

Anna Opel

Szenen der Zerteilung

Zur Wirkungsästhetik von Sarah Kanes Theaterstücken

Die Uraufführung von Sarah Kanes erstem Stück *Blasted* (dt. *Zerbombt*) rief in der britischen Presse 1995 einen Aufschrei der Empörung hervor.¹ Als allzu drastisch empfand das Publikum und Rezensenten die Gewaltdarstellungen: Ein todkranker Mann wird von einem Soldaten auf offener Bühne vergewaltigt, dann saugt er ihm die Augäpfel aus und isst sie auf. Das Publikum fühlte sich von diesen und anderen Szenen provoziert und abgestoßen. Gewalt werde um ihrer selbst willen, aus Sensationslust gezeigt. Kalkulierter Schock und ein inflationärer Umgang mit Gewalt auf der Bühne seien Ausdruck einer abgestumpften, kranken Generation, so lauteten die Vorwürfe. Nach dem ersten Schock setzte sich allmählich eine Sicht auf Kanes Stücke durch, die in den Gewaltdarstellungen Metaphern und Assoziationsbilder statt einer Abbildung sozialer Realitäten erkannte.

Die Rezeption der deutschsprachigen Erstaufführungen ist geprägt von einem anerkennenden Ton, der appelliert, einen Blick hinter die schockierende Oberfläche der Stücke zu wagen. Gerhard Jörder schreibt etwa anlässlich der deutschsprachigen Erstaufführung von *Cleansed*²: «Wenn dieser Text verstört, verwirrt, nicht losläßt, dann nicht wegen seiner plakativen Greueleffekte, sondern wegen dieser fast schmerzhaften Verknäuelung der Realitäts- und Identitätsebenen.»³ Jörder beschreibt die Qualität des Stücks als Intensität. Gegen die Darstellungsmittel, die in seiner Formulierung abgewertet werden, hebt er die Schmerzhaftigkeit der Perspektive hervor. Das Stück, von dem die Rede ist, erzählt Liebesgeschichten. Einem der Liebenden, Carl, werden im Verlauf der Handlung auf offener Bühne erst die Zunge, dann die Hände, schließlich die Füße abgeschnitten. Die Amputationen, von einem fast stummen Beobachter wie nebenbei vollstreckt, verstören als Bilder einer schrittweisen und systematischen Beschneidung seiner Ausdrucksmöglichkeiten, für die auf den ersten Blick die Motive fehlen.

Wertschätzende wie verurteilende Kritiken beziehen sich gleichermaßen auf die schockierenden Bilder der Gewalt, die Kanes Stücke dem Theaterpublikum zumuten. Die Formulierungen gehen meist in eine ähnliche Richtung wie im obigen Zitat: eine Warnung, sich der brutalen

Oberfläche zu überlassen, mit der Aufforderung, an ihr vorbei ins ›Innere‹ oder ›Eigentliche‹ des Stücks zu schauen. Die Bühne und ihre räumliche Nähe zu den Zuschauern wird als besonders prekäres Medium der Gewaltdarstellung empfunden. So schreibt Tom Sellar über Kanes Theater:

Because theater can place its subject in uncomfortable close proximity to an audience, physical cruelty can be far more difficult to contemplate on stage than in film or photography. Here the playwright co-opts that spatial intimacy for her advantage.⁴

Mit dieser Feststellung bleibt aber offen, wozu die Stücke ihre kruden Bilder brauchen. Wenn es der Autorin nicht vorrangig darum geht, Gewalt zu zeigen – und dieser Eindruck stellt sich ein, wird außerdem gestützt von der Rezeption, auch von Aussagen der Autorin –, welche Funktion haben dann ihre provozierenden Bilder? Funktionieren die Stücke über einen abstoßenden Effekt, der wie eine Blendung durch zu helles Licht einen anderen, genaueren, geläuterten Blick herausfordert? In einem Atemzug mit den Gewaltdarstellungen wird in den Rezensionen die Frage nach ihrem Verhältnis zur Wirklichkeit gestellt. Kanes Stücke, die an keinem realen Ort spielen und keine nachvollziehbare Handlung in Szene setzen, provozieren genau diese Frage. Ihr Einsatz sind zugespitzte, verschlüsselte Aussagen über eine mögliche Wahrnehmung der Wirklichkeit, in denen die blutigen Bilder *ein* Modus einer Vergrößerungstechnik sind. Die Verletzlichkeit des Körpers scheint in Kanes Bildsprache das Spektrum und Ausmaß des menschlichen Leidens wie des Glücks zu symbolisieren.

Kane wird zwar in mancher Hinsicht als Sonderfall ihrer Generation bezeichnet, in der Darstellung von drastischer Gewalt und Sexualität auf der Bühne steht sie nicht allein: In einem Interview antwortet Mark Ravenhill, Autor des Skandal- und Kultstückes *Shopping & Fucking*, auf die Frage nach der Funktion von Gewalt und Schmerz in seinen Stücken: «Im körperlichen Schmerz manifestiert sich ein Höchstmaß an Realität.»⁵ Ravenhills Stücke kreisen um das Thema der Echtheit in einer entfremdeten, von Marktgesetzen dominierten Welt. Seine Figuren versuchen, sich im und gegen das Regelwerk der Warenwelt als Individuen zu erfahren und eine Liebe zu finden. Die Liebe ist letztes Reservat des Persönlichen, Autoaggression oder Masochismus erscheinen als finale Gesten der Selbstermächtigung, in einer auf

Profit und Funktion ausgerichteten Welt. Gewalt und körperlicher Schmerz sind Prüfsteine für die Echtheit dessen, was geschieht. Kane spricht mit Tabert über die Extremzustände der Figuren in ihrem Stück *Phaedra's Love* (dt. *Phaidras Liebe*) und behauptet in diesem Kontext, ihre Gesellschaftsanalyse beinhalte «eine vollkommen realistische Wahrnehmung der Umwelt»⁶. Der Begriff des Realistischen, wie ihn Kane hier gebraucht, meint die subjektive Kategorie ihrer zugespitzten Wahrnehmung. Die Konturierung dessen, was nicht offensichtlich, aber erkennbar ist, bedient sich eines metaphorischen Aussagemodus und widerspricht doch nicht einer Feststellung wie der von Sellar anlässlich von *Blasted*: «Sarah Kane brings an explosive reality into our theater that the larger culture would rather deny»⁷. Die «explosive Realität», von der Sellar spricht, wird aber gerade nicht mit Mitteln des Realismus auf die Bühne gebracht. Edward Bond, der in seinen Stücken weitgehend auf ein realistisches Szenario verzichtet, erklärt seine Tendenz zur Abstraktion mit einem selektiven Blick, der sich auf eine bestimmte Sache konzentriert: «Also I do think that that sort of abstract staging is in a way more realistic. If one goes into a room what one sees is what one has gone in expecting to see, or what one is looking for.»⁸ So entsteht mit dem Blick durch den Sucher das Paradox einer realistischen Darstellung mit abstrakten Mitteln. Kanes nervösem, verzerrendem Blick, der sich in ihren Stücken abbildet, gelingt eine nicht im realen, aber im höheren Sinn *wahre* Bilanz einer gesellschaftlichen Situation.

Kane schreibt mit der Zerteilung eines Körpers eine symbolische Figur der Dramengeschichte fort. Das Wie ihrer Bezugnahme – eine sehr bewusste Auseinandersetzung mit der Bühne als Bild- und Sprachraum – wird im Folgenden, angrenzend an die Thematik der Gewaltdarstellung, beleuchtet.

Amputationsszenen: zur Schockästhetik in *Cleansed*

Das Stück erzählt in 20 Szenen die Geschichten von drei Liebespaaren. Ort der Handlung sind verschiedene Innen- und Außenräume, die alle zu einem Universitätsgelände gehören.

Grahams Drogentod steht am Anfang. Dann folgt Carls Liebeschwur, im Überschwang und gegen den Protest des skeptischen Geliebten geäußert. Tinker, der lautlose Beobachter, wird Carl grausam bestrafen für seine Emphase. Auf der Suche nach ihrem toten Bruder

Graham trifft Grace auf den jungen Klinikinsassen Robin, der die Kleider ihres Bruders trägt. Sie tauschen die Kleider, und damit ist der erste Schritt vollzogen auf dem Weg einer allmählichen Verwandlung Graces in ihren Bruder Graham. Graham ersteht als Graces inneres Bild wieder auf und wird ihr Geliebter. Das dritte Paar zeigt Tinker selbst als Liebespartner, seine Annäherung an eine Peepshow-Tänzerin, die über Umwege schließlich gelingt.

Graces Liebe zu ihrem Bruder gipfelt in dem Wunsch, ihm körperlich gleich zu werden. Tinker operiert ihre Brüste weg und näht ihr den Penis an, den er Carl abgeschnitten hat. Tinker gibt außerdem den Liebenden Carl und Rod Gelegenheit, den Bestand ihrer Liebe unter Folter zu testen. Was die Figuren an Wünschen und Absichten mit einem poetischen Überschuss äußern, Tinker nimmt es buchstäblich. Seine Wunscherfüllung übersetzt sprachliche Wendungen in materielle Realität. Oder sind die Wünsche so real gemeint?

Die Gewalt in *Cleansed* – nach *Blasted* und *Phaedra's Love* dem dritten Stück von Kane – geschieht unvermittelt. Erst allmählich erholt die Zuschauerin⁹ sich wieder und kann sich öffnen für die Zartheit, mit der sich die Figuren im Stück einander immer wieder annähern. Ein entscheidender Effekt der schockierenden Szenen ist die Plötzlichkeit, mit der sie die Figuren und das Publikum gleichermaßen unvorbereitet überfallen. Die ausgelieferte Situation der Figuren überträgt sich in Ansätzen auf das Publikum: Es wird zum Voyeurismus gezwungen, es wird dem Wechselbad ausgesetzt, dem auch die Figuren ausgesetzt sind – zarte Begegnungen und das brutale immer unvermittelte Eingreifen einer äußeren Instanz, im Stück vertreten durch die Figur des Tinker.

Als Strafe für seinen Liebesschwur werden dem jungen Schwulen Carl nach und nach Zunge, Hände und Füße abgeschnitten, zuletzt sogar der Penis, doch das geschieht nicht vor den Augen des Publikums. Die Szenenanweisungen, die die Amputationen beschreiben, sind so knapp formuliert wie die Repliken der Figuren. Unmittelbar nach einer Pfählung Carls auf offener Bühne, während der das Folteropfer schließlich seinen Freund verrät, befiehlt Tinker:

TINKER: [...] Show me your tongue. / CARL sticks out his tongue. / TINKER produces a large pair of scissors and cuts off CARL's tongue. / CARL waves his arms, his mouth open, full of blood, no sound emerging. / TINKER takes the ring from ROD's finger and puts it in CARL's mouth. TINKER: Swallow. / CARL swallows the ring.¹⁰

Dieser Moment wirkt durch seine extreme Bildlichkeit und den Augenblick der Totenstille, den herausgeschnittenen Schrei, wie modellhaft herausgehoben, ein Innehalten im Fortgang der Handlung. Er erinnert an Zeichnungen aus dem Kinderbuch *Struwelpeter*, so groß und grell, so zeigend ist das Bild. Roland Koberg schreibt in der Berliner Zeitung über die Hamburger Inszenierung von *Cleansed*:

Fast schon symbolische Gewalttaten werden begangen, als könnte durch sie der Einzelne am verständlichsten sagen, was er meint. So wie man Großbuchstaben benutzt, damit das Geschriebene auch aus weiterer Entfernung lesbar ist.¹¹

Zwischen der zweiten Amputationsszene und der ersten, oben zitierten, liegen drei Szenen, in denen verschiedene Figuren sich einander annähern: Grace trifft ihren (toten) Bruder wieder und schläft mit ihm, Tinker bietet einer Tänzerin seine Freundschaft an, Grace bringt dem jungen Robin Schreiben bei, und dieser will sie als Freundin gewinnen. Dann treten Rod und Carl wieder auf. Rod erinnert Carl daran, dass er unter Folter Verrat an ihm verübt hat. Carl versucht vergeblich, ohne Zunge zu sprechen, dann schreibt er etwas in den Matsch:

TINKER is watching. / He lets CARL finish what he is writing, then goes to him and reads it. / He takes CARL by the arms and cuts off his hands. / TINKER leaves. / CARL tries to pick up his hands – he can't, he has no hands. / ROD goes to CARL. / He picks up the severed left hand and takes off the ring he put there. / He reads the message written in the mud. / ROD: Say you forgive me. / He puts on the ring. / I won't lie to you, Carl.¹²

Auch hier wieder erteilt Tinker knapp und ohne Regung seine Lektion. Carls Bitte um Verzeihung wird doppelt abgelehnt. Tinker nimmt sie zum Anlass, Carl die Hände abzuschneiden, und beraubt ihn so jeder weiteren Möglichkeit der schriftlichen Äußerung, der sprachlichen Artikulation überhaupt. Rod seinerseits bleibt bei seinem Anspruch auf Wahrhaftigkeit. Er kann Carl nicht verzeihen.

Die hoffnungsvollen Begegnungen, die zwischen der ersten und der zweiten Amputation liegen, werden im Weiteren nicht vertieft. Tinker verspricht, die Peepshow-Tänzerin zu befreien. Grace wird von einer Gruppe Unsichtbarer zusammengeschlagen. Robin sieht der Tänzerin beim Tanzen zu und weint. Grace erleidet Elektroschocks, die laut Re-

gieanweisungen Teile ihres Gehirns wegbrennen. Die nächste Szene spielt wieder an der matschigen Stelle neben dem Außenzaun. Rod sagt, der Tod sei nicht das Schlimmste, was einem widerfahren könne. Er spielt damit auf die Folter und alle ihre identitätszersetzenden Effekte an: Dazu gehören der Verlust einzelner Körperteile wie auch der Verrat an der Liebe im Schmerz. Musik erklingt, und die beiden Männer lauschen:

CARL stands, wobbly. / He begins to dance – a dance of love for ROD. The dance becomes frenzied, frantic, and CARL makes crunting noises, mingling with the child's singing. / The dance loses rhythm – CARL jerks and lurches out of time, his feet sticking in the mud, a spasmodic dance of regret. / TINKER is watching. / He forces CARL to the ground and cuts off his feet. / He is gone. / ROD laughs. / The rats carry CARL's feet away. / The child sings.¹³

Der Tanz ist für Carl ein weiterer Weg, sich zu äußern. Diese nicht sprachliche, körperliche Form der Äußerung ist zugleich direkter und abstrakter, mehrdeutiger, als es Sprache sein kann. Der Tanz ist Zeichen und mehr als das, ein Geschenk an den Freund. Er ist ein kurzzeitiger Triumph über Tinkers Macht, bevor dieser wieder eingreift. In Martin Kusejs Inszenierung lässt Tinker an dieser Stelle eine Kettensäge aufheulen. Rod macht ihm Platz und lässt ihn sein Werk ungehindert verrichten. Die Enden von Carls Hemdsärmeln und Hose sind heruntergekrempt und verdecken seine Verstümmelungen. Er sieht sehr hilflos aus und ist, je weniger Ausdrucksmittel ihm zur Verfügung stehen, umso mehr erfüllt von dem Wunsch, seine Liebe zu bezeugen. Rod nimmt seinen Freund Carl in die Arme, hält ihn, wie man ein Baby hält, und tanzt weiter mit ihm zur Musik. Ein Bild schmerzlicher Intimität zwischen den beiden Männern. Im weiteren Verlauf des Stücks wird die Hoffnungslosigkeit aller Erwartungen offenbar. Tinker widerruft seine Versprechungen, der Tänzerin zu helfen; weitere Gewalttaten werden auf offener Bühne verübt: Tinker misshandelt und demütigt Robin. Blitzartig schneidet er Rod die Kehle durch. Am Schluss bleiben der verstümmelte Carl und eine umbenannte und umoperierte Grace übrig.

Die Gewalt wirkt in den zitierten Szenen überdimensional gerade durch die Lakonie, mit der sie dargestellt ist. Die sie begleitende Sprachlosigkeit und Unfähigkeit der Figuren, einen adäquaten Ausdruck für ihren Schmerz zu finden, stellt sie als Ausgelieferte aus. In diesem Ausgeliefertsein liegt ein Pathos, das an die Tragödie erinnert. Gustav Adolf Seeck schreibt über das Pathos in Senecas Tragödien:

Der hervorstechendste Zug dieser Tragödien ist das hochgesteigerte Pathos; es hat Seneca den Vorwurf des Schwulstes eingetragen. Bei ihm scheint es nur Extreme zu geben: jede Tat seiner Helden ist unerhört und noch nie dagewesen, jedes Leiden übertrifft alle vorhergehenden, jedes Gefühl äußert sich als Aufschrei und Raserei.¹⁴

Das pathetische Extrem lässt sich in *Cleansed* vielfach belegen, etwa in Graces Ausspruch: «Love me or kill me, Graham.»¹⁵, auch in der inadäquaten Bestrafung, die Carl für seinen Liebesverrat widerfährt, in Robins Selbstmord, als Grace ihm nicht mehr antwortet. Aber auch in der anderen Richtung der Skala schlägt der Zeiger weit aus. Als Graham und Grace miteinander geschlafen haben, bricht plötzlich ein Emblem der Hoffnung hervor: «A sunflower bursts through the floor and grows above their heads»¹⁶, so die Regieanweisung. Als Graham Grace vor einer langen Salve aus Maschinengewehren geschützt hat, findet die überbordende Freude Ausdruck in einem Meer aus Osterglocken: «GRAHAM: No one. Nothing. Never. / Out of the ground grow daffodils. / They burst upwards, their yellow covering the entire stage. / TINKER enters. He sees GRACE. / VOICES: All dead? / TINKER: Not her»¹⁷.

Das Tragische ist in der Antike geknüpft an eine Schicksalsbezogenheit der Figuren. Die Allmacht der Götter lässt die Protagonisten der Tragödie unter ihrem Schicksal aufstöhnen. In der Moderne ist diese Allmacht abgelöst von anonymen Machtstrukturen, die in *Cleansed* durch unsichtbare Stimmen, aber auch durch die distanzierte Figur des Tinker repräsentiert sind. Im als schmerzlich und brutal empfundenen Zustand des Ausgesetztseins und – damit verbunden – des fehlenden Einblicks in das Regelwerk der Gesetze, denen das eigene Geschick unterworfen ist, liegt die Verbindung der kanesischen Figuren zu den Protagonisten der Tragödie.

Der Zuschauer als Augenzeuge

Kanes zweites Stück *Phaedra's Love* ist in Auseinandersetzung mit Senecas Rachetragödie *Phaedra* entstanden. Im Zusammenhang mit dieser Bearbeitung einer antiken Vorlage äußert sich Kane zum Problem der Darstellung von Gewalt. Kane bekennt, dass sie an der Bearbeitung einer antiken Tragödie gerade interessiert habe, die Darstellungskonvention der Tragödie zu durchbrechen: «Außerdem war ich der Über-

zeugung, man könne die Konvention, alles im Off passieren zu lassen, sehr wohl umdrehen und die Ereignisse zumindest versuchsweise auf die Bühne bringen.»¹⁸

Der Liebesverrat, der in *Cleansed* nicht im Vordergrund steht, der aber Carls Vergehen darstellt, ist bestimmendes Thema in *Phaedra's Love*. Im antiken Mythos vergeht sich Phaedra dreifach an der Liebe, indem sie ihrem Mann die Treue bricht, den Stiefsohn zu verführen sucht und ihn schließlich bei seinem Vater verleumdet.

Doch nicht sie wird zerrissen, sondern der von ihr beehrte, sie aber zurückweisende Hippolytos – auf Geheiß seines Vaters Theseus, weil dieser Phaedras Verleumdung Glauben schenkt. In Senecas Tragödie *Phaedra* berichtet der Bote ausführlich und detailliert, wie der unschuldige Hippolytos in einem Sich-Aufbäumen der Natur tödlich verwundet wird. Friedrich Ohly weist auf den – aufgrund seiner Beredtheit – herausragenden literaturgeschichtlichen Stellenwert dieses Botenberichtes hin.¹⁹ Hippolytos vertritt bei Seneca das Gesetz stoischer Uner-schütterbarkeit.²⁰ Diesen Charakterzug nimmt Kane in ihrer Version der Tragödie auf und übersetzt sie als kaltschnäuzige *Coolness* in die Gegenwart. Die im Mythos betonte sexuelle Enthaltsamkeit des Hippolytos kehrt sie um in Promiskuität. Kane gestaltet in Hippolytos eine paradoxe Figur: Er ist abstoßend in seiner Teilnahmslosigkeit. Aber mit seinem brutalen, alle Gefühle missachtenden Wahrheitsfanatismus triumphiert Hippolytos moralisch über sämtliche Mitglieder der korrupten königlichen Familie.

In *Phaedra's Love* wird Hippolytos in einem blutigen Finale von der tobenden Menge gerichtet, die ihn zu Unrecht für einen Vergewaltiger hält: Erst werden ihm die Genitalien abgeschnitten, dann schlitzt Theseus ihn auf und zerrt die Eingeweide aus seinem Körper. Bevor er stirbt, spricht Hippolytos noch einen zugleich komischen wie merkwürdigen Satz, der die Figur in ihrer Sehnsucht nach realer Empfindung charakterisiert: «Hätte es doch nur mehr Momente wie diesen gegeben.»²¹ Hippolytos gewinnt erst Identität, als das tragische Geschehen ihn erfasst. Der Gedanke des Sichfindens im Sterben, den Kane in ihren Stücken immer wieder formuliert, präsentiert sich hier holzschnittartig. Dennoch ist das Stück aussagekräftig in Bezug auf die ästhetischen Thesen der Autorin. Gerhard Preusser, der in *Theater Heute* über die deutschsprachige Erstaufführung in Bonn in der Regie von Ricarda Beilharz und John von Düffel berichtet, bedauert, dass die Regie sich gescheut hat, die Vorgänge der letzten Szene zu zeigen, und

sie stattdessen sprachlich, als Phaedras Vortrag, zur Aufführung gebracht hat:

Man muß weder Sarah Kanes existentialistisch gestylte Neuauflage der Theodizee-Diskussion noch ihr Remake von Senecas altrömischen Grausamkeiten (Theseus' Sohnes- und Tochtermord, Massenorgie, Leichenzerstückelung mit abschließendem Selbstmord und viel Fraß für den finalen Geier) großartig finden, aber sie nicht zu inszenieren, verstümmelt das Stück.²²

Was wurde mit der Entscheidung, die letzte Szene als Erinnerung Phaedras zu inszenieren, also mit dem Verzicht auf eine visuelle Präsentation von Gewalt, umgangen, oder was wurde gewonnen? Wäre das Zeigen schrecklicher und in diesem Sinn eher provozierend als ein sprachlich vermitteltes Geschehen?

Die sprachliche Repräsentation bedeutet zunächst räumliche Distanz und entschärft insofern die Situation weniger auf der Ebene der Fabel als auf der Ebene der Rezeption. Dem Zuschauer wird ein Vorgang aus zweiter Hand übermittelt, wodurch die Perspektive des Berichtenden in den Vordergrund rückt, seine Sprache, seine Bilder. Das eigene Sehen bedeutet dagegen Anwesenheit und fordert den Zuschauer zur emotionalen Reaktion heraus. Die räumliche Nähe zur Bühne, aber auch zum Nachbarn bedrängt den Rezipienten, weil er zum Augenzeugen wird.

Kane hat die Uraufführung von *Phaedra's Love* am Londoner Gate Theatre im Mai 1996 selbst inszeniert. Über die Proben an der letzten Szene berichtet sie, es sei – von den Theatermitteln her gesehen – leichter gewesen, als man denke, «eine Anweisung wie «seine Gedärme werden herausgezerrt» textgetreu umzusetzen.»²³ An gleicher Stelle beschreibt sie, den Exzess der letzten Szene zu proben, sei von den Schauspielern als traumatisierend empfunden worden, gleichzeitig als notwendige Folge der vorherigen Arbeit am Text.

Dem Zuschauer visuelle Eindrücke und Bilder zuzumuten, ihn zum Hinsehen zu zwingen, ist zunächst zentral für Kanes Ästhetik. Die visuelle Zumutung der ersten Stücke kehrt sich in den letzten Stücken in einen vollständigen Entzug des Visuellen um, mit dem auch der appellative Charakter der Stücke schwindet. Mark Ravenhill berichtet von einem Gespräch mit Kane, in dem sie den Einfluss Edward Bonds auf ihr Schreiben kommentiert. Unter dem Eindruck der Szene, in der in Bonds

Saved²⁴ ein Baby gesteinigt wird, sagt Kane zur Frage der Gewaltdarstellung:

Aber ich glaube, es gibt nichts, was man auf der Bühne nicht zeigen kann. Wer sagt, gewisse Dinge könnten nicht dargestellt werden, sagt, daß man über diese Dinge nicht sprechen kann. Er leugnet ihre Existenz.[...] Ich wollte mit absoluter Wahrhaftigkeit über Mißbrauch und Gewalt sprechen.²⁵

Zeigen und Sprechen sind hier nicht kategorial getrennt. Etwas auf der Bühne zu zeigen heißt für Kane, darüber zu sprechen, und umgekehrt heißt das Sprechen über ein Thema, es in aller Konsequenz zu zeigen. Das Ineinander von Sprache und Darstellung spricht gegen das Konzept einer kategorialen Unterscheidung der beiden Präsentationsmodi.

In Kanes erstem Stück *Blasted* ist die Divergenz von inneren und äußeren Bildern, vom Auge als visuellem Organ und der Erinnerung als unauslöschlichem inneren Bild, Thema des Soldaten. Eine Entwicklung der Bildthematik lässt sich im Umriss von Kanes schmalen Werk nachzeichnen: Während die drei ersten Stücke Bilder und Gewalt auf der Bühne zur Darstellung bringen, nutzt das vorletzte Stück *Crave* die Bühne ausschließlich als Raum für Erinnerungen, die als sprachliche Miniaturen, als Reste von Biographie eingewoben sind in ein dichtes Sprachgewebe. Das szenische Geschehen ist eingedämpft auf einen Zustand, der deutlich als innerer Zustand gekennzeichnet ist: ein Zustand, der sich tendenziell der visuellen Darstellung entzieht. Das Sprechen als letzte Aktion ansonsten völlig unbewegter Körper, so inszenierte Bernard Sobel *Crave* am Pariser Theatre de Gennevilliers. Er versteckte seine Schauspieler inmitten einer Vielzahl lebensgroßer Puppen. Nur noch an den Sprech-Bewegungen ihrer Gesichter unterschieden sie sich von den leblosen Puppen.

Eine Umkehrung der antiken Darstellungskonvention, wie Kane sie in *Phaedra's Love* und in ähnlicher Form in *Blasted* und *Cleansed* versucht, bezieht sich verneinend, aber dennoch auf die Konvention. Sie nähert sich den Dimensionen des Tragischen. Damit berührt sie auch die Frage nach der Funktion von Jammer und Schrecken auf der Bühne, die Aristoteles als Katharsis bezeichnet hat. Reinigung der Affekte durch Furcht und Mitleid? Doch wie ist die verstörende Wirkung der blutigen Szenen heute zu beschreiben?

Symbolik des Zerteilens

Die symbolische Figur der Zerstückelung, die Kane in ihrem Stück *Cleansed* aufgreift, lässt sich bis in die Mythologie der Antike zurückverfolgen.²⁶ Orpheus wurde von den Mänaden zerrissen, weil er die Liebe der Frauen zurückgewiesen hatte, und Pentheus von seiner Mutter Agaue und den Bakchen im dionysischen Rausch, weil er den Gott Dionysos verspottet hatte. Heinrich von Kleist hat diese Szene in seinem Trauerspiel *Penthesilea* aufgegriffen und neu gestaltet. Die Zerreißen einer Person, wie sie in den *Bakchen* des Euripides und in Kleists *Penthesilea* dramatisch gestaltet ist, symbolisiert Auflösungstendenzen eines gesellschaftlichen Kontextes. Jürgen Wertheimer beschreibt etwa die *Bakchen* als Beispiel für einen «kausale(n) Zusammenhang zwischen dem Brüchigwerden des etablierten ethischen und ästhetischen Systems und der Eskalation der Gewalt».²⁷ Auch Erika Fischer-Lichte beruft sich auf dieses Stück als Beispiel für das symbolische Bild einer zerrissenen Gemeinschaft am Endpunkt der griechischen Polis.²⁸ Die Körperteile repräsentieren Einzelteile des Gemeinwesens, die auseinander gerissen nicht mehr funktionstüchtig sind.

Friedrich Ohly hat zahlreiche andere Beispiele aus der Antike und dem Alten Testament gesammelt und eine weitere symbolische Gemeinsamkeit eruiert, die das Bild des zerrissenen Körpers *innerhalb* der Fabel interpretiert, nämlich die Zerreißen als Strafe für Liebesverrat. Er betont den bildlichen Zusammenhang zwischen dem Tatbestand des Verrats als einer «Verletzung der gelebten Einheit» und der «Auflösung der Leibeseinheit des Verräters» als eine das Verbrechen spiegelnde Strafe. Zerreißen beinhaltet die nachhaltige Zerstörung des Körperbildes und damit auch der Identifizierbarkeit. Über das Leben hinaus wird dem Opfer seine Identität als körperliche Intaktheit genommen.

Beide Ansätze, die Körper-Zerteilung zu interpretieren, gesellschaftliche Desintegration und Liebesverrat, spielen für Kanes Stück *Cleansed* eine Rolle: Carl begeht Liebesverrat unter Einwirkung von Folter. In der Folge werden ihm in beinahe medizinischen Eingriffen nach und nach Körperteile abgeschnitten. Das Thema des Verrats und die symbolische Zerteilung, durchgespielt am Beispiel einer homosexuellen Liebe, zielen auf den Widerspruch zwischen der Sehnsucht, sich zu verschenken, und den globalen, sich auf persönliche Beziehungen erstreckenden Marktgesetzen, die den Einzelnen zum Objekt machen, das sich nicht selbst gehört. Der Verlust der Zunge, der Hände und Füße, zi-

tiert *Titus Andronicus*, Shakespeares Rachetragödie, die sich wiederum explizit auf Ovids *Metamorphosen* bezieht.

Titus Andronicus ist berüchtigt für Gräuelszenen. Eine Exekution, vom siegreichen Feldherrn Titus Andronicus angeordnet, ist der Anfang eines blutigen Schlachtens. Zwei Söhne der Gotenkönigin Tamora schänden Lavinia, die Tochter des Titus, schneiden ihr die Zunge heraus und schlagen ihr die Hände ab, damit sie die Verbrecher nicht nennen oder durch Zeichen verraten kann. Zwischen diesem Verbrechen und Carls Bestrafung in *Cleansed* liegt die Parallele in der Übereinstimmung der abgeschnittenen Körperteile und den mit ihnen verlorenen Funktionen. Wie in *Titus Andronicus* dient das Abschneiden von Zunge und Händen auch in *Cleansed* dem mündlichen und schriftlichen Verstummten. Doch während Lavinia präventiv verstümmelt wird, vollzieht Tinker die Strafe an Carl nachträglich und in Etappen. Lavinia selbst bezeichnet, indem sie mit ihren Armstümpfen in Ovids *Metamorphosen* blättert und die Geschichte der Philomele aufschlägt, die Art des Verbrechens und sein Motiv. Doch als hätten Lavinias Schänder aus dem Verbrechen des Tereus gelernt, schlugen sie zusätzlich zur Zunge ihrem Opfer auch die Hände ab, mit denen Philomele noch ein Gewebe herstellen konnte, das ihr Schicksal verkündete.

Titus Andronicus spricht mehrfach davon, sich die Hand abzuhauen, bis er schließlich von Sarturnius dazu aufgefordert wird, eine Hand im Austausch gegen das Leben seiner zwei gefangen genommenen Söhne zu opfern. Was er im Austausch bekommen wird, sind die abgeschlagenen Köpfe seiner Söhne. Nun ist Titus zur Rache bereit, er liest Lavinias Zeichen als «stummes Reden» und fügt sich daraus ein «Alphabet», bis Lavinia schließlich mit einem Stab im Mund, den sie mit ihren verstümmelten Armen führt, die Namen der Täter in den Sand schreibt (IV. 1, 77 f.). Gerade im Verlust der Körperteile wird der Zusammenhang zwischen Sprechen und Zunge, Schreiben und Hand, in *Cleansed* außerdem zwischen Tanzen und Fuß, deutlich. Dieser so offensichtliche Zusammenhang macht die Zerteilung zu einem gezielten, hochgradig symbolischen Akt.

Im Stück wird das *Hinsehen* zum Thema zwischen den Figuren: Marcius, Sohn des Titus, fordert seinen Bruder Quintus auf, zu ihm hinabzusehen in eine Grube, wo er auf den ermordeten Bassanius gestoßen ist:

MARCIUS: To prove thou hast a true-divining heart, / Aaron and thou look down into this den, / And see a fearful sight of blood and death. / QUINTUS:

Aaron is gone, and my compassionate heart, / Will not permit mine eyes once to behold, / The thing whereat it trembles by surmise. / O! tell me how it is, for ne'er till now, / Was I a child to fear I know not what.²⁹

Nicht der Zuschauer selbst sieht das Entsetzliche, sondern indirekt, über das Schaudern des Augenzeugen und die Rede darüber, vermittelt sich das Schreckensbild. Dies ist eine Technik, das «gräßlich Bild von Blut und Tod» zwar nicht auf der Bühne zu zeigen, eine unmittelbare szenische Präsenz aber zu suggerieren und gleichzeitig seine beängstigende Wirkung zu thematisieren. Als Titus Andronicus seine verstümmelte Tochter erblickt und das Übermaß seines Schmerzes in Worte fasst und vergeblich nach einer adäquaten Reaktion sucht, unterscheidet er zwischen Bild und Realität, wobei der reale Anblick im Vergleich zum Bild eine Steigerung darstellt: «Had I but seen thy picture in this plight, / It would have maddened me: what shall I do, / Now I behold thy lively body so? / Thou hast no hands to wipe away thy tears, / Nor tongue to tell me who hath martyr'd thee»³⁰.

Diese Textstellen, die auf sehr unterschiedliche Weise das Entsetzen der Figuren angesichts der Bluttaten zur Sprache bringen, kommentieren die Rezipientensituation. Das Bild, also auch die theatrale Abbildung zu sehen, ist schlimm, aber weniger schlimm als die Realität. Wie Quintus zieht es der Zuschauer voraussichtlich vor, sich berichten zu lassen, was in der Grube zu sehen ist, als selbst zum Augenzeugen zu werden.

In *Blasted* wird Ian auf offener Bühne geblendet. Der Soldat spricht unablässig von Gewalttaten, die er verübt oder gesehen hat. Im Monolog berichtet er vom brutalen Verbrechen, dem seine Freundin zum Opfer gefallen ist. Gerade hat er Ian vergewaltigt, schon erkundigt er sich, ob noch etwas zu essen da sei. Starr vor Angst fragt Ian:

IAN: Are you going to kill me? / SOLDIER: Always looking after your own arse. / The SOLDIER grips IAN's head in his hands. / He puts his mouth over one of IAN's eyes, sucks it out, bites it off and eats it. / He does the same with the other eye. / SOLDIER: He ate her eyes. / Poor bastard. / Poor love. / Poor fucking bastard. / Blackout.³¹

Opfer und Täter sind hier nicht zu unterscheiden. Der Soldat ist determiniert von den Bildern, die er im Krieg gesehen hat. So hat sich für ihn das Verhältnis zwischen präsenter Gegenwart und erinnerten Bildern

umgekehrt. Das traumatisierende Bild der entstellten Leiche seiner Freundin ist ihm allgegenwärtig, und an Ian stellt er es ansatzweise nach, wie um es dadurch begreifen, vielleicht vergessen zu können. Vergewaltigung und Folter verübt er in einem fast gleichgültig wirkenden Zustand, ohne sich rächen oder erleichtern zu können.

Im Kontext einer apokalyptischen Bilderflut erschließt sich das Ausaugen und Aufessen, Sich-Einverleiben der Augen als symbolische Handlung. Aus Sicht des Soldaten hat die Blendung einen positiven Aspekt: Er bewahrt Ian davor, Dinge zu sehen, die sich für immer auf der Netzhaut einbrennen.

Dialektik der Gewalt

Nicht der einzelne Mensch, sondern die Struktur der Gesellschaft trägt das Potenzial des Bösen in sich, das ist Edward Bonds Auffassung einer «Dialektik der Gewalt»:

A competitive society must destroy itself. There is no alternative, because this is the whole dialectic of violence – I threaten you, you threaten me, and finally you have to carry out your threats, otherwise there is no credence behind them.³²

Bond bezeichnet in diesem Gespräch aus dem Jahr 1972 Gewalt und ihre, wie er sagt, «pornographische Nutzung» in den Medien als zentrales gesellschaftliches Problem und begründet so die Auseinandersetzung damit in seinen Stücken. Bond kann in Bezug auf die Thematik und die knappe pointierte Sprachlichkeit als Vorbild und Mentor Kanes gelten. Schon seine frühen Stücke setzen sich provokativ mit Gewalt und ihren gesellschaftlichen Bedingungen auseinander und verbinden Gesellschaftskritik mit phantastisch-utopischen Momenten. Bonds Stück *Saved* löste im Jahr 1968 ähnliche Skandale aus wie *Blasted* 1995.³³ Auffällig ist die Übereinstimmung in der Gerundivstruktur des Titels. Kanes Titel *Blasted* und *Cleansed* greifen die unpersönliche und passivische Struktur des Titels *Saved* auf.

In Bonds Stück *Saved* wird ein Baby von einer Gruppe Jugendlicher gesteigert. Der Fokus des Autors liegt in der betreffenden Szene auf der plötzlichen und unvorhersehbaren Entwicklung einer Gruppensituation. Ein anfangs harmloses Imponier- und Profiliergehabe steigert sich, um schließlich in der Steinigung zu gipfeln. Pam, die Kindsmutter,

von Fred, dem vermeintlichen Vater des Kindes, zurückgestoßen, lässt den Kinderwagen im Park zurück, wohin er mit seinen Freunden zum Angeln gegangen ist. Die jungen Männer schubsen den Wagen hin und her und malen sich aus, was sie dem Kind antun könnten, delectieren sich an ihren Macht- und Zerstörungsphantasien, die mit Antisemitismus und Rassismus durchsetzt sind:

PETE: Die kleinen Fingerchen müßt man doch leicht brechen können./COLIN: Krack!./PETE: Weißt du, was man früher gemacht hat?/MIKE: Ja./PETE: Erstickt hat man sie./BARRY: Ja. Das wär mal was./COLIN: Sieht aus wien Chines./BARRY: Zinken wien Jud./FRED: Laßt in Ruh./PETE: Wieso?³⁴

Sie ziehen dem Kind die Windel aus und beschmieren sein Gesicht mit Exkrementen. Fred versucht halbherzig, die anderen von ihren Spielen mit dem Kind abzuhalten, schließlich wirft er, von seinen Kumpanen angestachelt, den ersten Stein. Der Autor provoziert in der Vorrede zum Stück, indem er die Steinigung des Babys als geringfügiges Verbrechen im Vergleich zu Kriegsverbrechen hinstellt.³⁵ Seine Polemik richtet sich gegen eine isolierte und isolierende Betrachtung einzelner Gewaltakte und fordert dazu auf, den Kontext der Entstehung von Aggression in den Blick zu nehmen. Der Skandal der Steinigung lenkt von der unspektakulären häuslichen Atmosphäre ab, die *Saved* in der Exposition ausführlich als Brutstätte einer sozialen Unsicherheit und Kälte vorführt, die den Mord am Baby vorbereitet. Bonds Schilderung der missgelaunten Familie vor dem Fernseher gewinnt ihre Schärfe durch das akustisch stets präsente, aber beharrlich ignorierte Weinen des Babys im Nebenzimmer. Das Entsetzen der Kritik über die Steinigung entlarvt eine moralisierende Kritik, die sich am ausgestellten Skandalösen stößt, während sie das alltäglich Grausame des menschlichen Nebeneinanders, das Bond als Vorstufe der Gewalt zeigt, übersieht.

Stanton B. Garner beschreibt die Störung der szenischen Repräsentation durch Gewaltdarstellungen als körperliches Phänomen. Er definiert das Mitleiden als einen physiologischen Vorgang, wenn er sagt, der Schmerz eines leidenden Körpers übertrage sich «neuromimetisch» auf das Publikum.³⁶ Garner unterscheidet im Wesentlichen zwei Funktionen des Körpers auf der Bühne: Er fungiere als visuelles Element (unter anderen) und verräumlichendes Zentrum. Der am meisten beeindruckende Körper auf der politischen Bühne, so schreibt Garner, sei der leidende

Körper. «Described through dramatic speech and represented on stage, the body in contemporary political theatre is a body tortured, disciplined, confined, penetrated, maimed, extinguished.» Und er hält die Gräueldarstellung für eine mögliche Markierung des Repräsentationsraums: «the sheer scope of bodily violation in this drama creates a landscape-spectacle of atrocity whose excesses, as we shall see, both mark and transgress the theatres representational space.»³⁷ Garner bezieht sich auf den appellativen Charakter von Bonds Theater: Das körperliche und emotionale Mitleiden des Publikums soll politisches Bewusstsein provozieren. Bond vermittelt dem Publikum Hypothesen über die Entstehung von Gewalt. Im Unterschied zu Brecht zielt er darauf ab, das Publikum emotional in das Geschehen auf der Bühne zu verwickeln. Den brechtschen «Verfremdungseffekt» persiflierend, formuliert Bond:

In contrast to Brecht, I think it's necessary to disturb an audience emotionally, to involve them emotionally in my plays, so I've had to find ways of making that «aggro-effect» more complete, which is in a sense to surprise them, to say, «there's a baby in a pram – you don't expect these people to stone that baby.» Yet – snap – They do.³⁸

Theatrale Gewaltdarstellung dient diesem Konzept als Überraschungseffekt, dem sich der Zuschauer nicht entziehen kann und der ihn nachhaltig bewegen soll. Kanes Szenarien gehen – was ihre Symbolkraft angeht – über diese Effekte hinaus.

Übergänge ins Undarstellbare

Neben schockhaften Gewaltdarstellungen, die vor allem *Cleansed* atmosphärisch dominieren, spielen Schmerz und Tod generell eine wichtige Rolle in Kanes Stücken. Bereits in *Blasted* deutet sich in dem, was Cate über ihre todesähnlichen Ohnmachten und den Zustand ihrer mentalen Abwesenheit berichtet, vage die Idee von einem anderen, besseren Ort an:

The world don't exist, not like this. Looks the same/but – /Time slows down./ A dream I get stuck in, can't do anything about it./ One time – /IAN: Make love to me./ CATE: Blocks out everything else./ Once – /IAN: [I'll] Make love to you.³⁹

Das Herausfallen aus der Welt, wie es Cate passiert, wenn sie sich überfordert fühlt, vollzieht sich in *Cleansed* nicht plötzlich, sondern als gleitender Übergang, der die Wahrnehmung komplett verschiebt. Diese Verzerrung wird nicht von außen mit analytischer Distanz gezeigt, stattdessen wird sie zur Perspektive des Stücks. Sie vermittelt sich also dem Zuschauer nicht als medizinische Diagnose, sondern wird zu seinem eigenen «schrägen» Blick. Dies ist zumindest *eine* Lesart des Stücks, die seine Verzerrungen – den Dealer/Doktor, die anonymen Stimmen und die Rückkehr des toten Bruders, die angedeutete doppelte Existenz Graces als Patientin und Tänzerin – erklären kann.

Kanes Gewaltszenen symbolisieren das menschliche Leid in der Welt und korrespondieren immer mit einer Hoffnung auf Erlösung. Im Bild des Gekreuzigten ist die Verbindung vom größten körperlichen Leiden und seiner Überwindung mit dem Ausblick auf eine endgültige Erlösung von allen Schmerzen bewahrt. *Cleansed* etwa spielt deutlich auf das Martyrium Christi an: Rods stellvertretender Tod für seinen Freund Carl. Dieser stößt, als er gefragt wird, wie sein Freund heißt, unter dem Schmerz der Folter den Namen «Jesus» hervor.⁴⁰ Das Motiv des größten körperlichen Schmerzes als Weg der Erlösung dominiert auch Senecas Tragödien. Otto Regenbogen macht in seiner Darstellung den körperlichen Schmerz als Grenzphänomen der Erlösung kenntlich. Aus seinen Ausführungen geht auch hervor, dass Senecas Gewaltszenarien eine Welt der Antagonismen beinhalten, die Welt des Vergehens, der Vernichtung, des Todes: «Im ersten Sinn die Welt des Schreckens, in die einzugehen die höchste Steigerung des Schmerzes ist, in der zu weilen seine Verewigung bedeutet, im anderen Sinn die Welt der ewigen Freiheit, sei es die Freiheit eines Zustandes seliger Entrückung, sei es die Erlösung des friedvollen Nichts.»⁴¹

Mit dem Ausblick auf ein friedvolles Nichts endet *Crave*, das zeitlich nach dem Purgatorium angesiedelt zu sein scheint. Die Freiheit, von der die namenlosen *Dramatis Personae* am Ende eines apokalyptischen Sprach-Oratoriums reden, ist eine Freiheit von der Welt und der Schwerkraft der Existenz: «C: To be free of memory, /M: Free of desire, /C: Lie low, provoke nothing, /B: Say nothing.» /Die letzten Worte lauten: «B: And ever shall be /A: Happy /B: So happy /C: Happy and free»⁴².

Die Stimmen, die in *Crave* zu Wort kommen, kreisen von Anfang an um Tod, um Rückzug, um Beenden. Sehnsüchte flackern auf und werden gleich wieder begraben. Handlung und szenische Vorgänge be-

schränken sich auf das Sprechen. Der Körper ist noch da: «B: My back aches./ C: My head aches./ A: My heart aches./ M: You shouldn't sleep next to the radiator./ B: Where should I sleep?/ M: Do you want a massage?/ C: Don't touch me.»⁴³ Aber diese so alltäglichen, konkreten Sätze sind im Kontext des Settings: vier Buchstaben ohne Ort und Zeit, der manchmal sich herstellende, oft aber nicht mehr herstellbare Bezug der einzelnen Repliken zueinander, nur mehr Zitate aus einer anderen, schon vergangenen Welt.

Theater der Grausamkeit?

Es liegt nahe, Kanes Ästhetik mit dem Theaterkonzept Antonin Artauds zu verbinden: Kane bedient sich extremer Bilder von Gewalt und Schmerz, um eine Intensität, eine Unbedingtheit zu formulieren. Wie Masken oder Statthalter stehen die Bilder dort, wo vielleicht das nicht repräsentierbare Gefühl des Schmerzes stehen müsste. Umgekehrt formuliert wird der schmerzhafteste Zustand einer Unerreichbarkeit des Anderen, einer Uneinlösbarkeit der Sehnsüchte, der die Figuren umtreibt, dem Zuschauer erfahrbar, indem Gewalt und Verlust auf eine Weise ausgestellt sind, die den Schmerz sowohl verbal als auch gestisch von der Darstellung ausspart. Das, was nicht oder als Lücke dargestellt ist, kann der Zuschauer stellvertretend für die Figuren auf der Bühne fühlen.

Dass der physische Schmerz besonders geeignet ist, die Intensität der Szene spürbar zu machen, ist eine Beobachtung, die Artaud dazu nutzte, seine Auffassung vom Theater zu beschreiben. In seiner Explikation des in mancher Hinsicht irreführenden Begriffs der *Grausamkeit*, mit dem Artaud sein Theaterideal charakterisierte, wird allerdings deutlich, dass es ihm um Intensität geht, die sich vor allem gegen ideologische und moralische, aus seiner Sicht kulturell verstellte Darstellungen des Lebens abgrenzt. Leben ist hier eben nicht zu verstehen als individuelles, biographisches, kulturelles Leben, sondern als abstrakte überindividuelle und überzeitliche Kategorie. Ein Merkmal dieser Kategorie ist, dass sie jenseits von Moral anzusiedeln ist:

Und zwar in der Vorstellung, daß das Leben, metaphysisch gesprochen und weil es Ausdehnung, Dichte, Schwere und Stofflichkeit duldet, in unmittelbarer Folgerichtigkeit auch das Böse und alles dem Bösen, dem Raum, der Ausdehnung und der Stofflichkeit Innewohnende duldet. Und welche blinde Unerbittlichkeit auch alle diese Nebensächlichkeiten mit sich bringen mö-

gen, das Leben kann nicht anders als sich selbst vollziehen, sonst wäre es nicht das Leben; doch eben diese Unerbittlichkeit, dies Leben, das sich über alles hinwegsetzt und in der Marter, im Niedertrampeln alles und jeden sich vollzieht, dies unversöhnliche und reine Gefühl ist Grausamkeit.⁴⁴

Artaud formuliert eine Auffassung von Theater, die den magischen Moment der Präsenz und der Gegenwärtigkeit hervorhebt. Schmerz und Grausamkeit sind Phänomene, die einerseits diese Eigenart der Bühnenkunst betonen, die andererseits, so Artaud, die in ihren Werten und Traditionen auseinander fallende Gesellschaft – deren Themen und Zustand das Theater aufzugreifen habe – prägen.

Kane erzeugt – im Sinne Artauds – mit ihrer Theaterästhetik eine Energie, die mit den Besonderheiten der Live-Situation arbeitet. Die Schockwirkung der expliziten, aber nicht absehbaren und in ihrer Motivation undurchsichtigen Gewalt auf der Bühne modifiziert für Momente den Charakter von Fiktion und Illusion. Sie involviert den Zuschauer. Dieser Moment destabilisiert die Grenze zwischen Bühne und Zuschauerraum nachhaltig, denn er nutzt die Erfahrung, dass der Schock jederzeit wiederholbar ist, und er zwingt das Publikum, nach Gründen für die Gewalttaten zu suchen. So versetzt er das Publikum in einen Zustand der Gespanntheit. Die Momente der Gewalt ragen aus der Handlung heraus. Sie stören die räumlichen und zeitlichen Koordinaten der Repräsentation, verstanden als Vergegenwärtigung eines fiktiven oder erinnerten Handlungszusammenhangs, zugunsten eines sich verdichtenden und appellativen Augenblicks.

Die in Kanes Ästhetik deutliche Hinwendung zum unmittelbar Erfahrbaren des Körpers, zu den Extremen von Schmerz und Gewalt ist auch als Hinweis schwindender (Selbst-)Gewissheit zu sehen. Erst Körperqualen ringen dem zeitgenössischen Stoiker Hippolytos seinen Ausruf ab: «Hätte es doch nur mehr Momente wie diesen gegeben!»⁴⁵

Anmerkungen

- 1 Tom Sellar referiert die zumeist die Autorin diskreditierende Rezeption dieser Aufführung in seinem Artikel «Truth and Dare: Sarah Kane's «Blasted»». *Theater* 271 (1996): 29–34.
- 2 Deutsch: «Gesäubert».
- 3 Jörder, Gerhard. «Pfahl im Fleisch. Peter Zadek inszeniert in Hamburg Sarah Kanes *Gesäubert*». In: *Die Zeit*. 16. 12. 1998, S. 46.

- 4 Sellar (Anm. 1), S. 29.
- 5 Carr, Marina. *Playspotting Die Londoner Theaterszene der Neunziger*. Hg. v. Nils Tabert. Reinbek, 1998, S. 71.
- 6 Carr (Anm. 5), S. 12.
- 7 Sellar (Anm. 1), S. 29.
- 8 Bond, Edward. «Drama and the Dialectics of violence. Interview with the Editors». *Theatre quarterly* 2 (1972): 4–14, S. 11.
- 9 Diese Erfahrung machte ich bei beiden Inszenierungen, die ich gesehen habe, trotz ihrer großen Unterschiede: Peter Zadeks Inszenierung an den Hamburger Kammerspielen, Dezember 1998, und Martin Kusejs Inszenierung am Staatsschauspiel Stuttgart, Juni 1999.
- 10 Kane, Sarah. *Cleansed*. Rowohlt, 1998, S. 15.
- 11 Koberg, Roland. «Manchmal zittrig, aber nicht bebend. Peter Zadek inszeniert Sarah Kanes *Gesäubert*». In: *Berliner Zeitung*, 15. 12. 1998, S. 17.
- 12 Kane (Anm. 10), S. 31 f.
- 13 Kane (Anm. 10), 42.
- 14 Seeck, Gustav Adolf. «Senecas Tragödien». *Das römische Drama*. Hg. v. Eckard Lefèvre. Darmstadt, 1978. 378–426. In diese Richtung geht Karl Heinz Bohrer's Beobachtung, Bezug nehmend auf Heinrich von Kleists Poetik. Er spricht von einer strukturellen Eigenständigkeit der emotionalen Zustände in Kleists *Erzählungen*: «Der Tod, der Mord und, wie wir sehen werden, der Selbstmord sind die Extremwerte innerhalb eines Systems durchweg polarisiert gesetzter hochemotioneller Zustände.» Bohrer, Karl Heinz. «Augenblicksemphase und Selbstmord. Zum Plötzlichkeitsmotiv Heinrich v. Kleists». *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*. Frankfurt a. M., 1981, S. 68.
- 15 Kane (Anm. 10), S. 18.
- 16 Kane (Anm. 10), S. 19.
- 17 Kane (Anm. 10), S. 37.
- 18 Carr (Anm. 5), S. 11.
- 19 «Kopfüber aufs Angesicht geschleudert verstrickte er fallend den Leib in dem ihn festhaltenden Riemenzeug, und je mehr er dagegen ankämpft, um so fester schnürt er die geschmeidigen Knoten [...] Weitherum befleckt er die Fluren mit Blut, und sein zerschmettertes Haupt prallt zurück an den Felsen; Gestrüppe reißen seine Haare weg, hartes Gestein verwüstet sein schönes Antlitz, und es verdirbt an vielfacher Verwundung seine unglückbringende Schönheit. Die schnellen Räder schleudern die sterbenden Glieder im Kreise herum, und endlich hält den Fortgerissenen ein Baumstrunk fest mit seinem ringsum versengten Pfahl, indem mitten durch die Weiche empordringt der

- Pflock, und für ein Weilchen kam der Wagen, da sein Herr aufgespießt war, zum Stehen. Es bleiben die zwei zum Gespann geschrirten Rosse hängen infolge seiner Verwundung – und zerreißen das sie zurückhaltende Hindernis und ihren Herrn zugleich. Hierauf zerschneiden den Halbentseelten Gebüsch, rauhe Dornen an stacheligen Brombeersträuchern, und ein jeder Baumstrunk trug einen Teil seines Körpers. Seneca. «Phaëdra». *Sämtliche Tragödien. Lateinisch und deutsch*. Bd. 1. Übs. v. Theodor Thomann. Zürich u. München. 314–401, V. 1085–1111.
- 20 Zum Vergleich der beiden Fassungen des Mythos siehe Ohly, Friedrich. «Die Zerreißung als Strafe für Liebesverrat in der Antike und im Alten Testament». *Sprache und Recht. Beiträge zur Kulturgeschichte des Mittelalters. Festschrift für Ruth Schmidt-Wiegand zum 60. Geburtstag*. Hg. v. Karl Hauck u. a. Berlin u. New York, 1986, 554–624.
- 21 Die deutsche Fassung in Carr (Anm. 5). 26–63, S. 63.
- 22 Gerhard Preusser: «Sex gestrichen – Sprache ist Macht». *Theater Heute* 6 (1998), S. 44.
- 23 Carr (Anm. 5), S. 17.
- 24 Deutsch: *Gerettet*.
- 25 Zit. n. Ravenhill, Mark. «Ich bin kein Markenartikel, ich bin ein Mensch». *Theater Heute* 4 (1999), S. 38 f.
- 26 Einen sehr guten Überblick über die wichtigsten Mythen und die gemeinsame Ursache, nämlich den Verrat, gibt Ohly (Anm. 20).
- 27 Wertheimer, Jürgen. «Blutige Humanität. Terror und Gewalt im antiken Mythos». *Schönheit und Schrecken*. Hg. v. Carsten Zelle u. Peter Gondella. Heidelberg, 1990. 13–36, S. 27.
- 28 Fischer-Lichte, Erika. *Geschichte des Dramas*. Bd. 2. Tübingen, 1990, S. 240.
- 29 Shakespeare, William. «Titus Andronicus». *The Complete Works*. Hg. v. William J. Craig. London, 1978, II. 3, 214–221.
- 30 Shakespeare (Anm. 29), III. 1, 103–107.
- 31 Kane, Sarah. «Blasted». *Theater* 27.1 (1996), 35–64, S. 59.
- 32 Bond, Edward. «Drama and the Dialectics of Violence. Interview with the Editors». *Theatre quarterly* 2 (1972): 4–14, S. 9.
- 33 Über die Parallelisierung dieser beiden Autoren als Skandalautoren siehe auch Sellar (Anm. 1).
- 34 Bond, Edward. «Gerettet». *Spectaculum* 11 (1968): 105–186, S. 107 Eine Originalfassung war mir leider nicht zugänglich.
- 35 «Verglichen mit der strategischen Bombardierung deutscher Städte ist dies eine geringfügige Greuelthat, verglichen mit der geistigen und emotionalen Aushungerung unserer Kinder sind die Konsequenzen belanglos.» Bond

- (Anm. 34), S. 107. Zum Stellenwert der Vorworte vgl. Eagleton, Terry. «Nature in Violence: the prefaces of Edward Bond». *Critical quarterly* 26 (1984): 127–135.
- 36 Garner, Stanton B. *Bodied Spaces. Phenomenology and Performance in Contemporary Drama*. Ithaca u. London, 1994, S. 203 ff.
- 37 Garner (1994), S. 187.
- 38 Bond, Edward. From Rationalism to Rhapsody. Interview mit Christopher Innes. *Canadian Theatre Review* 23 (1979): 108–113, S. 113.
- 39 Kane (Anm. 31), S. 35–64.
- 40 Martin Kusej hat in seiner Stuttgarter Inszenierung Rods Ermordung als Kreuzigungsszene aufleuchten lassen.
- 41 «Hinter der Welt von Wirrnis und Grauen, in der die tobenden Leidenschaften aufeinanderprallen, auswegloser Schmerz Leib und Seele quält, tut eine andere Welt sich auf, die zu betreten den letzten Grad des Schmerzes bedeutet und zugleich den ersten Schritt über ihn hinaus». Regenbogen, Otto. *Schmerz und Tod in den Tragödien Senecas*. München, 1927/28, S. 37.
- 42 Kane, Sarah. *Crave*. [Manuskript]. Reinbek, 1999, S. 46 ff.
- 43 Kane (Anm. 42), S. 14.
- 44 Antonin Artaud. *Das Theater und sein Double*. München, 1996, S. 122 f.
- 45 Carr (Anm. 5), S. 63.

Über die Herausgeber

Claudia Benthien, Dr. phil., Jahrgang 1965, ist Wissenschaftliche Assistentin am Institut für deutsche Literatur der Humboldt-Universität zu Berlin. 1998 Promotion an der Humboldt-Universität, anschließend Postdoktorandin am Graduiertenkolleg «Körper-Inszenierungen» an der Freien Universität Berlin. 1996 Visiting Scholar an der Columbia University, New York; 2001 Fellow an der Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel und am Warburg Institute, London. Tiburtius-Preis 1999 des Landes Berlin.

Buchpublikationen u. a.: Haut. Literaturgeschichte – Körperbilder – Grenzdiskurse (1999); Über Grenzen. Limitation und Transgression in Literatur und Ästhetik (Hg., zus. mit Irmela Marei Krüger-Fürhoff, 1999); Emotionalität. Zur Geschichte der Gefühle (Hg., zus. mit Anne Fleig und Ingrid Kasten, 2000).

Christoph Wulf, Dr. phil., Jahrgang 1944, ist Professor für Allgemeine und Vergleichende Erziehungswissenschaft, Mitglied des Interdisziplinären Zentrums für Historische Anthropologie, des Sonderforschungsbereichs «Kulturen des Performativen» und des Graduiertenkollegs «Körper-Inszenierungen» an der Freien Universität Berlin.

Buchpublikationen u. a.: Mimesis. Kultur – Kunst – Gesellschaft (zus. mit Gunter Gebauer; 1992; 2. Aufl. 1998); Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie (Hg.; 1997); Spiel – Ritual – Geste (zus. mit Gunter Gebauer, 1998); Anthropologie der Erziehung (2001); et al.: Das Soziale als Ritual (2001); mit Dietmar Kamper Herausgeber von zwölf Bänden unter dem Rahmenthema «Logik und Leidenschaft». Internationale, transdisziplinäre Studien zur Historischen Anthropologie; Mitherausgeber der «Zeitschrift für Erziehungswissenschaft» und der Reihen «Historische Anthropologie», «European Studies in Education», «Pädagogische Anthropologie», geschäftsführender Herausgeber von «Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie».

Claudia Benthien / Christoph Wulf (Hg.)

Körperteile

Eine kulturelle
Anatomie

rowohlts enzyklopädie
im Rowohlt Taschenbuch Verlag

Rowohlt's Enzyklopädie
Herausgegeben von Burghard König

Originalausgabe
Veröffentlicht im Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH,
Reinbek bei Hamburg, Juni 2001
Copyright © 2001 by Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH,
Reinbek bei Hamburg
Umschlaggestaltung any.way, Walter Hellmann
(Abbildung: Théodore Géricault)
«Anatomische Fragmente» / Montpellier, Museum
Satz: Aldus und Optima PostScript, PageOne
Gesamtherstellung Clausen & Bosse, Leck
Printed in Germany
ISBN 3 499 55642 1
Die Schreibweise entspricht den Regeln der neuen Rechtschreibung.

Inhalt

Claudia Benthien und Christoph Wulf

Einleitung

Zur kulturellen Anatomie der Körperteile 9

Zerteilter Kopf

Inge Stephan

Das Haar der Frau

Motiv des Begehrens, Verschlingens und der Rettung 27

Sabine Flach

Das Auge

Motiv und Selbstthematization des Sehens
in der Kunst der Moderne 49

Gert Mattenkloft

Gehörgänge

Erkennen durch die Stimme 66

Kay Himberg

Phantasmen der Nase

Literarische Anthropologie eines hervorstechenden Organs 84

Claudia Benthien

Zwiespältige Zungen

Der Kampf um Lust und Macht im oralen Raum 104

Opaker Rumpf

Michael Oppitz

Zur Körpersymbolik in Verwandtschaftsbeziehungen

Herz, Leber, Lunge, Eingeweide, Knochen und Fleisch in
himalayischen Gesellschaften 133

Karl-Josef Pazzini

Haut

Berührungssehnsucht und Juckreiz 153

Philine Helas

Madensack und Mutterschoß

Zur Bildgeschichte des Bauches in der Renaissance 173

Christoph Wulf

Magen

Libido und Communitas – Gastrolatrie und Askese 193

Gerburg Treusch-Dieter

Leber und Leben

Aus den Innereien einer Kulturgeschichte 207

Zerrissenes Geschlecht

Hartmut Böhme

Erotische Anatomie

Körperfragmentierung als ästhetisches Verfahren
in Renaissance und Barock 228

Adrian Stähli

Der Hintern in der Antike

Kulturelle Praktiken und ästhetische Inszenierung 254

Edith Wenzel

Zers und *fud* als literarische Helden

Zum «Eigenleben» von Geschlechtsteilen
in mittelalterlicher Literatur 274

Doerte Bischoff

Körperteil und Zeichenordnung

Der Phallus zwischen Materialität und Bedeutung 293

Ann-Sophie Lehmann

Das unsichtbare Geschlecht

Zu einem abwesenden Teil des weiblichen
Körpers in der bildenden Kunst 316

Elisabeth von Samsonow

Die verrutschte Vulva

Entwurf einer neuen Organtheorie 339

Stefanie Wenner

Ganzer oder zerstückelter Körper

Über die Reversibilität von Körperbildern 361

Anna Opel

Szenen der Zerteilung

Zur Wirkungsästhetik von Sarah Kanes Theaterstücken 381

Bewegte Glieder

Kerstin Gernig

Skelett und Schädel

Zur metonymischen Darstellung des Vanitas-Motivs 403

Katrin Deufert und Kerstin Evert

Der Torso im Tanz

Von der Destabilisierung des Körpers
zur Autonomie der Körperteile 423

Friedrich Weltzien

Der Rücken als Ansichtssseite

Zur «Ganzheit» des geteilten Körpers 439

Burkhard Oelmann

Auslösen / Abtrennen

Fotografierende und fotografierte Hände 461

Anne Fleig

Sinnliche Maschinen

Repräsentationsformen der Beine in der Moderne 484

Gerhard Wolf

Verehrte Füße

Prolegomena zur Geschichte eines Körperteils 500

Über die Autorinnen und Autoren 524