higher . . . Higher!" (114). Freiheit zum Leben entspricht hier die Befreiung aus einem unwürdigen Leben. Die Naturmetapher des gesungenen Lamentos unterstützt solch eine Interpretation, die sich auf den Titel des Stückes berufen kann: Tod und Ekstase als sich ergänzende Zustände. Trotz dieser offensichtlichen Stimmigkeiten muß festgehalten werden, daß nicht der Sängerin, sondern Ritas Schwester Eileen das Schlußwort vorbehalten bleibt. Ihr "When Rita Joe first come to the city, she told me . . . The cement made her feet hurt." (126) widerspricht der Apotheose des Mordes und des Todes und erinnert an die Grundbedingungen dieser beiden Schicksale.²⁰ Eileen setzt damit einen Ausgangspunkt für eine vom Zuschauer zu leistende Analyse, die das Lied der Sängerin eigentlich verhinderte und zu der auch Rita Joe und die anderen handelnden Personen nicht fähig waren.

Zusammenfassung und Folgerungen: Wenn wir jetzt auf die insgesamt 14 Auftritte der Sängerin zurückblicken und sie nach ihrer Beziehung zum Kontext beurteilen, ergeben sich zwei Kategorien. Die Auftritte 1-3, 6-8 und 11-13 spiegelten oder illustrierten die jeweils auf der Bühne dargestellten Ereignisse mehr oder minder direkt und deutlich. Die Figuren benutzten häufig die Musikeinlagen als Gelegenheit, ihre negative Lage durch Tanzen zu überspielen. Jedenfalls nahmen sie weder die Sängerin als Person noch ihre Liedtexte wahr. Das heißt, daß diese Auftritte primär auf den Zuschauer ausgerichtet waren, obwohl die Sängerin hier die ihr vom Autor zugewiesene Funktion eines *Alter ego* zu Rita

Joe erfüllte.

In den übrigen Auftritten 4-5, 9-10 und 14 spielte die Sängerin eine aktivere Rolle: Sie wirkte auf das Geschehen ein bzw. deutete es unabhängig von den Äußerungen der handelnden Personen. Innerhalb des ersten Aktes griff sie in den Auftritten 4-5 in die Handlung ein und hielt die Hauptfigur davon ab, den tragischen Ausgang eventuell zu verhindern. Sie begnügte sich dort nicht damit, ein Lied zu singen, sondern setzte sich für eine bestimmte von mehreren denkbaren Lösungen ein. In diesen Szenen handelte sie gewiß nicht als *Alter ego* von Rita Joe, obgleich man Rita nicht vollkommen die Fähigkeit absprechen sollte, in ihrem Bewußtsein gegensätzliche Haltungen miteinander zu vereinen. Im 9. und 10. Auftritt, die Akt I und II miteinander verklammerten, formulierten Rezitativ und Lied eine Absage an Traum und Erinnerung, die das Leben der Hauptfigur bisher bestimmt hatten, und stießen sie und Jaimie Paul in die negative Wirklichkeit zurück. Sie fügten sich nun in den im Sinne der Sängerin festgelegten Gang der Ereignisse. In ihrem letzten Lied deutete dann die Sängerin das tragische Geschehen als Erfüllung ihrer Prognosen und als angeblich versöhnlichen Abschluß. Diese Interpretation wurde abschließend von den Indianern, speziell von Eileen, als Fehleinschätzung zurückgewiesen. Der Autor stellte damit die Figur der Sängerin und ihre Beziehung zum Geschehen in Frage, d.h. dem Zuschauer zur Disposition.

Wir hatten bereits oben gesagt, daß über die Hälfte ihrer Auftritte von den Figuren kaum wahrgenommen wurden, daß diese Szenen die Sängerin dem Urteil des Zuschauers direkt aussetzten. Wenn wir uns an die Konzeption des Autors erinnern, wie er sie in den Bühnenanweisungen darlegte, bestätigen zunächst die Spiegelungs- bzw. Illustrationsszenen seine Einstufung der Figur als "a white liberal folklorist with a limited concern and understanding of an ethnic dilemma" (15), da sie, obwohl außerhalb des Geschehens konstituiert, keine Analysefähigkeiten besaß, die sie über die übrigen Figuren hinaushoben. Sie paßte sich, teilweise sehr mühsam, den Stimmungen und Themen an, entwickelte diese jedoch nicht weiter und zog, außer durch Wiederholung oder Fortsetzung eines Liedes, keine Verbindungslinien zwischen den einzelnen Handlungsteilen. Erst als sie eine bestimmte Lösung gefährdet sah, wurde sie aktiv, scheinbar überlegen, setzte sie ihre ganze Person ein. Das Ende wirkte dann wie eine 'self-fulfilling prophecy', wie eine herbeigesungene Katastrophe. Die Formulierung "He had it comin', so it's alright" (47) in den Spiritualstrophen demonstrierte diese un menschliche Beharrlichkeit.

Die Sängerin verhinderte auf dem Wege zu diesem spektakulären Schluß kompromißlerische Lösungen bzw. das Fortbestehen einer vorläufigen, ungeklärten Situation. Mit dem hochdramatischen Schluß sicherte sie die melodramatische Wirkung des Stückes, zu der ihr eigener Beitrag, das distanzierte Lamento,

paßt. Dieses nur oberflächliche Mitleiden, ihre Zufriedenheit über das eingetretene Unglück, soll den Zuschauer zur Überprüfung der eigenen Haltung und zur Veränderung derselben provozieren. Dies gilt nicht nur für die Schlußszene. Die Sängerin garantierte diese Wirkung des Stückes, indem sie von Anfang an die Zuschauerkritik auf sich zog, da sie Augenzeuge, Mitwisser und Förderer der tragischen Entwicklung wurde und sie nicht zu verhindern versuchte. Ihr ging es vor allem um die Bestätigung ihrer eigenen Vorstellungen vom Ablauf solch eines Konfliktes und um die Wahrnehmung ihrer selbststilisierten Rolle als künstlerische Begleiterin des Geschehens.

Diese negative Interpretation färbt natürlich auf die Person des Autors ab, der eine reale Situation in seinem Theaterstück künstlerisch verdichtete, sie zu einem Medium für seine Botschaft 'degradierte'. Hier spürt man Zweifel und Selbstkritik George Rygas, der den Akt der Vermittlung bereits als Distanzierung von der Wirklichkeit empfindet, offensichtlich aber keine Alternative sieht und deshalb sein Unbehagen mittels der negativen Figur der Sängerin äußert. Diese Selbstkritik bedeutet zugleich Kritik am Verhalten des liberalen Theaterbesuchers, dessen wohlwollende Selbstzufriedenheit hier erschüttert werden soll. Die Sängerin diente zwar eingangs als Identifikationsfigur, aber als eine, von der sich der Zuschauer im Verlauf des Stückes absetzen soll.

Es genügt also nicht, die Sängerin als Trägerin des Brechtschen Verfremdungseffektes einzustufen, obwohl weitgehende Übereinstimmungen bestehen. Denn sie soll sicherlich den Zuschauer von dem Geschehen und von seiner bisherigen Haltung entfremden, ihn also aktivieren. Auch George Ripleys "[. . .] the mindless lyrics of a fashionably cynical folk singer wash over all."²¹ beschreibt nicht das ganze Potential dieser Figur. George Ryga strebte Identifikation mit und Distanz zu der stereotypen Sängerin an. Sie ist ein Beispiel von mehreren, denn mit Hilfe des Sozialarbeiters Mr. Homer und des Magistrate betreibt der Autor die gleiche Verunsicherungskampagne gegenüber dem Zuschauer, ohne ihm abschließend eine handliche Alternative anzubieten. Das existentielle Verstörtsein angesichts der dargestellten Konflikte und Einstellungen ist dabei als erster Schritt zu einer notwendigen Veränderung der bestehenden Verhältnisse gedacht.

ANMERKUNGEN

- 1) Erste Ausgabe des Stückes: Talonbooks, Vanvouver, 1970. Hieraus stammen alle Primärzitate, die direkt im Text angemerkt werden. Das Stück erschien auch in der Sammlung *The Ecstasy of Rita Joe and Other Plays* (Toronto, 1971).
- 2) In *The Ecstasy of Rita Joe and Other Plays* (Toronto, 1971) und in Douglas Daymond und Leslie Monkman, eds., *Literature in Canada*, vol. II (Toronto, 1978), S. 515-530.
- 3) Mavor Moore, ed., *4 Canadian Playwrights* (Toronto, 1973), S. 70.
- 4) "Drama and Theatre", in: Carl F. Klinck, ed., *Literary History of Canada. Canadian Literature in English*, vol. III (Toronto, 21962), S. 227.
- 5) *Ibid.*, S. 225.
- 6) Moore bezieht sich auf Brian Parkers "Introduction", in: George Ryga, *The Ecstasy of Rita Joe and Other Plays* (Toronto, 1971).
- 7) Moore, S. 72.
- 8) Die Distanz zum Geschehen unterscheidet die Sängerin von der Figur des Sozialarbeiters Mr. Homer, der als handelnde Figur stellenweise direkt an das Publikum appelliert, damit es seine Einstellung zu den Indianern als berechtigt anerkennt.
- 9) Wenig später heißt es in einer Bühnenanweisung: "She craves communion with people, with the Magistrate" (24). Und kurz danach berichtet Jaimie Paul über einen gescheiterten Versuch, mit Gesang Kommunikation zu erreichen: "I start singin' and some hotel windows open. I wave to them, but nobody waves back! They're watchin' me, like I was a harbour seal!" (20). Hier wird das Motiv der Deplaziertheit eingeführt, das im weiteren Verlauf des Stückes häufig wiederkehrt.
- 10) Von dieser Kontrastierungsmethode wurde in den sechziger Jahren und auch später häufig Gebrauch gemacht, z.B. in den Liedern von Tom Paxton und Randy Newman. Vgl. auch die literarische Verwendung dieser Methode in Jean Toomers *Cane*. Dazu Heiner Bus, "Jean Toomer and the Black Heritage", in: Günter H. Lenz, ed., *History and Tradition in Afro-American Culture* (Frankfurt, 1984), S. 56-83.
- 11) "The light fades slowly on centre stage and the music changes" (S. 55).
- 12) Die fragmentarischen Sätze des Rezitativs erinnern an die Gedanken über Leben und Tod in der Liebesszene auf dem Friedhof.
- 13) In einem Eliot-Gedicht würde man Gedanken über die zyklische Wiederkehr der Ereignisse erwarten.
- 14) Vgl. S. 68-69.
- 15) Es fällt auf, daß das Adjektiv "silver" hier in Verbindung mit "river" im Gegensatz zu der irritierenden Kombination "silver train" aus dem *Spiritual* in den pastoralen Charakter des Liedes paßt. Vgl. auch Ritas Aussage: "When I was a kid, there was leaves an' a river . . . Jaimie Paul told me once that maybe we never see those things again" (82).
- 16) Es ist die Strophe mit den "clumsy seagulls" und den "funny men with hats" sowie: "I woke up at six o'clock,/Stumbled out of bed./Crash of steel and diesel trucks/Damned near killed me dead" (86).
- 17) Ritas Vater sagte einmal: "But when I was fifteen years old, I leave the reserve to work on a threshing crew." (79).

- 18) Vgl. z.B. das Volkslied "Hallelujah, I'm a Bum!" oder Woody Guthries "The Great Historical Bum" und Joe Hills "Pie in the Sky".
- 19) Vgl. S. 119-122.
- 20) In den oben erwähnten Hobosongs wird die Determiniertheit durch eine übergeordnete Macht zurückgewiesen, obwohl dort häufig die Vorstellung der 'natürlichen' Anpassung an die Gegebenheiten zu finden ist. Ziel der Kritik ist die Fremdbestimmung. – In der Geschichte des Vaters von Rita ist durchaus ein Element der Ausweglosigkeit zu erkennen, denn wohin führt eigentlich der immer schnellere und höhere Flug, wenn nicht direkt "into the white sun"?
- 21) In: Klinck, S. 225.