



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Dramatischer Text und Theater. Simon Stephens’  
*Pornographie* in der Regie von Sebastian Nübling (2007)  
– Eine Analyse“

Verfasserin

Desiree Schell

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

ao. Univ.-Prof. Dr. Monika Meister



# Inhaltsverzeichnis

1. EINLEITUNG .....	1
1.1. Forschungsstand und Quellen.....	2
2. NEW WRITING .....	4
2.1. In-yer-face Theatre.....	6
2.2. The Noughties .....	10
3. SIMON STEPHENS.....	12
3.1. Künstlerische Entwicklung.....	12
3.2. (Hand-)Werk.....	14
3.2.1. Arbeitsweise und Thematiken .....	15
3.2.2. Naturalismus vs. Realismus .....	17
3.2.3. Verfremdung.....	21
3.2.4. Experimente mit Form und Zeit .....	25
3.2.5. Monolog und Dialog .....	28
3.3. <i>Pornographie</i> .....	31
3.3.1. Form.....	36
3.3.1.1. Intermediale Parallelen.....	39
3.3.1.2. Monologische und dialogische Form .....	45
3.3.2. Figuren .....	51
3.3.3. Musik .....	53
5. SEBASTIAN NÜBLING .....	56
5.1. Künstlerische Entwicklung.....	56
5.2. Stil .....	59
5.3. Arbeitsweise .....	60
5.4. <i>Pornographie</i> .....	65
5.4.1. Spiegelbilder des Ichs - Muriel Gerstner .....	67
5.4.2. Kostüm.....	70
5.4.3. Musik .....	71
5.4.4. Sprechtext und Sprecher .....	75
5.4.4.1. Chor.....	79

6. CONCLUSIO.....	86
7. BIBLIOGRAPHIE.....	91
8. APPENDIX .....	101
8.1. Vertiefendes Material .....	101
8.1.1. <i>Pornographie</i> – Produktionsteam und Besetzung .....	101
8.1.2 William Shakespeare, <i>Seven Ages of Man</i> .....	102
8.2. Danksagung .....	103
8.3. Abstract .....	104
8.4. Curriculum Vitae von Desiree Schell .....	105





# 1. Einleitung

Der britische Dramatiker Simon Stephens und der deutsche Regisseur Sebastian Nübling haben sich 2003 durch Nüblings deutschsprachige Erstaufführung von Stephens' Theaterstück *Herons* (Staatstheater Stuttgart/ junges theater basel) näher kennen und schätzen gelernt. Seitdem pflegen sie eine konstante, künstlerisch sehr fruchtbare Kollaboration. Mittlerweile inszenierte Nübling sechs Theaterstücke von Simon Stephens, der siebte *Carmen Disruption* folgt im März 2014 am Deutschen Schauspielhaus Hamburg. Darunter sind drei Uraufführungen (*Pornographie*, *The Trial of Ubu*, *Three Kingdoms*) – mit *Carmen Disruption* bald vier – und zwei deutschsprachige Erstaufführungen (*Herons*, *Morning*). Im Rahmen dieser Arbeit soll ihre Zusammenarbeit anhand der Uraufführung von *Pornographie* 2007 am Festival Theaterformen (Koproduktion Staatsschauspiel Hannover/ Deutsches Schauspielhaus Hamburg) näher erörtert werden und inwiefern sich beide Künstler dadurch beeinflusst haben. Die Wahl fiel auf *Pornographie* als Analysebeispiel, da es der erste von Stephens' Theaterstücken ist, der konkret für Sebastian Nübling verfasst wurde, und bei dem er am stärksten auf den deutschen Regisseur einging. Außerdem markiert der Theaterstück den Beginn einer noch engeren Kooperation der beiden Theaterschaffenden. Später sollte Stephens ebenfalls *Three Kingdoms* für Nübling schreiben, bei dessen Produktion er auch direkt am Probenprozess beteiligt war.<sup>1</sup>

Die Arbeit gliedert sich in zwei große Teile: der erste beschäftigt sich mit dem britischen Dramatiker und dem Theaterstück, der zweite mit dem deutschen Regisseur und der Inszenierung von *Pornographie*. Bevor näher auf die Arbeit des Dramatikers und des Regisseurs eingegangen werden kann, ist es zunächst notwendig beide in ihren Theatersystemen zu verorten. Deshalb ist dem Kapitel über Simon Stephens ein Exkurs über New Writing vorangestellt, das seine Entwicklung in Großbritannien Ende des 19. Jahrhunderts nahm und mittlerweile zu einer populären Sparte angewachsen ist. Dem Kapitel über Sebastian Nübling geht ein kurzer Exkurs über das Regietheater voran, in dessen Tradition seine Arbeit als Regisseur steht. Die Herausbildung des Regietheaters muss im Zusammenhang mit der historischen Entwicklung der Funktion des Regisseurs und des Verständnisses von Regie in der deutschsprachigen Theaterlandschaft gesehen werden. Da der Begriff

---

<sup>1</sup> Vgl. Stephens zitiert nach Bolton, „Preface“, S. vi-vii.

Regietheater auch untrennbar mit dem der Werktreue und dadurch mit der Frage der Autorschaft verbunden ist, findet auch diese Problematik kurz Erwähnung.

Im Kapitel über Simon Stephens soll zunächst kurz auf seine künstlerische Entwicklung eingegangen werden, um sich anschließend auf sein Werk und die bestimmenden Merkmale darin zu fokussieren. Es wurde auf eine Analyse der Sprache bewusst verzichtet, um den Rahmen der Arbeit nicht zu sprengen und ebenfalls da diese durch die Übersetzung ins Deutsche bei der Uraufführung von *Pornographie* zwangsläufig verändert wurde. Stattdessen wird das Augenmerk auf Stephens' Experimente mit Form und Zeit gelegt, da sie im Hinblick auf *Pornographie* von besonderer Bedeutung sind, um den Theatertext organisch in Stephens' Werk verorten zu können. Die Stückanalyse im Anschluss bezieht sich auf den englischen Originaltext. Als Analysewerkzeuge dienen vornehmlich die Begrifflichkeiten, welche Gerda Poschmann in *Der nicht mehr dramatische Theater* vorschlägt.

Der darauf folgende Teil beschäftigt sich mit Regisseur Sebastian Nübling, seiner künstlerischen Entwicklung, seiner Arbeitsweise und seinem Inszenierungsstil sowie kurz mit der Rezeption seiner Arbeit in Großbritannien. Danach wird näher eingegangen auf seine Inszenierung von *Pornographie*, um das zuvor Erläuterte zu veranschaulichen und um aufzuzeigen, wie Nüblings Regiearbeit Stephens' Schreiben ergänzt.

Für die Stück- wie die Aufführungsanalyse gilt: „Interpretationen sind immer auch Zeichen des Interpreten, seiner Erfahrungen, seiner Existenz innerhalb einer bestimmten Kultur, denn ‚the word or sign which man uses is the man himself‘.“<sup>2</sup>

## 1.1. Forschungsstand und Quellen

In den letzten Jahren kam es vonseiten der Wissenschaft in Großbritannien zu einer stärkeren Auseinandersetzung mit dem Dramatiker Simon Stephens, was auch daran liegen mag, dass sich sein Schreiben vom klassischen New Writing wegbewegt. Wichtiges Material dazu stellte Dr. Peter Boenisch von der University of Kent zur Verfügung mit der Aufzeichnung des Symposiums *British Playwriting/ German Directing: Simon Stephens's Wastwater and Pornographie*, das am 30. April 2011 im Foyles Bookshop, London, abgehalten wurde. In dessen Rahmen sprachen Stephens und Nübling über die Entstehung des Theater texts und der Inszenierung von *Pornographie*. Außerdem hielt Dan Rebellato, derzeit

---

<sup>2</sup> Charles Peirce zitiert nach: Hess-Lüttich, „Intermediale Übersetzung: Sprache und Musik“, S. 121.

Professor of Contemporary Theatre an der Royal Holloway University of London, einen Vortrag zu Stephens' Theatertexten, worauf eine Diskussion mit Simon Stephens Sebastian Nübling, Bühnenbildnerin Lizzie Clachan und Regisseur Ramin Gray zum Symposiums-Thema folgte. Am Symposium beteiligt war ebenfalls Jacqueline Bolton, mittlerweile Postdoctoral-Researcher der University of Reading, die dankenswerterweise ebenfalls ihre Beiträge über Simon Stephens und spezifisch zu *Pornographie*, seiner Uraufführung wie englischsprachigen Erstaufführung durch Sean Holmes, vor ihrer Veröffentlichung durch Methuen zur Verfügung stellte.

Die Arbeit wurde auch ermöglicht durch die Unterstützung des Staatstheaters Hannover, des Festivals Theaterformen und des Deutschen Schauspielhauses Hamburg, welche die letzte Strichfassung, die Materialsammlung, das Programmheft, den Pressespiegel und einen Aufführungsmitschnitt der Produktion bereitstellten. Die Aufführungsanalyse stützt sich jedoch auf die Aufzeichnung von 3sat in Kooperation mit dem ZDF-Theaterkanal anlässlich der Einladung der Inszenierung zum Theatertreffen 2008, da sie eine bessere Qualität aufweist als der Aufführungsmitschnitt des Deutschen Schauspielhauses Hamburg, obwohl natürlich dadurch ein weiterer Regieeingriff vorliegt. Mithilfe der Strichfassung und den Aufzeichnungen konnte ein eigenes Regiebuch erstellt werden, das als Grundlage für die Aufführungsanalyse diene.

Außerdem stützt sich diese Arbeit auf diverse Portraits des Dramatikers und des Regisseurs sowie Aufführungskritiken und Interviews in deutsch- und englischsprachigen Medien. Mit den Regiearbeiten von Sebastian Nübling – insbesondere zum chorischen Aspekt – beschäftigte sich vor allem Hajo Kurzenberger, dessen Sammelband *Praktische Theaterwissenschaft* auch zwei Beiträge zum chorischen Spiel von Sebastian Nübling selbst beinhaltet.

## 2. New Writing

Das folgende Kapitel setzt sich auseinander mit der britischen Theatergeschichte und jenen Entwicklungen, die Simon Stephens in seinem Schaffen beeinflusst haben. Wie bereits erwähnt, ist er einer der zahlreichen Vertreter von New Writing, einem dominanten Zweig innerhalb des britischen Gegenwartstheaters. Die heutige New Writing Szene ist geprägt durch die Amtszeit der Premierministerin Margaret Thatcher, durch die Strukturen geschaffen wurden, die bis heute andauern, und durch das In-yer-face Theatre der 1990er Jahre.

New Writing zählt zu der Kategorie des text-basierten Theaters, worin sich ein einzelner Autor im Zentrum des theatralen Entstehungsprozesses befindet. Die Aufgabe des Regisseurs, Bühnen- oder Kostümbildners wie der Schauspieler ist seine persönliche, spezifische Vorstellung auf die Bühne zu übertragen – auch wenn Theaterarbeit immer kollaborativ ist, so ist das die Intention.<sup>3</sup> Die Herkunft der Bezeichnung selbst ist nicht geklärt – Aleks Sierz, Gastprofessor am Rose Bruford College, Buchautor und Theaterkritiker, stellt in seinem Buch *Rewriting the Nation* die Vermutung an, dass der Begriff ursprünglich übernommen worden sein könnte von den verschiedenen Wellen von New Writing in Prosa und Lyrik der Nachkriegszeit. In den frühen 1970er setzte sich die Bezeichnung im Theaterbereich endgültig durch.<sup>4</sup> In den 1980er und 1990er gewann New Writing seine nun gebräuchliche Bedeutung als Bezeichnung einer speziellen Form von neuer Dramatik.<sup>5</sup> Als besondere Charakteristika nennt Sierz, „that it is written in a distinctive and original voice that speaks of the here and now. And that it does hold a mirror up to the nation.“<sup>6</sup> Deshalb schließt er history plays, Roman- oder Filmadaptionen wie Genre-Stücke, devised work (kollaborative Arbeit einer Gruppe von Autoren), Dokumentartheater oder Musical aus<sup>7</sup> und fasst damit den Begriff sehr eng. Die Kriterien für New Writing sind offensichtlich, dass ein Theatertext nur von einem Autor in einem charakteristischen und dadurch wiedererkennbaren Stil (weshalb Adaptionen ausgeschlossen sind) verfasst werden und ein zeitgenössisches, gesellschaftskritisches Thema behandeln muss. Einzig bei den history plays gesteht Sierz Ausnahmen ein, die trotz ihrer historischen Verortung auch heutige Relevanz aufweisen und

---

<sup>3</sup> Vgl. Sierz, *Rewriting the Nation*, S. 50.

<sup>4</sup> Vgl. Ebenda, S. 27.

<sup>5</sup> Vgl. Ebenda, S. 28.

<sup>6</sup> Ebenda, S. 65.

<sup>7</sup> Vgl. Ebenda, S. 65.

auf heutige Probleme der Gesellschaft verweisen. Doch diese Ausnahmen könnten ebenso auf ein Genre-Stück zutreffen, das zwar Genre-Merkmale aber auch Zeitgenössisches und Gesellschaftskritisches aufweist und in einem charakteristischen Stil geschrieben ist.

Viele Autoren sehen das mystifizierte Jahr 1956, speziell den 8. Mai 1956 mit der Premiere von John Osbornes *Look Back in Anger*, als Geburtsstunde von New Writing. Doch, wie Christopher Innes in *Modern British Drama* anmerkt, werden bereits Ende des 19.

Jahrhunderts durch den Einfluss von Hendrik Ibsen und die Werke des irischen Dramatikers Bernard Shaw die Grundvoraussetzungen dafür geschaffen. Innes datiert den Beginn der Entwicklung des modernen britischen Dramas mit dem Jahr 1890 und Bernard Shaws Vortrag *The Quintessence of Ibsenism*, der für ihn den Wendepunkt von traditionellen zu neuen politischen Formen des Dramas markiert.<sup>8</sup> Tatsächlich hält Innes Shaw auch für den Hauptgrund, warum sich das britische Theater von der europäischen Tradition unterscheidet, und weniger kulturelle oder linguistische Unterschiede.<sup>9</sup>

Von Beginn an hatte New Writing einen stark naturalistischen Stil und eine sozial realistische Agenda. Die Dramatiker schrieben in Opposition zu der vorherrschenden Kultur der Mittelklasse und ihren Werten und beschäftigten sich mit gesellschaftlichen Problemen wie Armut oder Gewalt.<sup>10</sup> Formal gesehen bot *Look Back in Anger* keine Innovationen – Osborne selbst nannte den Theatertext „rather old-fashioned“.<sup>11</sup> Doch Osbornes Reputation lenkte von der eigentlich konventionellen Form seiner Stücke in den 1950ern ab.<sup>12</sup> Was jedoch neu war und den Nerv der Öffentlichkeit traf, war der Grad an Authentizität, der sich ableiten ließ durch die Identifikation des Autors mit seinem Protagonisten Jimmy Porter und der Ton von selbstzerfleischender, generalisierter Wut.<sup>13</sup> Wut als bedeutendes Element in den damaligen Stücken einer Gruppe von Autoren führte auch zu der Bezeichnung dieser innerhalb der New Writing Strömung als *Angry Young Men*<sup>14</sup>. Durch die für die damalige Zeit ungewöhnlichen Spielorte vieler Stücke in den privaten Lebensräumen der Arbeiterklasse oder Unterschicht

---

<sup>8</sup> Vgl. Innes, *Modern British Drama*, S. 3.

<sup>9</sup> Vgl. Ebenda, S. 3.

<sup>10</sup> Vgl. Sierz, *Rewriting the Nation*, S. 17.

<sup>11</sup> Innes, *Modern British Drama*, S. 91.

<sup>12</sup> Vgl. Ebenda, S. 93.

<sup>13</sup> Vgl. Ebenda, S. 92.

<sup>14</sup> Die Herkunft der Bezeichnung ist nicht ganz geklärt. Einerseits wird sie oft hergeleitet durch den Titel der Autobiografie des Autors Leslie Allen Paul *Angry Young Man*, erschienen 1951, der einfach in *Angry Young Men* umgeändert wurde. Andererseits bietet die Encyclopedia Britannica die Erklärung, dass der damalige Press Agent des Royal Court Osborne als „angry young man“ bezeichnete und diese Betitelung später von weiteren Journalisten aufgegriffen wurde.

und deren getreue Abbildung auf der Bühne wurden sie auch *kitchen-sink realists* genannt.<sup>15</sup> Der Begriff „kitchen-sink“ meint nicht nur wortwörtlich übersetzt die Küchenspüle, sondern steht für eine naturalistische Darstellungsweise in verschiedenen Kunstbereichen – vor allem in der Dramatik der Nachkriegszeit. Er ist nach wie vor gebräuchlich für naturalistische bzw. realistische Stücke und wurde in dem gleichnamigen Artikel *Kitchen Sink* des Kunstkritikers David Sylvester erstmals als Synonym für Naturalismus benutzt. Eigentlich bezieht sich Sylvesters Artikel auf ein expressionistisches Gemälde von John Bratby, das eine Küchenspüle zeigt, und indem er die verstärkte Auseinandersetzung von jungen Künstlern mit der Banalität des Alltags und dessen politische Konnotation beschreibt.<sup>16</sup>

Die Absichten der *Angry Young Men* waren politisch und zusammen mit dem authentischen Darstellungsstil kann man somit von dem dominierenden Stil als Sozialrealismus sprechen. Dadurch grenzten sie sich auch von bereits etablierten Autoren ab. Sie versuchten mit ihren Stücken auf die Probleme der damaligen Gesellschaft aufmerksam zu machen und regten eine Diskussion über die Traditionen verhaftete, vorherrschende Klassengesellschaft an.<sup>17</sup> Ihr Engagement und permanente Konfrontation mit der noch immer bestehenden Theaterzensur führte 1968 schließlich zu ihrer Abschaffung, die den Theaterschaffenden von nun an Ausdrucksfreiheit ermöglichte.<sup>18</sup>

## 2.1. In-yer-face Theatre

New Writing hat nicht nur seine eigene Geschichte sondern auch seine eigene materielle Basis. Es ist heute eine öffentlich finanzierte, landesweite Sparte mit ihren eigens darauf spezialisierten Theatern.<sup>19</sup> In den letzten drei Jahrzehnten vollzogen sich in Großbritannien enorme Wandlungen innerhalb des Theaters wie in der Gesellschaft. Die lange Regierungszeit der konservativen Premierministerin Margaret Thatcher (1979-1990) brach den wirtschaftlichen, sozialen und politischen Konsens des Großbritanniens der Nachkriegszeit

---

<sup>15</sup> Vgl. Innes, *Modern British Drama*, S. 91.

<sup>16</sup> Vgl. Armstrong, „Ordinary Young Men“.

<sup>17</sup> Vgl. Kritzer, *Political Theatre in Post-Thatcher Britain*, S. 4.

<sup>18</sup> Vgl. Ebenda, S. 5.

<sup>19</sup> Vgl. Sierz, *Rewriting the Nation*, S. 28.

auf. Die Ideologie des Monetarismus, die Praxis von Privatisierung und die Gesetze des Marktes wurden in vielen Bereichen der Gesellschaft eingeführt.<sup>20</sup>

Während Margaret Thatchers Regierungszeit als Premierministerin beeinflusste ihre Ideologie nicht nur die Politik des Arts Council, der u.a. die Fördergelder für den Theaterbereich vergibt, sondern wurde auch zum Thema vieler Dramatiker und prägte eine ganze Generation von Autoren, die in den 1980ern aufwuchsen, wie u.a. Simon Stephens. Die offensichtlichste Auswirkung des sogenannten *Thatcherism* auf das Theatersystem waren die Kürzungen der Förderungen, doch die tiefgehendere war die graduelle Kommerzialisierung des gesamten Sektors. Es gab eine Entwicklung weg von Theater als Medium, das einen Beitrag zu politischen, sozialen wie moralischen Veränderungen in der Gesellschaft leistet, zu einer Unterhaltungsindustrie. Kulturelle Institutionen wurden zu Unternehmen. Es erfolgten Umstrukturierungen und Rebranding, neue Sponsoren wurden gewonnen, erfolgreiches Marketing betrieben und der freie Verkauf gesteigert. Nach anfänglichem Widerstand konnten sich auch die New Writing-Theater dem Einfluss nicht entziehen. Geförderte Kompanien mussten wettbewerbsfähig werden und wurden immer stärker abhängig von ihren Eigeneinahmen von 30 bis 40 %, wodurch sich das bestehende Repertoire verkleinerte und Freiräume für künstlerische Experimente schrumpften.<sup>21</sup> 1994 schließlich wurde unter der Amtszeit von John Major, Thatchers Nachfolger, die National Lottery gegründet und ihre Geldmittel dienen seitdem der Finanzierung von Theaterprojekten. Alle wichtigen New Writing-Theater wie das Royal Court, das Bush, das Hampstead und Soho in London, das Traverse in Edinburgh und das Live Theatre in Newcastle<sup>22</sup> erfuhren durch diese Unterstützung eine Verwandlung – die Theater wurden erneuert oder neu gebaut oder weitere Bühnen hinzugewonnen. 1997 mit der Regierungsübernahme von New Labour unter Premierminister Tony Blair wurden in den 2000er Jahren zudem höhere staatliche Förderungen<sup>23</sup> sowie ein einmaliger Geldzuschuss von £ 25 Millionen<sup>24</sup> zur Verfügung gestellt.

---

<sup>20</sup> Vgl. Middeke/ Schnierer/ Sierz (Hg.), „Introduction“, S. viii.

<sup>21</sup> Vgl. Ebenda, S. xi.

<sup>22</sup> Vgl. Sierz, *Rewriting the Nation*, S. 28.

<sup>23</sup> Vgl. Middeke/ Schnierer/ Sierz (Hg.), „Introduction“, S. xi.

<sup>24</sup> Vgl. Sierz, *Rewriting the Nation*, S. 36.

Ende der 1980er überwog eine demoralisierte Stimmung und es gab Diskussionen über eine Krise des New Writing,<sup>25</sup> das jedoch in den 1990er Jahren wieder erneuten Aufschwung erhalten sollte. Eine neue Sensibilität war am Theater spürbar und leitete den Beginn der kurzen Periode des In-yer-face Theatre ein. Ein Autor, der die Diskussionen um das In-yer-face Theatre geprägt hat und prägt, ist Aleks Sierz, der mit seinem Buch *In-yer-face theatre. British drama today*, das erste maßgebliche Werk zu dieser theatralen Entwicklung verfasst hat und damit auch die Bezeichnung dafür einbrachte, die sich schlussendlich gegenüber anderen wie *new brutalists*, *new Jacobean*, *theatre of urban ennui*, *the new nihilists* oder *the Britpack* durchsetzte.<sup>26</sup> Im Gegensatz zu den anderen Benennungen betont Sierz' Begriff nicht die Neuheit der Arbeiten, sondern nimmt Bezug auf die Wirkung auf den Zuschauer und wie diese erreicht wird.<sup>27</sup> Er beschreibt die Charakteristika wie die Direktheit, die konfrontativen Elemente, das Grenzüberschreitende und Tabubrechende sowie das vermittelte Gefühl von Unsicherheit und Risiko.<sup>28</sup> Jede Theatererfahrung ist empiristisch, aber diese Art von Theater bietet nach der Ansicht von Dan Rebellato, Professor of Contemporary Theatre an der Royal Holloway, London, und selbst Dramatiker, eine Erfahrung von Unbehagen, die in einem gewissen Sinn die Aufmerksamkeit auf das Erfahren und das Gefühl dabei selbst lenkt.<sup>29</sup>

Das Vorherrschen von Charakteren und Situationen in den Stücken, die viel mehr eine extreme denn eine typische Dimension einer Gesellschaft darstellten (die Ausnahme wird die Regel), und die wortgetreue Darstellung haben zur Entwicklung eines Stils geführt, der als eine Rückkehr zum Naturalismus gesehen werden kann – ausgenommen der Einbeziehung von Eigenschaften, die den Prozess oder die Mittel der Machart sichtbar machen.<sup>30</sup>

Thematisch kam es zu einem Rückzug in das Private. Statt politischen Inhalten drehten sich viele Stücke um persönliche Gefühle und Beziehungen.<sup>31</sup> Viele Autoren – darunter auch Aleks Sierz – vertreten diese Sichtweise und verorten im Sinne Lyotards einen Rückzug in

---

<sup>25</sup> Vgl. Middeke/ Schnierer/ Sierz (Hg.), „Introduction“, S. xi.

<sup>26</sup> Sierz' Buch behandelte die Ereignisse in den 1990ern allerdings nicht objektiv – es wurde 2001 publiziert, wodurch es klarerweise nicht die nötige zeitliche Distanz aufweisen kann, um die theatrale Strömung objektiv in der Theatergeschichte zu verorten.

<sup>27</sup> Vgl. Gutscher, *Violence in Contemporary British Drama*, S. 7.

<sup>28</sup> Vgl. Kritzer, *Political Theatre in Post-Thatcher Britain*, S. 28.

<sup>29</sup> Vgl. Rebellato, „'Because it feels fucking amazing': recent british drama and bodily mutilation“, S. 193. In: D'Monté/ Saunders, *Cool Britannia?*.

<sup>30</sup> Vgl. Kritzer, *Political Theatre in Post-Thatcher Britain*, S. 24.

<sup>31</sup> Vgl. Middeke/ Schnierer/ Sierz (Hg.), „Introduction“, S. xi.

Mikronarrative.<sup>32</sup> Für sie repräsentiert In-yer-face Theatre „the turning away from socialist politics of a new generation of playwrights, who offer us immediacy in place of ideology.“<sup>33</sup> Individuelle Narrative können als apathische Weigerung sich sozialer Probleme anzunehmen gesehen werden. Ian Rickson, ehemaliger Direktor des Royal Court am Ende der In-yer-face Periode, sieht die sich ins Private zurückgezogenen Konflikte in vielen Stücken eine Konsequenz, die Klaus Peter Müller interpretiert als ein Erwachen aus den übermächtigen Strukturen der Postmoderne wie z.B. der Globalisierung.<sup>34</sup> Dan Rebellato erkennt jedoch nach wie vor eine politische Auseinandersetzung in den Stücken – speziell die extremen Gewaltdarstellungen bieten seiner Ansicht nach eine Art sozialistische Analyse, die durch die Erfahrungen mit dem Kapitalismus neu- und umgeformt wurde und auf der Ebene von Gefühl und Metapher agiert.<sup>35</sup> Der bewusste Einsatz von Gewalt als Stilmittel war bereits zuvor eingesetzt worden, wie z.B. in Edward Bonds *Saved* (1965).<sup>36</sup> 1999 schlussendlich wandelte sich die Form jedoch immer mehr zu einer Serie von manieristischen Klischees.<sup>37</sup> Eine Form, die sich beinahe völlig auf die Intensität der Erfahrung gründet, läuft zwangsläufig Gefahr Trivialität und Voyeurismus unangenehm nah zu kommen – besonders, wenn das häufig verwendete Schock-Element sich zum Marketing-Werkzeug wandelt.<sup>38</sup>

In-yer-face Theatre ist untrennbar mit dem Namen Sarah Kane verbunden. Für Sierz begann die Phase des In-yer-face Theatre 1995 mit der Premiere von Kanes Stück *Blasted* am Royal Court und endete im Februar 1999 mit ihrem Selbstmord. Der Einfluss ihres Schaffens – so kurz es auch war – veränderte die Strömung des New Writing.<sup>39</sup> *Blasted* war zunächst ebenso wenig wie John Osbornes *Look Back in Anger* 1956 ein Erfolg und knüpfte durch das Aufbrechen von Strukturen auch mehr an die *Angry Young Men*-Bewegung der 1950er an, als an die Ereignisse der 1990er.<sup>40</sup> Kanes Stück fiel zwar zunächst bei der Kritik durch, aber konnte durch seine expliziten Gewaltszenen ein enormes Medieninteresse erzeugen und entfachte damit eine breite Diskussion darüber, was auf der Bühne gezeigt werden sollte

---

<sup>32</sup> Siehe Lyotard, *Das postmoderne Wissen*.

<sup>33</sup> Rebellato, „'Because it feels fucking amazing': recent british drama and bodily mutilation“, S. 202.

<sup>34</sup> Vgl. D'Monté/Saunders, *Cool Britannia?*, S. 5.

<sup>35</sup> Vgl. Rebellato, „'Because it feels fucking amazing': recent british drama and bodily mutilation“, S. 202.

<sup>36</sup> Vgl. D'Monté/Saunders, *Cool Britannia?*, S. 7.

<sup>37</sup> Vgl. Ebenda, S. 5.

<sup>38</sup> Vgl. Ebenda, S. 5.

<sup>39</sup> Vgl. Middeke/ Schnierer/ Sierz (Hg.), „Introduction“, S. xi.

<sup>40</sup> Vgl. Kritzer, *Political Theatre in Post-Thatcher Britain*, S. 27.

Im Gegensatz zu den Angry Young Men war In-yer-face Theatre allerdings nie eine Bewegung mit einer politischen Agenda wie Aleks Sierz in seinem Vortrag „Blasted and After: New Writing in British Theatre Today“ auf [www.theatrevoice.com](http://www.theatrevoice.com) betont.

dürfen und über künstlerische Freiheit im Allgemeinen. Gleichzeitig sorgte das Stück dafür, dass eine größere Aufmerksamkeit für junge Dramatiker geschaffen wurde und der prozentuelle Anteil an aufgeführten neuen Stücken stieg von 7-12% in den 1980er auf 20% 1994-1996.<sup>41</sup>

## 2.2. The Noughties

Das nächste Jahrzehnt, die 2000er, brachten zunächst eine Erhöhung der staatlichen Förderung und sowohl die Anzahl von Theaterschaffenden wie Theaterautoren im Bereich New Writing wuchs.<sup>42</sup> Hinzu kam der Geldzuschuss von £ 25 Millionen, der dazu führte, dass New Writing von nun an nicht nur auf London zentralisiert war, sondern landesweit florierte. Theater abseits der Hauptstadt produzierten New Writing mit regionaler Einfärbung.<sup>43</sup> Es kam zu einem regelrechten Boom und bald stellte man sich die Frage der Übersättigung. Alex Chisholm stellt in ihrem Artikel *The End of New Writing?* fest, dass durch die Förderung dieser Sparte und dieser ganz spezifischen Art von Theatertexten positive wie negative Effekte auftraten. Einerseits wurden mehr Stücke geschrieben wie produziert und den Autoren wurden mehr Möglichkeiten geboten sich zu beweisen. Andererseits kam es dadurch zu einer Homogenität des Schreibens und eine Art *New Writing Play* hätte sich entwickelt:

„Whether you agree with it or not, the ‘New Writing’ play, like the ‘Well Made Play’ before it, exists as some sort of ideal to which new writers are supposed to aspire. This sense of what makes a good play has crept into the way workshops are run, courses are structured, feedback is given and, most damaging, into the very heart of the relationship between producers and artists. In teaching narrative, characterisation and structure, we are teaching a very particular set of aesthetic values predicated on creating a very particular kind of play.”<sup>44</sup>

Hinzu kam die Uraufführungsproblematik (die ebenso in der deutschen Theaterlandschaft auftauchte). Denn viele Theatertexte wurden zwar uraufgeführt, aber wenige nachgespielt.<sup>45</sup>

Ein wichtiges Kennzeichen von New Writing ist die Auseinandersetzung mit der nationalen Identität und ihren Eigenarten. Die erste Welle startete mit Osborne in den 1950er. Damals ging es um die Klassengesellschaft, im Speziellen die Stärkung der Arbeiterklasse. Die 1960er warfen die politische Frage nach Revolution oder Reform auf. Zwanzig Jahre später beschäf-

---

<sup>41</sup> Vgl. Sierz, *Rewriting the Nation*, S. 20.

<sup>42</sup> Vgl. Middeke/ Schnierer/ Sierz (Hg.), „Introduction“, S. xi.

<sup>43</sup> Vgl. Sierz, *Rewriting the Nation*, S. 36.

<sup>44</sup> Chisholm, „The End of New Writing?“.

<sup>45</sup> Vgl. Sierz, „Me and my mates“, S. 82.

tigte man sich in den 1980ern mit der Stellung der Frau, von Minderheiten, wie farbigen Menschen oder Schwulen, und der Frage von Differenz und Identität. Das In-yer-face Theatre in den 1990ern regte einen Austausch zwischen Autoren und Publikum an und beschäftigte sich mit dem männlichen Subjekt in der Krise. Nach den Anschlägen von 9/11 erfolgte eine Wiederbelebung des politischen Theaters und des verbatim theatre, des Dokumentartheaters.<sup>46</sup> Simon Stephens und Richard Bean gehen als stärkste Stimmen des politischen Theaters aus dieser Dekade hervor.<sup>47</sup>

2008 erfolgten wieder Kürzungen durch den Arts Council.<sup>48</sup> Die Arbeit am Theater wurde nach Stephens eigener Aussage für Autoren in den letzten Jahren wieder schwieriger,<sup>49</sup> was sich auch durch die Finanzkrise erklären lässt.

---

<sup>46</sup> Vgl. Sierz, *Rewriting the Nation*, S. 19.

<sup>47</sup> Vgl. Middeke/ Schnierer/ Sierz (Hg.), „Introduction“, S. xi.

<sup>48</sup> Vgl. Billington, „Review of the decade“.

<sup>49</sup> Vgl. Kralicek/ Stephens/ Nübling, „Er dachte damals, ich bin betrunken“.

### 3. Simon Stephens

Simon Stephens wurde 1971 in Stockport, South Manchester, geboren. Er schaffte in Großbritannien seinen Durchbruch als Dramatiker Ende der 1990er Jahre, in den Nullerjahren auch international, und konnte sich besonders in der deutschsprachigen Theaterlandschaft etablieren. Er ist hierzulande einer der meistgespielten Dramatiker überhaupt und wurde 2006, 2007, 2008, 2011 und 2012 zum besten ausländischen Dramatiker des Jahres der Fachzeitschrift *Theater heute* gewählt.<sup>50</sup>

Er wurde bereits mehrfach ausgezeichnet, u.a. zwei Mal mit dem renommierten Olivier-Award und dem Pearson-Award.<sup>51</sup>

#### 3.1. Künstlerische Entwicklung

Mit Theater beschäftigte sich Stephens erst näher an der University of York, wo er Geschichte studierte. Der Wunsch zu schreiben war allerdings seit seiner Kindheit vorhanden, doch beschränkte sich das Interesse zunächst auf das Schreiben von Songtexten. Seine Vorbilder waren Größen wie Tom Waits, Elvis Costello und Mark Eitzel.<sup>52</sup> Für sein späteres Schaffen als Dramatiker prägten ihn in seiner Jugend in den 1980er Jahren auch die Autoren eines anderen Mediums – die Fernseh-Drehbuchautoren Alan Bleasdale, Dennis Potter und Alan Bennett. Das Werk amerikanischer Filmemacher wie David Lynch oder Martin Scorsese entwickelte sich ebenfalls zu einer bedeutenden Inspirationsquelle.<sup>53</sup> Sie beeinflussten ihn in seinem Schreiben zunächst stärker als jeder Dramatiker, da Stephens in seiner Jugend eher selten Theateraufführungen besuchte und keine einzige eines zeitgenössischen Dramatikers. In York begann er Theatertexte zu schreiben, die in der „Drama Barn“ der Universität von seinen Kommilitonen aufgeführt wurden, wodurch er sein Schreiben stetig weiterentwickeln konnte.<sup>54</sup> Das Theater vereinigte für Stephens zwei seiner Interessen: „And there, in the theatre, those big loves of mine synthesized: the dramatic narratives of the TV I loved combined with the edgy live-ness of a gig.“<sup>55</sup>

---

<sup>50</sup> Vgl. Rowohl, „Simon Stephens“.

<sup>51</sup> Vgl. Ebenda.

<sup>52</sup> Vgl. Stephens, „Introduction“, *Plays I*, S. vii.

<sup>53</sup> Vgl. Kellaway, „How Simon Stephens’s plays are galvanising British theatres“.

<sup>54</sup> Vgl. Devine, *Looking Back*, S. 257.

<sup>55</sup> Stephens in: Powell, „Simon Stephens: Theatre is the oldest art form but it feels like the most urgent“.

Nach dem Studium ging Stephens 1992 nach Edinburgh, wo er weiterhin versuchte sich als Dramatiker durchzusetzen. Einige Stücke wurden auch produziert, jedoch vorerst ohne großen Erfolg.<sup>56</sup> 1993 wurde er auch Mitglied der Band *The Country Teasers*, in der er bis 2005 immer wieder Bass spielte.<sup>57</sup> Später zog er mit seiner Frau nach London und begann seine Ausbildung als Secondary Teacher, wobei er nebenberuflich weiterhin an seinen Theatertexten arbeitete. 1997 schaffte es Stephens' Stück *Bring me Sunshine* auf das Edinburgh Fringe Festival. Bereits ein Jahr später konnte er schließlich mit seinem neunten Stück *Bluebird* (Royal Court 1998) auf sich aufmerksam machen, das erfolgreich am New Writing-Festival *Choices*, einem Festival für junge Autoren am Royal Court, uraufgeführt wurde.<sup>58</sup> Damit begann auch die langjährige Zusammenarbeit mit diesem Haus. Er wurde Writer-in-Residence am Royal Exchange Theatre in Manchester und 2000 Resident Dramatist am Royal Court, wodurch er sich ausschließlich auf seine Arbeit als Autor konzentrieren konnte. 2001 bis 2006 nahm er seine Lehrtätigkeit wieder auf, indem er als Tutor des Young Writers Programme am Royal Court arbeitete und ebenso Dramatik-Workshops mit Insassen der Wandsworth und Grendon Haftanstalt hielt. 2006 wurde er der erste Resident Dramatist am National Theatre, 2009 einer von drei Associate Artists am Lyric Hammersmith unter der Leitung von Artistic Director Sean Holmes,<sup>59</sup> der bereits mehrere Arbeiten von Stephens inszenierte, u.a. die englischsprachige Uraufführung von *Pornographie*. Am Lyric Hammersmith wie zuvor am Royal Court bemüht sich Stephens weiterhin um die Förderung von jungen Nachwuchsdramatikern und engagiert sich für die Förderung von Kunstschaffenden allgemein. Er pflegt auch meist eine kontinuierliche Zusammenarbeit mit denselben Regisseuren, wie u.a. Sebastian Nübling, Sean Holmes, Katie Mitchell, Gordon Anderson oder Ramin Gray.

Stephens ist äußerst produktiv und vielseitig. In den letzten Jahren kam zu seiner Tätigkeit als Dramatiker auch die Arbeit an Adaptionen (*The Curious Incident of the Dog in the Night-Time* nach dem Roman von Mark Haddon; *A Doll's House* nach Henrik Ibsen) wie Übersetzungen (*I am the Wind* von Jon Fosse) hinzu. Außerdem war er an kooperativen Arbeiten beteiligt (*A Thousand Stars Explode in the Sky*), schrieb Hörspiele (*Five Letters to Elizabeth, Digging*), ein Musical (*Marine Parade*) wie ein Fernsehdrehbuch (*Dive*) und wan-

---

<sup>56</sup> Vgl. Sierz, „Breaking in – Simon Stephens“.

<sup>57</sup> Vgl. Rowohlt, „Simon Stephens“.

<sup>58</sup> Vgl. Sierz, „Breaking in – Simon Stephens“.

<sup>59</sup> Vgl. Simon Stephens in: Innes, „Simon Stephens“, S. 446-447.

delte eine Szene aus *Pornographie* zu einem Kurzfilm für Channel 4 um. Zuletzt kam er wieder häufiger in den Kontakt mit Film und Fernsehen. *T5* (Traverse Theatre 2010) wurde in Kombination mit *Sea Wall* (Bush Theatre 2008) verfilmt und sein Theaterstück *Morning* (Traverse Theatre/ Edinburgh Fringe Festival/Lyric Hammersmith 2012) für Sky Arts adaptiert.<sup>60</sup> Im Februar 2014 wurde *Blindsided* am Royal Exchange und im März 2014 *Carmen Disruption* am Deutschen Schauspielhaus Hamburg (wieder in der Regie von Sebastian Nübling) uraufgeführt.<sup>61</sup> Im April 2014 folgt die Premiere von *Birdland* am Royal Court mit Andrew Scott in der Hauptrolle, der bereits in *Sea Wall* die Hauptfigur bei der Uraufführung 2008 verkörperte.<sup>62</sup> Gleichzeitig arbeitet Stephens momentan an einer Adaption eines Theaterstücks von Bertolt Brecht<sup>63</sup> und ist außerdem auch journalistisch tätig für *The Guardian* und *The Stage*.

### 3.2. (Hand-)Werk

Stephens grenzt sich bewusst vom In-yer-face-Label ab, setzt den Beginn seiner Karriere selbst mit *Bluebird* an und reiht sich somit unter jene Dramatiker ein, deren Arbeiten hauptsächlich nach 2000 uraufgeführt wurden. Mit den Arbeiten der In-yer-face-Autoren, wie z.B. Sarah Kane oder Mark Ravenhill, beschäftigte sich Stephens erst als Resident Dramatist am Royal Court,<sup>64</sup> was sich an seinem Stück *Herons* (Royal Court 2002) deutlich ablesen lässt, wenn man es vergleicht mit früheren wie *Bluebird* oder *Christmas* (Bush Theatre 2004)<sup>65</sup> bezüglich struktureller Komplexität, sprachlicher Rhythmisierung oder Gewaltdarstellung. Jacqueline Bolton sieht auch thematische Parallelen wie „the twentieth century’s erosion of such ideological certainties as organised religion, elected government and the nuclear family.”<sup>66</sup> Manche Stücke wie *Port* (Royal Exchange 2002) oder auch *Motortown* (Royal Court 2006) könnte man folglich durchaus unter das In-yer-face-Label einordnen.<sup>67</sup> Sein 2012 uraufgeführtes Stück *Morning* weist ebenfalls wieder stärker

---

<sup>60</sup> Vgl. Admin, „Playhouse Presents“.

<sup>61</sup> *Blindsided* konnte für die Werkanalyse nicht mehr berücksichtigt werden.

<sup>62</sup> Vgl. Trueman, „New Royal Court season reunites Simon Stephens and Sherlock's Andrew Scott“.

<sup>63</sup> Vgl. Wonfor, „Interview: Olivier Award-winning Playwright Simon Stephens“.

<sup>64</sup> Simon Stephens in: Innes, „Simon Stephens“, S. 446-447.

<sup>65</sup> *Christmas* wurde erst 2004 uraufgeführt, entstand jedoch bereits früher als Schreibauftrag für das Royal Court 1998/1999.

<sup>66</sup> Bolton, „Methuen Stephens Chapter“, S. 4.

<sup>67</sup> Vgl. Ebenda, S. 4.

Parallelen zu den In-er-face-Theatertexten auf – im Hinblick auf Objektisierung von Menschen, Erosion der Familie oder der Darstellungsweise von Gewalt.

### 3.2.1. Arbeitsweise und Thematiken

Das Royal Court war für Simon Stephens eine sehr wichtige Station innerhalb seiner Dramatiker-Laufbahn, nicht nur weil er dort mit *Bluebird* seinen Durchbruch schaffte und von diesem Haus durch Schreibaufträge und die Residency gefördert wurde. Es veränderte sich während seiner Zeit als Resident Dramatist ebenfalls der Entstehungsprozess seiner Theatertexte. Da er von Anfang an ein Talent für Figurenrede hatte, schrieb er zu Beginn seiner Karriere nur Dialog und formte daraus den Theatertext.<sup>68</sup> Erst bei der Arbeit an *Herons* und *Port* begann er die Struktur im Voraus zu planen<sup>69</sup> und verstärkte damit zu experimentieren. Das mag auch an einem Gespräch von Stephens mit Dominic Cooke, dem damaligen Associate Director und späteren Artistic Director des Royal Court, liegen, der ihm eine dramaturgische Schwäche in der Theatertextplanung attestierte.<sup>70</sup> Im Unterricht mit seinen Studenten vergleicht Stephens die Arbeit als Dramatiker mit dem Körper:

„[...] all muscles in the body are binary, and I think creativity is like that. When you make a work of art your intellect and your intuition have to work together. So, to pursue the analogy, you have to identify the muscle that is weak and work on it.”<sup>71</sup>

Und das tat Stephens auch. Später erfolgte das Verfassen der Theatertexte in mehreren Phasen: zunächst gab es ein bestimmtes Interesse; anschließend verbrachte er einige Monate den Gedanken in sich wachsen zu lassen, sich bestimmte Filme und Bilder anzusehen, Gedichte, Bücher und andere Theatertexte zu lesen, bestimmte Musik zu hören, auch aktiv Recherche zu betreiben wie Überlegungen zur Form anzustellen und sich diesbezüglich Notizen zu machen. Danach folgten Schreibübungen und Charakterentwicklung, worauf er aber effektiv in sehr kurzer Zeit den Theatertext schrieb. *Motortown* entstand in nur vier Tagen, das etwas längere Stück *On the Shore of the Wide World* (Royal Exchange Theatre 2005) in drei Wochen.<sup>72</sup> Häufig hat er ebenfalls bereits während des Schreibprozesses bestimmte Theater und ihre Bühnenverhältnisse oder

---

<sup>68</sup> Vgl. Devine, *Looking Back*, S. 261.

<sup>69</sup> Vgl. Stephens, „Introduction“, *Plays 1*, S. xi.

<sup>70</sup> Vgl. Simon Stephens in: *Interview with Simon Stephens*, National Theatre Discover, 01:15-02:00.

<sup>71</sup> Stephens zitiert nach: Devine, *Looking Back*, S. 262.

<sup>72</sup> Vgl. Devine, *Looking Back*, S. 263.

Schauspieler im Kopf, z.B. die Figur des Danny aus *Motortown* erschuf Stephens konkret für Danny Mays.<sup>73</sup> In einem Interview zu der Produktion von *Port* am National Theatre 2013 gab er kürzlich zu verstehen, dass er wieder zu seiner ursprünglichen Arbeitsweise zurückkehren möchte,<sup>74</sup> was interessante Perspektiven für die Zukunft eröffnen könnte.

Stephens experimentiert generell sehr gerne mit seiner Arbeitsweise. *A Thousand Stars Explode in the Sky* (Lyric Hammersmith 2010) entstand über fünf Jahre hinweg in Kollaboration mit zwei anderen Autoren, David Eldridge und Robert Holman.<sup>75</sup> *One Minute* (Crucible Theatre 2003) ist stark beeinflusst durch Workshops mit Schauspielern des Actors Centre. Simon Stephens und Regisseur Gordon Anderson führten eine Vielzahl an Schauspiel- wie Schreibübungen mit den Darstellern durch und erarbeiteten gemeinsam mit ihnen Situationen, Örtlichkeiten, Charaktere und Ziele der Figuren. Anschließend entwickelte Stephens den Theatertext, in dem gemeinsames oder von den Schauspielern erarbeitetes Material miteingeflossen ist, wie beispielsweise Teile aus den Berichten, welche die Schauspieler während Spaziergängen durch die Stadt in ihrer Figur verfasst haben.<sup>76</sup> *Morning* entstand ebenfalls nach einem Workshop mit Schauspielern des jungen theater basel und der Lyric Young Company des Lyric Hammersmith,<sup>77</sup> wie bereits zuvor *Country Music* (Royal Court 2004), das nach Workshops mit Insassen der Wandsworth und Grendon Haftanstalt entstand.<sup>78</sup>

Wie viele Autoren behandelte Stephens zunächst Themen, die sich um die Familie drehten (u.a. *Bluebird*, *On the Shore of the Wide World*). Viele Thematiken oder Merkmale lassen sich aus seiner Biografie herleiten – besonders die persönliche Erfahrung Vater zu werden war und ist für sein Schaffen als Dramatiker prägend.<sup>79</sup> Aber zum Beispiel auch Stockport, die Kleinstadt, in der er aufwuchs, ist hin und wieder Schauplatz der Theatertexte. Mit *Motortown*, worin er den Amoklauf eines traumatisierten Irak-Heimkehrers behandelt, griff er erstmals eine damals sehr aktuelle, politische Problematik auf. Seitdem folgten weitere Arbeiten, die sich mit sozialen Problemen und politischen Debatten beschäftigten wie *Pornographie* oder *Punk Rock* (Lyric Hammersmith 2009). Politisiert wurde Stephens in den 1980ern unter der Regierungszeit von Margaret Thatcher, deren konservative Politik sein

---

<sup>73</sup> Vgl. Stephens, „Introduction“, *Plays 2*, S. xvi-xviii.

<sup>74</sup> Vgl. *Interview with Simon Stephens*, National Theatre Discover, 02:00-02:10.

<sup>75</sup> Vgl. Bolton, „Methuen Stephens Chapter“, S. 24.

<sup>76</sup> Vgl. Ebenda, S. 10.

<sup>77</sup> Vgl. Stephens, „*Morning*“, S. 3.

<sup>78</sup> Vgl. Stephens, „Introduction“, *Plays 2*, S. xiv.

<sup>79</sup> Vgl. Curtis, „Interview: Simon Stephens talks on his new play *Three Kingdoms*“.

Vater sehr schätzte, aber er stark ablehnte.<sup>80</sup> Aus diversen Interviews kann man eindeutig eine persönlich linksgerichtete, politische Position Stephens herauslesen. In seinem Werk will er keine eindeutige, politische Sichtweise vertreten, sondern versucht eine Analyse gesellschaftspolitischer Zusammenhänge und Entwicklungen. Von Aleks Sierz wird er überhaupt als politischer Autor eingeordnet.<sup>81</sup>

Physische wie emotionale Reisen sind ein häufig wiederauftretendes Motiv.<sup>82</sup> Weitere charakteristische Merkmale, die sich in Stephens' Theatertexten immer wieder finden lassen und worauf später noch näher eingegangen wird, sind das Motiv der Flucht, das Erwachsenwerden, die Dichotomie von Zivilisation und Natur, wie ihre Zerstörung durch diese und eine gewisse Naivität, die jedoch im Laufe der Zeit beinahe verschwindet. Genauso spielt Stephens gerne mit Erwartungshaltungen und Genrekonventionen bzw. -formen, wie zum Beispiel mit denen des Krimis in *One Minute* oder *Three Kingdoms* (Teater NO99/ Münchner Kammerspielen/ Lyric Hammersmith 2011), was an das britische Fernsehen der 1980er (z.B. *The Singing Detective* von 1986; Drehbuch: Dennis Potter)<sup>83</sup> erinnert, sowie des antiken Stationendramas in *Harper Regan*.

### 3.2.2. Naturalismus vs. Realismus

„I'm drawn to naturalism because I want to make sense of the world. I have a deep interest in humanity. I have faith in the power of story and I think a simple story told with honesty and with rigour is the essence of theatre.“<sup>84</sup>

Stephens beschreibt seine Theatertexte als „naturalistisch“ und favorisiert in diesem Zitat die dramatische Erzählform. Seine Herangehensweise als Autor begründet er auch durch sein Geschichtsstudium:

„the characters in my plays carry the burdens of the past around with them [...] the historian, like the dramatist, fixates on behaviour and its causes and its consequences.“<sup>85</sup>

Doch es stellt sich die Frage, inwiefern man seine Theatertexte als „naturalistisch“ charakterisieren kann und von welchem Verständnis von Naturalismus hier Stephens

---

<sup>80</sup> Vgl. Healy, „Specializing in Secrets and Their Dear Costs“.

<sup>81</sup> Vgl. Middeke/ Schnierer/ Sierz (Hg.), „Introduction“, S. xiv.

<sup>82</sup> Vgl. Dickson, „Playwright Simon Stephens: The old agonies return to haunt you“.

<sup>83</sup> Vgl. Mulvey, *Experimental British television*, S. 5.

<sup>84</sup> Stephens in: Sierz, „Breaking in – Simon Stephens“.

<sup>85</sup> Simon Stephens in: Innes, „Simon Stephens“, S. 446.

ausgeht. Insbesondere da seine Arbeiten teilweise ebenfalls als Beispiele poetischen Realismus' bezeichnet werden. Naturalismus wird fälschlicherweise oft als Synonym für den Begriff Realismus verwendet. Meist verweist die umgangssprachliche Verwendung des Worts *naturalistisch* auf ein realistisch wirkendes Bühnenbild, was jedoch nur eine Facette von Theater ausmacht. Um eine bessere Einordnung vorzunehmen ist ein kurzer Exkurs zur Klärung beider Begrifflichkeiten unabdingbar.

Simon Shepherd greift in *The Cambridge Introduction to Modern British Theatre* auf Roy Williams definierte Termini aus dessen Buch *Social Environment and Theatrical Environment: The Case of English Naturalism* zurück. Dieser unterscheidet drei Begriffsauffassungen von Naturalismus. Die gebräuchlichste Verwendung davon ist die naturgetreue, ungefilterte Reproduktion von Welt. Die zweite Begriffsauffassung ist der philosophische Standpunkt verbunden mit Naturgeschichte und -wissenschaft. Die dritte und letzte Bedeutungsebene stellt jene literarische Bewegung dar, die in Frankreich in den 1860ern und in Großbritannien zwanzig Jahre später auftrat. Die im Kontext davon geschaffenen Werke gingen über die bloße lebensnahe Abbildung von Welt hinaus und wurden nach wissenschaftlichen und gesellschaftlichen Aspekten konzipiert.<sup>86</sup> Wilhelm Bölsche, ein deutscher Literaturtheoretiker (1861-1939), gab in seinem Buch *Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie* (1887) als Ziel dieser Literatur an „zu einer wahren mathematischen Durchdringung der ganzen Handlungsweise eines Menschen zu gelangen und Gestalten vor unserm Augen aufwachsen zu lassen, die logisch sind, wie die Natur.“<sup>87</sup> Die Werke des Naturalismus hatten folglich die Darstellung der Figuren und ihrer Handlungen in Beziehung gesetzt mit ihrer Umwelt zum Ziel<sup>88</sup> sowie ihre Formung durch diese Umwelt, wie Simon Shepherd treffend bemerkt: „The novelty of the naturalist emphasis was its demonstration of the production of character or action by a powerful natural or social environment.“<sup>89</sup> Prominente Vertreter dieser Gattung sind Henrik Ibsen und Gerhart Hauptmann. In Heckmanns *Lexikon der Ästhetik* wird noch weiter erläutert, dass sich das Naturalistische im 20. Jahrhundert zu einem provokativen, sozialkritischen Stilprinzip entwickelte.<sup>90</sup>

---

<sup>86</sup> Vgl. Shepherd, *The Cambridge Introduction to Modern British Theatre*, S. 136.

<sup>87</sup> Bölsche zitiert nach: Universität Wien, „Literatur im Kontext. Naturalismus“.

<sup>88</sup> Vgl. Shepherd, *The Cambridge Introduction to Modern British Theatre*, S. 136.

<sup>89</sup> Williams zitiert nach: Shepherd, *The Cambridge Introduction to Modern British Theatre*, S. 136.

<sup>90</sup> Vgl. Henckmann, *Lexikon der Ästhetik*, S. 265-267.

*Realistisch* ist eine ebenso problematische Bezeichnung wie *naturalistisch*, da „Realität oder Wirklichkeit in Kunstprodukten nicht einfach nachgeahmt, sondern durch spezifisch rhetorische, narratologische, stilistische und mediale Verfahren überhaupt erst hervorgebracht wird.“<sup>91</sup> Genauso ist auch der (poetische) Realismus eine literarische Epoche. Der Realismus bildet ab, aber ist gleichzeitig geformt und sorgt alleine deswegen schon für eine gewisse Distanzierung, obwohl natürlich dramatische Kommunikation immer „eine poetisch komponierte Form menschlicher Kommunikation“<sup>92</sup> ist. Theodor Fontane (1819-1898) beschreibt in *Unsere lyrische und epische Poesie seit 1848* als Definition des (poetischen) Realismus „die Widerspiegelung alles wirklichen Lebens, aller wahren Kräfte und Interessen im Elemente der Kunst“<sup>93</sup>. Die Formulierung „im Elemente der Kunst“ ist hier die entscheidende Differenz. Peter Marx erläutert in *Handbuch Drama. Theorie, Analyse, Geschichte* weiter, dass vor allem in früheren literaturhistorischen Darstellungen die beiden Epochen dahingehend differenziert wurden, dass der poetische Realismus auf eine verklärende Wiedergabe der Wirklichkeit abziele<sup>94</sup> und sich im Gegensatz zum Naturalismus an einem idealistischen Weltbild orientiere. Marx betont, dass jedoch die Unterscheidung sich ändere, je nach welchem Gesichtspunkt man die Einordnung vornimmt: anhand der theoretischen Diskussion, wodurch man den Fokus auf spezifische Techniken des Dramas legt, anhand der Entwicklung der Theaterpraxis oder anhand der Geschichte der dramatischen Gattungen und Verfahrensweisen.<sup>95</sup>

Es ist hier anzumerken, dass die Klärung der Begriffe weiter erschwert wird, durch die unterschiedliche Definition in der englischsprachigen Literatur. Jacqueline Bolton nimmt beispielsweise eine vollkommen andere Einordnung vor, wenn sie schreibt: „It is perhaps more accurate to identify naturalism as one particular strand of realism“<sup>96</sup> und führt dazu lediglich weiter kurz aus: „if naturalism attempts to reveal how heredity and environment govern individual lives, realism seeks to depict histories and social worlds as ‘realistically’ as possible.“<sup>97</sup> Ihre weitergehende Erläuterung erscheint in diesem Zusammenhang weder sonderlich differenziert noch hilfreich zur Definition der Begrifflichkeiten. Es geht jedoch klar hervor, dass Bolton den Naturalismus als Unterkategorie des Realismus betrachtet und für

---

<sup>91</sup> Marx, *Handbuch Drama*, S. 272.

<sup>92</sup> Stegemann, *Lektionen 1 Dramaturgie*, S. 326.

<sup>93</sup> Fontane, „Unsere lyrische und epische Poesie seit 1848“.

<sup>94</sup> Vgl. Marx, *Handbuch Drama*, S. 279.

<sup>95</sup> Vgl. Ebenda, S. 273.

<sup>96</sup> Bolton, „Methuen Stephens Chapter“, S. 3.

<sup>97</sup> Ebenda, S. 3.

sie der entscheidende Unterschied darin liegt, dass sich der Realismus weniger auf die Formung des Individuums durch seine Umwelt konzentrierte. Es ist weder von einem idealistischen Weltbild noch von künstlerischer Verfremdung die Rede. Bei Simon Shepherd in *The Cambridge Introduction to Modern British Theatre* findet man ein wenig mehr dazu. Wie Bolton ordnet auch Shepherd den Naturalismus unter die *Realisms* ein, indem *Realisms* die Überschrift darstellt, unter der man auch *Naturalisms* vorfindet. Er schlägt sogar eine weitere Unterscheidung des Begriffs *realism* in *expressive* und *abstracting realism* vor und begründet das wie folgt: „These are, in large schematic terms, two basically different ways of doing modern stage realism [...]“.<sup>98</sup> Er begründet die Bezeichnung *expressive realism* damit, dass sich diese Form des Realismus die Bedingungen schafft, durch die ein Publikum etwas Bestimmtes als eine charakteristische Erfahrung seiner eigenen Zeit wiedererkennt. Das wird u.a. erreicht durch ein vertraut wirkendes Bühnenbild wie durch die Erzeugung von klar kommunizierten Emotionen und führt in seiner gelungensten Form zur Artikulierung eines größeren Gefühls von Gesellschaft und Menschsein im Allgemeinen. Als Beispiele führt er so unterschiedliche Werke an wie Rattigan's *Deep Blue Sea* und Osborne's *Looking Back in Anger*.<sup>99</sup> *Abstracting realism* hingegen führt eine konkrete Handlung vor, die auf etwas Größeres verweist. Der realistische Diskurs ist hierbei in einen größeren Rahmen eingespannt, der die Bedeutung der Handlung misst und relativiert.<sup>100</sup> Es geht hierbei weniger um den Ausdruck eines kulturellen Momentum, als um einen Verfremdungseffekt und die notwendige Reflexion:<sup>101</sup> „Abstracting realism may be said to stage, or give us a sense that we see, the forces and structures that operate under the realist surface.“<sup>102</sup> Als Beispiele führt er u.a. an Granville Barker's *The Madras House* oder Caryl Churchill's *Fen*. Simon Stephens Werk – besonders das Frühwerk – kann man nach Shepherds Begrifflichkeiten (auch wenn Stephens selbst seinen Zugang immer wieder als naturalistisch beschreibt) als *expressive realism* bezeichnen, obwohl bestimmte Details dem widersprechen, wie zum Beispiel die Ablehnung eines wiedererkennbaren Bühnenbilds im Zusatztext.<sup>103</sup> Eine Besonderheit in seinem Schaffen stellen die Ereignisse in *T5* und in *Three Kingdoms* dar, die zum Metaphysischen tendieren. In *T5* beginnt eine Frau zu schweben, während in *Three Kingdoms* die Grenzen zwischen Realität und Fantasie bzw. Illusion für den

---

<sup>98</sup> Shepherd, *The Cambridge Introduction to Modern British Theatre*, S. 139.

<sup>99</sup> Vgl. Ebenda, S. 141-142.

<sup>100</sup> Vgl. Ebenda, S. 140.

<sup>101</sup> Vgl. Ebenda, S. 152.

<sup>102</sup> Ebenda, S. 155.

<sup>103</sup> Siehe für die weitere Erläuterung des Begriffs „Zusatztext“ Seite 44.

Protagonisten Detective Ignatius Stone wie für das Publikum verschimmen und infrage gestellt werden.

Abgesehen von dem Versuch, eine realistische Darstellungsweise zu bewahren, enthüllt sich die Künstlichkeit von Stephens' Art des *Naturalismus* durch eine starke Einbindung der Rolle des Zuschauers beim Verfassen des Theatertexts und seiner Struktur. Seine angehende Austestung realistischer Modelle scheint die Vorstellung von einer objektiven, einheitlichen Übertragung von Bedeutung und Affekt von der Bühne zum Zuschauer hin abzulehnen und schließt den Moment der Aufführung bei der Bedeutungsübertragung als dritte Bedingung mit ein.<sup>104</sup> Thomas Ostermeier teilt ein ähnliches Verständnis, wenn er schreibt:

„Realismus ist nicht die einfache Abbildung der Welt, wie sie aussieht. Er ist ein Blick auf die Welt mit einer Haltung, die nach Änderung verlangt, geboren aus einem Schmerz und einer Verletzung [...]. Die Haltung des Realismus versucht die Welt zu vermitteln, wie sie ist, nicht wie sie aussieht. Sie versucht, Wirklichkeiten zu begreifen und sie zu refigurieren, ihr Gestalt zu geben. Diese Haltung will im Wiedererkennbaren das Befremden auslösen.“<sup>105</sup>

### 3.2.3. Verfremdung

Trotz den realistischen Elementen weisen Simon Stephens' Theatertexte die verschiedensten Verfremdungstechniken auf, um mit der Illusion zu brechen, z.B. indem alle Schauspieler angewiesen sind, die ganze Aufführung hindurch auf der Bühne zu bleiben, es Brüche innerhalb der Figuration gibt, da ein Schauspieler mehrere Figuren spielt oder Figuren, die Szenen von anderen beobachten, wie zum Beispiel in *One Minute* oder in *On the Shore of the Wide World*, oder durch die Vorgabe der Einblendung von Daten.<sup>106</sup>

Für Stephens war es immer wichtig in einer einfachen Sprache zu schreiben: „I want to write plays that people who are non-academic, non-theatre, can come to and be changed by.“<sup>107</sup> Er glaubt nicht an Katharsis, aber daran, dass Theater Menschen zum Nachdenken anregen kann und das will er mit seinen Theatertexten bezwecken.<sup>108</sup> Damit liegt er in dieser Hinsicht auf einer Linie mit Bertolt Brecht, der sich mit seinem Entwurf des epischen Theaters von der Einfühlungsdramatik Lessings abwendet.<sup>109</sup> Ein wesentlicher Aspekt davon stellt „die

---

<sup>104</sup> Vgl. Bolton, „Methuen Stephens Chapter“, S. 6.

<sup>105</sup> Ostermeier, „Theater im Zeitalter seiner Beschleunigung“, S. 13.

<sup>106</sup> Innes, „Simon Stephens“, S. 461.

<sup>107</sup> Devine, *Looking Back*, S. 264.

<sup>108</sup> Stephens in Gardner, „The finger-pointer“.

<sup>109</sup> Vgl. Schöblier, *Einführung in die Dramenanalyse*, S. 69.

Verknüpfung der Aktivierung des Theaterzuschauers mit seiner Handlungsfähigkeit und der Veränderung seines Verhaltens in der Realität“<sup>110</sup> dar.

„Diese Wirkungsintention basiert auf dem Wirklichkeitsverständnis einer materialistischen Dialektik, wonach in der Transparentmachung von Widersprüchen in der gesellschaftlichen Realität gerade die Veränderung dieser Realität beginnt und somit den Widersprüchen entgegengesetzt werden kann.“<sup>111</sup>

Das epische Theater „basiert auf Unterbrechung der Handlung – selbstverständliche Zusammenhänge werden in ihrem Verlauf gestoppt und damit beobachtbar.“<sup>112</sup> Die Montage ist hierbei ein wichtiges Element, die auch von Simon Stephens gerne eingesetzt wird.

„What I want to do to the audience is to unsettle them. I think that’s a very healthy and creative thing to do to somebody. To take the world they think they recognize and then to undermine it. I think art can do that very brilliantly.“<sup>113</sup>

Diese Aussage von Stephens relativiert seinen realistischen Zugang und ähnelt jener eines anderen prominenten, britischen Dramatikers, Edward Bond: „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.“<sup>114</sup> Dieser *aggro-effect* ist eine Spielform von Brechts Verfremdungseffekt, eine formale Taktik, die bei Edward Bond Verwendung findet, um bestehende Ideologien darzustellen und aufzubrechen.<sup>115</sup> Bei Bond funktionierte dieser Effekt unter anderem über den Einsatz von Gewalt oder das Surreale. Später entwickelte er ihn weiter, indem er ihn mit einer eingehenderen, sozialen Analyse kombinierte wie in *Lear*.<sup>116</sup> Bei Stephens ist es einerseits ebenfalls der Einsatz von Gewalt. Ihr Ausbruch bahnt sich in den Theatertexten langsam an und explodiert geradezu – plötzlich und schnell und spiegelt sich häufig im Sprachrhythmus der Figuren wider. *Morning* bildet hier die Ausnahme. Die Gewaltdarstellung wird ruhig, distanziert, beinahe teilnahmslos geschildert. Andererseits – wie Dan Rebellato es beschreibt – erreicht Stephens eine Distanzierung durch eine bestimmte „otherworldliness“.<sup>117</sup> Der Dialog in Stephens Theatertexten scheint aus

---

<sup>110</sup> Metzger, *Theater und Fiktion*, S. 284.

<sup>111</sup> Metzger, *Theater und Fiktion*, S. 284.

<sup>112</sup> Ebenda, S. 284.

<sup>113</sup> Stephens in: *Wastwater by Simon Stephens on The Review Show*, BBC, 00:55-01:08.

<sup>114</sup> Edward Bond in: Innes, *Modern British Drama*, S. 169.

<sup>115</sup> Vgl. Shepherd, *The Cambridge Introduction to Modern British Theatre*, S. 167.

<sup>116</sup> Vgl. Ebenda, S. 167-168.

<sup>117</sup> Rebellato, „Simon Stephens“, S. 177.

dem Leben gegriffen, genau beobachtet, urban<sup>118</sup> sowie teilweise banal und angereichert mit Kraftausdrücken zu sein, doch schwingt immer etwas Unausgesprochenes darin mit. Die Figurenrede ist künstlerisch verknüpft und rhythmisiert. Trotz der realistischen Elemente evoziert er ein Gefühl der Fremdheit beim Zuschauer durch eine idealisierte – vielleicht utopische – Art perfekter Kommunikation, Freundlichkeit ohne Hintergedanken, Zuneigung ohne Berechnung.<sup>119</sup> Immer wieder sind, besonders in den früheren Theatertexten, diese Momente von absoluter Ehrlichkeit und Klarheit zu finden, in denen die Figuren jede Maske ablegen und auf eine sehr einfache oder unbeholfene Art ihre innersten Gedanken und Gefühle füreinander wiedergeben, wie z. B. die Hauptfigur Racheal Keats in *Port* gegenüber ihrem Bruder Billy gegen Ende des Theatertexts:

**„Racheal** You know what I think. I think that nobody or nothing should make you cry. Ever. And I'm sorry because I know that there are some things that I just don't know about prison and about what it was like and what happened and all that. But I do get you now. I do get you. And I didn't always but I do now. And I love yer. And I do think that you will be all right.“<sup>120</sup>

In diesen Momenten, wo kurz die Zeit stehen zu bleiben scheint, äußern die Figuren ihre Sehnsüchte oder Wünsche, wie irrational und utopisch sie auch sein mögen („I'd like to fly a plane.“<sup>121</sup>), oder erinnern sich zurück an Momente des Glücks und der Sicherheit. Gleichzeitig wird das gezeigte alltägliche Leben oft kurz unterbrochen von etwas ästhetisch Schönem und zerbrechlich Erscheinendem,<sup>122</sup> wie z. B. in *Hérons*, wenn Charlie, der Vater der Hauptfigur Billy, seinem Sohn von einem Reiher erzählt:

**„Charlie** One time. I come down here. There was a heron. Perched. Just resting. [...] Just there, like. Sitting. Beautiful it was. It had these white feathers. And you look closely you can see these feathers just getting touched by the wind. Gorgeous black eyes it had. And still like nothing you'd ever see. I come down here. Watched it. And you wait two seconds and the cunt just swoops. Drops like a lead ball. The weight of it. Plunges down. Comes up in a second with a carp in its beak, Billy. Honestly. It was one of the most breathtaking sights that I ever saw.“<sup>123</sup>

---

<sup>118</sup> Vgl. Ebenda, S. 175.

<sup>119</sup> Vgl. Rebellato, „Simon Stephens“, S. 177.

<sup>120</sup> Stephens, „*Port*“, S. 335-336. In: Stephens, *Plays 1*.

<sup>121</sup> Stephens, „*Country Music*“, S. 128. In: Stephens, *Plays 2*.

<sup>122</sup> Rebellato, „Simon Stephens“, S. 175-176.

<sup>123</sup> Stephens, „*Hérons*“, S. 164-165. In: Stephens, *Plays 1*.

Kurz darauf folgt wieder der Bruch:

„**Billy** How long have you been here?

**Charlie** So I come back. Two days later. Bring a gun with me, don't I? Wait to shoot the bastard. I was going to shoot it. Blow its head off and stick it on the wall at home. [...]"<sup>124</sup>

Diese Momente stehen häufig in Zusammenhang mit der Natur, wodurch eine Dichotomie zwischen ihr und der dargestellten urbanen, meist brutalen Welt erzeugt wird. Die Natur wird als verklärter Ort beschrieben und ist Ziel der gedanklichen Flucht vor der zivilisierten Welt und ihren Problemen. Racheal aus *Port* träumt von den Bergen, Billy in *Hérons* vom Meer. Beide Sinnbilder erscheinen wie unverrückbare Konstanten im Gegensatz zur unsteten und unsicheren Umgebung der Figuren. Außer dem Träumen von der Natur äußern die Figuren oft ebenfalls ein kindliches Wundern über die Welt, was Gefahr läuft sentimental zu wirken. Doch kommt es durch die darauffolgenden Umbrüche – häufig ins Brutale oder Grausame – zur Relativierung.<sup>125</sup>

Ein weiteres wichtiges Element, das ebenfalls dem Realismus in Stephens' Arbeiten entgegen wirkt, ist die Verwendung von Musik. Theodor W. Adorno beschreibt in *Fragment über Musik und Sprache* Musik als „sprachähnlich [...] Aber Musik ist nicht Sprache. Ihre Sprachähnlichkeit weist den Weg ins Innere, doch auch ins Vage.“<sup>126</sup> Ernest W. B. Hess-Lüttich erläutert weiter: „Musikalische Strukturen können durch ko- und kontextuelle Korrelationen mit anderen Zeichen semiotische Funktionen übernehmen und auf außermusikalische Sachverhalte verweisen.“<sup>127</sup> Stephens verwendet Melodie und zugehörigen Text als Referenzmittel, zur Punktierung wie Konterkarierung, Strukturierung bzw. Atmosphärengestaltung wie Stimmungsaufbau. Es herrscht eine zentrale Spannung zwischen Musik und Inhalt.<sup>128</sup> Danny, die Hauptfigur in *Motortown*, vergleicht beispielsweise Jade, ein dunkelhäutiges Mädchen, mit der blonden und hellhäutigen Sängerin Britney Spears. Er zwingt Jade, die Refrainzeile „Hit me baby one more time“<sup>129</sup> ihres Lieds *Baby One More Time* zu singen, bevor er sie schlussendlich erschießt, nachdem er sie bereits mit Benzin übergossen hat. In *Pornographie* spielen die Musikreferenzen besonders als Verbindungselemente der einzelnen Abschnitte

---

<sup>124</sup> Stephens, „*Hérons*“, S. 165. In: Stephens, *Plays 1*.

<sup>125</sup> Rebellato, „Simon Stephens“, S. 176.

<sup>126</sup> Adorno, „Fragment über Musik und Sprache“, S. 251.

<sup>127</sup> Hess-Lüttich, „Intermediale Übersetzung: Sprache und Musik“, S. 116.

<sup>128</sup> Innes, „Simon Stephens“, S. 461.

<sup>129</sup> Vgl. Stephens, „*Motortown*“, S. 182. In: Stephens, *Plays 2*.

eine Rolle. Aber auch beim Schreiben selbst ist Musik für Stephens von Bedeutung und schafft für manche Theatertexte eine Art Grundton, wie z. B. die Musik der Punk Rock-Bands *The Fall* oder *The Butthole Surfers* für *Motortown*.<sup>130</sup> Diesen Einfluss kann man unter anderem auch an den Titeln (*Country Music*, *Punk Rock*) deutlich ablesen. „Often my intention at the start of conceiving a play will be to have the same impact on an audience member as a piece of music has on me.“<sup>131</sup> Es kommt ihm folglich besonders auf die Erzeugung einer bestimmten Stimmung beim Zuschauer an. Bei *Country Music* – und im Grunde auch bei *Punk Rock* – ging er noch einen Schritt weiter, indem er nicht nur die Emotionalität der spezifischen Musikrichtung nachahmen wollte, sondern auch ihre Einfachheit, Prägnanz und Form. Viele Country Songs enden mit einem Refrain der Eingangssequenz und so springt auch das Stück am Ende zurück vor Beginn der ersten Szene.<sup>132</sup> Zusammen mit Musiker Mark Eitzel versuchte Stephens sich mit *Marine Parade* ebenfalls in der Sparte Musical. Dieser hohe Stellenwert von Musik überrascht nicht – war Stephens selbst doch Bassist der Band *The Country Teasers* und beschäftigte sich wie bereits erwähnt in seiner Jugend mit Songwriting.<sup>133</sup>

### 3.2.4. Experimente mit Form und Zeit

Der Einfluss der New Writing-Strömung und die verstärkte Rezeption von Theatertexten anderer Dramatiker bewirkten in Simon Stephens' Schaffen ein Experimentieren vor allem mit Form und Zeit. Einer Übersättigung von visuellen Experimenten wie Schockelementen steht Stephens kritisch gegenüber, da sie für ihn einen Mangel an emotionaler wie psychologischer Substanz aufweisen.<sup>134</sup> Ein Experimentieren mit Sprache selbst ist in seinem Werk ebenfalls eher weniger zu beobachten – außer natürlich mit ihrer Rhythmisierung. Die Dramaturgie in seinen Theatertexten ist immer sorgsam durchdacht und strukturiert. Bei manchen steht das Grundgerüst von vornherein fest, wie z. B. bei *Pornographie* das Episodenhafte durch die Anlehnung an Shakespeares *Seven Ages of Man*. Stephens' Theatertexte enden meist offen, bleiben Fragment, betonen das Unabgeschlossene und bieten dem Zuschauer keine klare Lösung. Das Fragment an sich steht „für eine Öffnung auf etwas noch

---

<sup>130</sup> Vgl. Stephens, „Introduction“, *Plays 2*, S. xv.

<sup>131</sup> Ebenda, S. xiv.

<sup>132</sup> Vgl. Ebenda, S. xiv.

<sup>133</sup> Vgl. Rowohlt, „Simon Stephens“.

<sup>134</sup> Vgl. Stephens, „Introduction“, *Plays 1*, S. xii.

nicht Formuliertes, noch nicht Sagbares, für die Potenzialität einer Handlung“<sup>135</sup> und ist nicht „als defizitär zu verstehen, sondern als Möglichkeitsbedingungen für unseren *Zugang* zur Welt.“<sup>136</sup> Diese Uneindeutigkeit erlaubt Platz für Hoffnung, die ebenso charakteristisch ist für die Weise wie Stephens seine Texte enden lässt.<sup>137</sup> Besonders in den früheren Arbeiten ist trotz allem eine hoffnungsvolle Grundstimmung vorzufinden, die im Laufe der Zeit düsterer wird und in *Three Kingdoms* oder *Morning* vollkommen zu verschwinden scheint. Bereits vor *Pornographie* hatte Simon Stephens einen Hang zum Fragmentarischen. *Bluebird* erzählt die Geschichte eines Taxifahrers und seiner Gäste in einer Nacht. *Port* und *Country Music* zeigen Szenen aus den Leben der jeweiligen Protagonisten über eine Zeit von vierzehn bzw. neunzehn Jahren. *Port* folgt einer jungen Frau beim Erwachsenwerden, wobei das Stück eine lineare Erzählweise verfolgt. *Country Music* bricht mit der linearen Erzählweise, indem die letzte Szene einen Tag vor der ersten spielt. *Pornographie* besteht im Grunde aus sechs verschiedenen Geschichten, die alle zur etwa gleichen Zeit spielen und lose miteinander verbunden sind. *Wastwater* (Royal Court 2011) folgt demselben Prinzip wie *Pornographie*. Der Theatertext ist allerdings als Triptychon konzipiert, wobei die Teile dieses Mal zur selben Zeit angesetzt sind und wieder auf vielfältigste Weise miteinander verflochten worden sind, wie zum Beispiel durch die Örtlichkeit, Personen oder bestimmte, wiederkehrende Elemente. Jeder Teil beschäftigt sich mit Momenten einer Reise: Abfahrt, Warten, Ankunft.

Die Lücken zwischen den Szenen in der Dramaturgie schaffen nach Dan Rebellato Raum für Emotion und bringen Klarheit in die Struktur des Textes. Statt die Emotion vorzuführen, würde ein Raum in der Dramaturgie für sie geschaffen, was den Gefühlen ermögliche, außerhalb der in den Stücken eher rau dargestellten Welt zu bestehen.<sup>138</sup> Die lückenhafte Form enthält dem Zuschauer Information vor. Das eigentliche Geschehen bleibt oft zunächst im Verborgenen. In manchen Theatertexten wird das zentrale Geschehen nicht gezeigt, sondern lediglich durch die Narration der Figuren geschildert oder angedeutet. In *One Minute* wird eine Detektivgeschichte erzählt, doch es fehlen alle üblichen Elemente – es wird weder die Entdeckung der Leiche, die Identifizierung des Verdächtigen, die Verhaftung, das Geständnis noch das Gerichtsverfahren gezeigt.<sup>139</sup> In *On the Shore of the Wide World* trifft eine Familie ein Schicksalsschlag durch den Unfalltod eines Sohnes, der jedoch ebenfalls im Dun-

---

<sup>135</sup> Siegmund, „Diskurs und Fragment: Für ein Theater der Auseinandersetzung“, S. 15.

<sup>136</sup> Ebenda, S. 15.

<sup>137</sup> Vgl. Innes, „Simon Stephens“, S. 461.

<sup>138</sup> Vgl. Rebellato, „Simon Stephens“, S. 175.

<sup>139</sup> Vgl. Innes, „Simon Stephens“, S. 456.

keln bleibt. Die Umstände und der Unfall selbst enthüllen sich erst im weiteren Verlauf der Handlung.

Viele Theatertexte wirken wie Untersuchungen über den Zufall und wie sich die Zukunft eines Menschen von einem Moment zum anderen vollkommen verändern kann. Besonders in seiner Arbeit mit Häftlingen wurde Stephens diese Fragilität des Lebens und die Flüchtigkeit des Moments bewusst:

„Especially at Grendon it was clear that men whose behaviour was often surprising, contradictory, alive, alert, were defined by singular moments where their behavior had been brutal. Defined by one moment they were unable ever to redefine themselves as anything else. There was something awful about this I wanted to dramatise.”<sup>140</sup>

Die Theatertexte vollziehen auf verschiedenste Arten eine Kreisbewegung, – in der Anordnung der Szenen, ihrer örtlichen Situierung oder thematisch – welche die Unabgeschlossenheit wie das Fortbestehen der alten Muster weiter betont. *Motortown* wie auch *Port* beginnen und enden mit einer ähnlichen Handlungssituation, mit einem Dialog zwischen Brüdern bzw. Geschwistern. In *Motortown* findet dieses Gespräch in derselben Wohnung wie zu Beginn statt, in *Port* ist es wieder das Innere eines Autos. Wie bereits erwähnt spielt in *Country Music* die letzte Szene zeitlich einen Tag vor Beginn der ersten und vollzieht so den Bogen, während hingegen sich am Ende von *Bluebird* der Eindruck einstellt, dass das Leben der Hauptfigur Jimmy auf unabsehbare Zeit, in einer Endlosschleife auf die gleiche Weise fortlaufen wird. Die Hauptfigur Harper Regan im gleichnamigen Stück verlässt zu Beginn ihre Familie und kehrt am Ende zu ihr zurück. Die Handlung von *Three Kingdoms* beginnt und endet in London. Die Liste würde sich noch weiter fortsetzen lassen.

---

<sup>140</sup> Stephens, „Introduction“, *Plays 2*, S. xiv.

### 3.2.5. Monolog und Dialog

Die Form des Monologs wird von Stephens sehr häufig angewandt. Manche Theatertexte bestehen nur aus einem einzigen Monolog wie *Sea Wall* oder *T5*. Bereits in *One Minute* werden längere Monologe eingeschoben, die nicht zur Fortführung der Handlung dienen, sondern zur Unterbrechung. Die Regieanweisung gibt eine direkte Adressierung des Publikums vor, doch spiegelt sich diese nicht in der Rede wider. Die direkte Adressierung des Zuschauers könnte man als die Erfüllung von Brechts Forderung nach einer Trennung von Figur und Spieler als erkenntnistiftendes Moment interpretieren, doch den Figuren scheint ihr Sprechen unbewusst zu sein und es kommt zu keiner Trennung. Sie verfolgen keine Absicht und erfüllen nicht die Funktion eines auktorialen Erzählers, sondern sie schildern ihren Weg durch die Stadt, ihre Sinneseindrücke und Wahrnehmungen, was sie tun und was sie denken, wodurch ihr emotionaler Zustand vermittelt wird:

„**Gary** I’m heading down Charing Cross Road towards Embankment. It’s just starting to get dark. There are one or two people just starting to finish work. There are two children’s toys, two toy bikes just parked, parked by this tree by the side of the pub there... All the plastic is blue and yellow, trashy. And I find it really irritating that somebody has just left these things there. And now with all these people, everybody just, just walking past them. Like they don’t give all that much.“<sup>141</sup>

Detective Inspector Gary Burroughs beschreibt seinen Weg durch die Stadt, doch seine Wahrnehmungen sind geprägt durch den Ermittlungsstand seines Falles, einer Kindesentführung, bei der die großangelegte Suche bereits eingestellt wurde und man eher vom Tod des Kindes ausgehen muss. Diese eingefügten Monologe in *One Minute* sind deutlich postepisch geprägt. Diese postepische Erzählweise nimmt Stephens Jahre später in *Pornographie* wieder auf. Das später entstandene *Sea Wall* hingegen scheint in dieselbe Richtung zu tendieren, bleibt aber einer epischen Form der Erzählung verhaftet, während jedoch *T5* ebenfalls wieder eine postepische Erzählweise verfolgt. Die Infragestellung der Mittel des epischen Theaters führt zu der Dramaturgie des Postepischen, ähnlich wie zuvor das Postdramatische auf die Problematisierung der Darstellungsmöglichkeiten der dramatischen Handlung reagierte.<sup>142</sup> „Die Beziehung zwischen Fabel und Situation bleibt durch die Epochen hindurch das bestimmende Verhältnis für einen dramatischen Theatertext. [...]

---

<sup>141</sup> Stephens, „*One Minute*“, S. 57. In: Stephens, *Plays 2*.

<sup>142</sup> Vgl. Stegemann, *Lektionen I Dramaturgie*, S. 304.

[D]ie Negationen im postdramatischen und postepischen Theater [sind] noch grundsätzlich bezogen auf dieses dialektische Spiel.“<sup>143</sup>

Je stärker Stephens mit der Form arbeitet, desto offener werden die Regieanweisungen,<sup>144</sup> genauso wie sie im Laufe der Zeit generell weniger und kürzer werden. In *Bluebird* sind sie noch sehr ausführlich und konkret. Einerseits geben sie Information zur Aufführung, wie z.B. Bühnenbild, Beleuchtung, Musik oder Schauspiel, u.a. wie der Text gesprochen wird, die Betonung („almost angry“<sup>145</sup>) oder das Timing („responding very quickly“<sup>146</sup>). Andererseits bieten sie Wissen über die Figuren, über ihr Aussehen, Wirkung, Alter, Eigenschaften, Beruf oder Sprechweise, genauso wie sie ihre Handlungen beschreiben:

„**Angela** (*placing a pack of cards on the dashboard between them*) I'll bet you the fare you can't work out how I do it.“<sup>147</sup>

*Motortown* weist hinsichtlich des Bühnenbilds dem Stück vorangestellt lediglich die Bitte auf: „The play should be performed as far as possible without decor.“<sup>148</sup> Es gibt keine Beschreibungen der Figuren mehr. Ansonsten beinhaltet der Zusatztext nur Anweisungen zu Auf- und Abtritten und zu einigen Handlungen auf der Bühne („She drinks her tea.“<sup>149</sup>) wie dem Einsatz der Pausen („A very long pause.“<sup>150</sup>), wobei hier unterschieden wird zwischen *pause* und *beat* (in der deutschen Übersetzung von Barbara Christ „Ein Moment.“). Das erstere steht tatsächlich nur für eine Pause, wobei das letztere häufig eine bedeutende Textpassage ankündigt oder zu einem Themenwechsel führt – manchmal auch beides.

„**Lee** Don't swear.  
**Danny** You what?  
**Lee** It's ignorant.  
*Beat.*  
**Danny** That I was 'frightening' her? Are you sure that's what she said?  
**Lee** With your letters.“<sup>151</sup>

Allerdings ist im gesamten Werk keine durchgängig konstante, eindeutige Verwendung erkennbar.

---

<sup>143</sup> Stegemann, *Lektionen I Dramaturgie*, S. 326.

<sup>144</sup> Vgl. Innes, „Simon Stephens“, S. 460.

<sup>145</sup> Stephens, „*Bluebird*“, S. 40. In: Stephens, *Plays 1*.

<sup>146</sup> Stephens, „*Bluebird*“, S. 40. In: Stephens, *Plays 1*.

<sup>147</sup> Ebenda, S. 12.

<sup>148</sup> Stephens, „*Motortown*“, S. 143. In: Stephens, *Plays 2*.

<sup>149</sup> Ebenda, S. 154.

<sup>150</sup> Ebenda, S. 154.

<sup>151</sup> Ebenda, S. 144.

*Pornographie* bildet einen Einzelfall, denn es gibt darin überhaupt keine Anweisungen an die Regie – sieht man von den dem Stück vorangestellten Zeilen ab („This play can be performed by any number of actors. It can be performed in any order“<sup>152</sup>). Das liegt einerseits daran, dass Stephens das Stück spezifisch für Sebastian Nübling schrieb, andererseits den kollaborativen Prozess am Theater sehr schätzt und auch mit anderen Theaterlandschaften, wie der deutschen, in Kontakt kam. Stephens räumt somit im Laufe seines Schaffens den Regisseuren seiner Theatertexte mehr Freiraum ein. Er gehört nicht zu den Autoren, die Bedenken vor dem Eingriff des Regisseurs in ihre Stücke haben, sondern ist fasziniert von dem Potenzial, das sich daraus ergibt.<sup>153</sup> Mit *Pornographie* schuf er einen Theatertext, der nicht nur den Eingriff des Regisseurs begrüßt, sondern ohne ihn nicht aufführbar ist.<sup>154</sup>

Stephens' Entwicklung führt klar weg vom üblichen New Writing-Schreiben und kann als ein ständiges Experimentieren und Suchen nach Form beschrieben werden. Auch die Arbeit am Lyric Hammersmith unter Sean Holmes hatte sicher in den letzten Jahren Einfluss darauf. Das Lyric Hammersmith war vor Holmes' Leitung bekannt für experimentellere Arbeiten (devised work, physical theatre). Unter Holmes halten auch Klassiker wie Tschechow und – was ebenfalls eine Neuerung darstellte – New Writing-Theatertexte Einzug ins Programm.<sup>155</sup> Ebenfalls *Three Kingdoms* lief am Lyric Hammersmith im Rahmen von World Stages London.<sup>156</sup>

---

<sup>152</sup> Stephens, „*Pornography*“, S. 214. In: Stephens, *Plays 2*.

<sup>153</sup> Kralicek/Stephens/Nübling, „‘Er dachte damals ich bin betrunken‘“.

<sup>154</sup> Vgl. Stephens, „Introduction“, *Plays 2*, S. xix.

<sup>155</sup> Vgl. Gardner/ Holmes, „Interview: Sean Holmes's pick'n'mix plans for the Lyric Hammersmith“.

<sup>156</sup> Vgl. Sierz, „*Three Kingdoms*“.

### 3.3. Pornographie

Der Titel verweist nicht auf pornografisches Material, wie Filme, oder ein bestimmtes Milieu, sondern bezieht sich, wie das Deutsche Schauspielhaus Hamburg auf seiner Homepage schreibt, auf die „Pornographie des Alltags“.<sup>157</sup> Diese Formulierung ist geprägt durch den französischen Philosophen und Soziologen Jean Baudrillard, der die Pornographie als Beispiel für die Objektivierung des Menschen im Medienzeitalter nennt. In seiner Simulationstheorie beschäftigte er sich eingehend mit dem Verhältnis von Medien und Realität. Baudrillard erklärte im Gespräch mit Eckhard Hammel: „Die Simulation ist wahrer als wahr, genauso wie die Pornographie sexueller als sexuell ist, weshalb sie gar kein [sic!] Sexuelles mehr an sich hat.“<sup>158</sup> Genauso verhält es sich nach Baudrillard mit dem Terrorismus, einer Gewalt, die gewalttätiger als die Gewalt ist, sozusagen eine Hypergewalt – allerdings ohne Geschichte und Perspektive. Eben für diese Steigerung verwendet Baudrillard den Begriff der *Simulation*.<sup>159</sup> Stephens wurde wegen der Titelwahl in englisch- wie deutschsprachigen Medien „fraudulent labelling“<sup>160</sup>, bewusster „Etikettenschwindel“<sup>161</sup> und Irreführung vorgeworfen. Irene Bazinger von der FAZ nimmt auch den leichten Gestank von Reklame wahr.<sup>162</sup> Tatsächlich ist die Definition des Begriffs von Stephens äußerst weit gefasst und könnte im Grunde auf eine Vielzahl von zeitgenössischen Theatertexten angewandt werden, wie einige seiner Kritiker anmerkten, u.a. Roland Müller in der *Zeit* und Maik Hamburger in der *Contemporary Theatre Review*.

Die Handlungsteile des Theatertexts sind verortet in London während einer Woche, in der mehrere Großereignisse stattfanden bzw. einfach passierten:

- der G8-Gipfel in Gleneagles, Schottland,
- die Live 8-Konzerte,
- die Verlautbarung der Entscheidung des Olympischen Komitees zur Austragung der Olympischen Sommerspiele 2012 in London und
- die Terroranschläge von London.

---

<sup>157</sup> Deutsches Schauspielhaus Hamburg, „Pornographie“.

<sup>158</sup> Baudrillard in: Baudrillard/ Hammel, „Der reine Terrorismus“, S. 77.

<sup>159</sup> Vgl. Ebenda, S. 76.

<sup>160</sup> Hamburger, „Theatertreffen in Berlin, May 2008“.

<sup>161</sup> Müller, „Bomben auf Superman“.

<sup>162</sup> Vgl. Bazinger, „Nun aber mal los“.

Besonders London beherrschte zu dieser Zeit der Trubel um die Live 8-Konzerte im Hyde Park und die Bekanntgabe der unverhofften Entscheidung des Olympischen Komitees zur Austragung der Olympischen Sommerspiele 2012 in London versetzte die Stadt zusätzlich in Euphorie. Die Anschläge vom 7. Juli 2005 passierten unerwartet und riefen vor allem Schock, Unglauben und Trauer hervor.<sup>163</sup> Live 8 galt als das größte Benefizkonzert der Welt gegen Armut, das an neun verschiedenen Spielorten weltweit veranstaltet wurde,<sup>164</sup> wie die Olympischen Spiele für ein friedliches Miteinander im sportlichen Wettstreit stehen. Beide Veranstaltungen vermitteln das Bild von Solidarität und Mitgefühl über nationale Grenzen hinweg. Die Terroranschläge nur drei Tage nach Live 8 und einem Tag nach der Bekanntgabe Londons als Austragungsstätte der Olympischen Sommerspiele 2012 stehen dazu im scharfen Gegensatz.<sup>165</sup> Insgesamt explodierten vier aufeinander abgestimmte Bomben im morgendlichen Berufsverkehr im Zentrum von London, durch die 52 Menschen ihr Leben verloren und 770 verletzt wurden. Drei Sprengsätze detonierten in U-Bahn-Zügen jeweils nahe den Stationen Liverpool Street, Edgware Road wie zwischen King's Cross und Russell Square. Eine Stunde später kam es zu einer weiteren Explosion in einem Doppeldeckerbus am Tavistock Square unweit von King's Cross.<sup>166</sup> Am verheerendsten war die Bombe nahe Russell Square, die alleine bereits 26 Todesopfer forderte.<sup>167</sup>

*Pornographie* entstand als Schreibauftrag des Deutschen Schauspielhauses Hamburg für Sebastian Nübling:

„When Stuttgart's artistic director Friedrich Schirmer took over the Deutsches Schauspielhaus in Hamburg, he invited Sebastian to work there with him. He asked Sebastian what he wanted to direct. Sebastian was keen for the theatre to commission a new play from me. [...] I told him I was going to write him a play that would be both a present and a gauntlet.“<sup>168</sup>

Der Theatertext wurde mit dem Staatsschauspiel Hannover anlässlich des Festivals Theaterformen koproduziert.<sup>169</sup> Der erste Entwurf entstand nur drei Wochen nach den Anschlägen. *Pornographie* steht somit in Verbindung mit *Motortown*, das Stephens in der Woche der Anschläge selbst innerhalb von vier Tagen schrieb.<sup>170</sup> Zu dieser Zeit war in der britischen Öffentlichkeit eine breite Diskussion über unklare Täter-Opfer-Zuschreibungen und Terror im

---

<sup>163</sup> Vgl. Müller, „Bomben auf Superman“.

<sup>164</sup> Vgl. Vallely, „Live 8“, S. 8. In: Bramkamp/ Guhl (Red.), „Materialsammlung *Pornographie*“.

<sup>165</sup> Vgl. Müller, „Bomben auf Superman“.

<sup>166</sup> Vgl. BBC, „Overview“.

<sup>167</sup> Vgl. BBC, „The Victims“.

<sup>168</sup> Stephens, „Introduction“, *Plays 2*, S. xvii-xix.

<sup>169</sup> Vgl. Ebenda, S. xvii-xviii.

<sup>170</sup> Vgl. Kaempf, „Rohe Kraft und Sensibilität“.

Allgemeinen angestoßen durch die Londoner Anschläge im Gange,<sup>171</sup> was sich auch in *Pornographie* wiederfindet.

Simon Stephens Motivation für *Pornographie* war seine Ablehnung der Behauptung oder Vorstellung vieler Menschen zum damaligen Zeitpunkt, dass die Attentäter Ungeheuer waren und außerhalb der britischen Gesellschaft standen. Tatsächlich war jener Attentäter, von dem das Bekenner-Video stammt, wie sich später herausstellte, ein gut integrierter, junger Mann aus Beeston in der Nähe von Leeds, dessen Umfeld vollkommen von der Tat überrascht war und Mohammad Sidique Khan nur unter den Namen *Sid* kannte.<sup>172</sup> Stephens' Intention war vor allem die Darstellung des Attentäters als Brite, als Teil der Gesellschaft, der von dieser selbst produziert wurde und sich nicht so sehr von der Masse unterscheidet.<sup>173</sup> Stephens sieht die wahre Natur des Terrorismus darin, "[that] it works because it injects doubt into everything."<sup>174</sup> Diese Verunsicherung überträgt sich in *Pornographie* auf seine Figuren und ihre Handlungssituationen. „Er [Simon Stephens] lässt seine Figuren in Alltagssituationen aufeinander treffen, die durch und durch von Verunsicherung und Desorientierung geprägt sind“,<sup>175</sup> wie Simone Kaempf von der *taz* treffend bemerkt.

*Motortown* wie *Pornographie* können interpretiert werden als Kritik an einer Kultur, in der Gewalt Symptom und nicht Ursache einer Gesellschaft ist, die sich im politischen, kulturellen, ökologischen und moralischen Chaos befindet.<sup>176</sup> Beide Theatertexte untersuchen die britische Gesellschaft, den Terror wie das Täter-Opfer-Verhältnis und sind aufgebaut um etwas Abwesendes: den Irakkrieg bzw. die Anschläge von London.<sup>177</sup> Statt der Anschläge stehen in *Pornographie* die Stadt London, der Alltag ihrer Bewohner, die Erforschung sozialer Strukturen und Abhängigkeiten wie die Wirkungsweisen des Zufalls im Vordergrund. Das hängt vor allem mit Simon Stephens' Verständnis von Theater im Allgemeinen zusammen:

„Theater würde schlecht daran tun, die globalen Bewegungen und Ereignisse direkt auf der Bühne zu thematisieren. Theater dreht sich darum, wie Menschen sich untereinander verhalten“.<sup>178</sup>

Die Anschläge selbst werden – im Gegensatz zum Irakkrieg in *Motortown* – im Theatertext nie konkreter thematisiert, obwohl klar ist, dass etwas Katastrophales passiert sein muss.

---

<sup>171</sup> Vgl. Kaempf, „Rohe Kraft und Sensibilität“.

<sup>172</sup> Vgl. Suleaman, „The mystery of ‘Sid’“.

<sup>173</sup> Vgl. Gardner, „The finger-pointer“.

<sup>174</sup> Stephens in: Logan, „One day in July“.

<sup>175</sup> Kaempf, „Rohe Kraft und Sensibilität“.

<sup>176</sup> Vgl. Bolton, „Methuen Stephens Chapter“, S. 12.

<sup>177</sup> Vgl. Innes, „Simon Stephens“, S. 455.

<sup>178</sup> Stephens zitiert nach: Kaempf, „Rohe Kraft und Sensibilität“.

*Pornographie* ist der einzige von Stephens' Theater texts, der nicht in Großbritannien, sondern am 15. Juni 2007 in Deutschland am Staatsschauspiel Hannover als Koproduktion mit dem Festival Theaterformen und dem Deutschen Schauspielhaus Hamburg seine Uraufführung erfuhr, obwohl er Ereignisse der damals jüngsten, britischen Geschichte behandelt. 2007 wurde der Theater text bei einer Lesung von der Plaines Plough company in den Trafalgar Studios in London vorgetragen. Im Sommer 2008 hatte der Theater text schließlich, nachdem er von einigen britischen Theatern abgelehnt wurde, seine Großbritannien-Premiere in der Regie von Sean Holmes im Rahmen des Edinburgh Fringe Festivals in Kooperation mit dem Birmingham Rep. Die Produktion wurde nach dem Festival übernommen vom Birmingham Rep für eine Spieldauer von 17 Tagen.<sup>179</sup> Seitdem wurde das Stück jedoch mehrmals nachgespielt (u.a. am Tricycle 2009), besonders oft durch Studententheatergruppen.

Lyn Gardner von *The Guardian* vermutet, dass die anfängliche Zurückhaltung der britischen Theater gerade auch am Inhalt lag, hatte doch bereits *Motortown* eine teils heftige Diskussion verursacht. Die Form war für sie ein weiterer bedenklicher Punkt.<sup>180</sup> Brian Logan von *The Guardian* sieht den Hauptgrund, warum ein Theater text wie *Pornographie* in Deutschland und nicht in Großbritannien uraufgeführt werden konnte, im deutschen Förderungssystem, das den Theatern größere künstlerische Freiheit einräumt und wodurch das Risiko der Aufführung eines unkonventionelleren Theater texts auf einer großen Bühne in Kauf genommen werden kann, was für britische Theater aufgrund ihrer starken Abhängigkeit von Eigenfinanzierung schwer möglich wäre.<sup>181</sup> Simon Stephens selbst sah ebenfalls im Zeitpunkt ein Problem. Er erklärte selbst, dass er *Pornographie* nicht für eine britische Bühne hätte schreiben können, denn die Thematik zum damaligen Zeitpunkt wäre noch zu sensibel gewesen, da die Ereignisse, die London damals erschütterten, noch zu präsent in den Köpfen der Menschen waren. Stephens erklärte diesbezüglich: „It was so soon after the event. I would have felt guilty about fictionalising something very real. But writing for a German theatre freed me up.“<sup>182</sup> Gleichzeitig war es ihm nur zu bewusst wie aussichtslos es ist, über ein noch so präsent es Ereignis etwas aussagen zu wollen.<sup>183</sup>

---

<sup>179</sup> Vgl. Stephens zitiert nach: Logan, „One day in July“.

<sup>180</sup> Vgl. Gardner, „The finger-pointer“.

<sup>181</sup> Vgl. Logan, „One day in July“.

<sup>182</sup> Stephens zitiert nach : Logan, „One day in July“.

<sup>183</sup> Vgl. Gerstner, „...dass das Ich nicht Herr sei in seinem eigenen Haus...“, S. 55.

Interessant jedoch erscheint vor allem die Tatsache, dass einer der Gründe für die anfängliche Ablehnung des Texts in Großbritannien darin lag, dass er für „too German“<sup>184</sup> gehalten wurde, was wohl heißen sollte für zu *experimentell*. Dabei mutet der Theatertext nur auf den ersten Blick avantgardistisch an. In seinen Überlegungen berücksichtigte der Autor vor allem Regisseur Sebastian Nübling:

„I wanted to write something that awoke his lively sense of play. He has a remarkable visual eye. He works brilliantly with direct audience address. He also has an instinct for exploding and reworking texts [...]“<sup>185</sup>

Durch diese Aussage kann man als Grund für die Form dieses Theatertexts vor allem in dem Regisseur sehen, auf dessen Stil in den folgenden Kapiteln noch näher eingegangen wird. Simon Stephens konzipierte den Theatertext konkret für ihn. Er ging auf Nüblings Arbeitsweise ein und schrieb etwas mehr Text, mit dem der Regisseur frei arbeiten konnte.<sup>186</sup> In den Schreibprozess wollte dieser nicht direkt eingreifen, doch beeinflusste er die Form,<sup>187</sup> indem er Stephens beispielsweise riet, die Geschichten nacheinander zu erzählen und sie nicht ineinander zu verflechten.<sup>188</sup> Zum Entstehungszeitpunkt des Stücks war Stephens schon öfter in Berührung mit dem deutschsprachigen Theater gekommen: Bereits für *One Minute* las er einige Theatertexte deutscher Autoren wie Rainald Goetz und Franz Xaver Kroetz. Seine erste Theateraufführung im deutschsprachigen Raum war 2003 die deutschsprachige Uraufführung seines Stücks *Reiher* in der Regie von Sebastian Nübling am Staatstheater Stuttgart (Koproduktion junges theater basel), die ihn sehr beeindruckte. Außerdem sah er sich für die Arbeit an *Pornographie* Aufzeichnungen mehrerer Inszenierungen von Nübling an und besuchte durch die Beliebtheit seiner Stücke bei deutschsprachigen Theatern weitere Aufführungen im deutschsprachigen Raum.<sup>189</sup> Diese Erfahrungen beschreibt er wie folgt: „Theirs is a theatre culture that has no fear of art or formal boldness. It is a theatre culture that values the metaphorical and visual.“<sup>190</sup> Das sind für ihn jene Merkmale, die er sehr schätzt und die ihn zum Nachdenken über sein eigenes Schreiben anregten.

Es war nicht das erste Mal, dass Stephens für konkrete Aufführungsbedingungen schrieb – auch Regisseur Gordon Anderson hatte großen Einfluss auf die Entstehung von *One Minute*,

---

<sup>184</sup> Stephens zitiert nach: Logan, „One day in July“.

<sup>185</sup> Stephens, „Introduction“, *Plays 2*, S. xix.

<sup>186</sup> Vgl. Kralicek/ Stephens/ Nübling, „‘Er dachte damals ich bin betrunken‘“.

<sup>187</sup> Vgl. Radosavljević, *Theatre-Making*, S. 116.

<sup>188</sup> Vgl. *British Playwriting/ German Directing*, Teil II, 01.1, 10:40.

<sup>189</sup> Vgl. Stephens, „Introduction“, *Plays 2*, S. xi/xviii.

<sup>190</sup> Ebenda, S. xix.

sowie Stephens *Motortown* konkret für die Bühne des Theatre Downstairs des Royal Court und die Figur des Danny für Schauspieler Danny Mays konzipierte.<sup>191</sup> Stephens meinte dazu, dass er es einfacher findet, wenn er während der Arbeit an einem Theaterstück eine konkrete Bühne, bestimmte Regisseure oder Schauspieler im Kopf hat. In Bezug auf *Pornographie* schreibt er dazu im Vorwort zu *Plays 2*:

„The Deutsches Schauspielhaus is a huge theatre with over a thousand seats, its neo-baroque style the work of Viennese architects [...] It was a daunting space to write for. If I had any instinct it was that this was a theatre that suited individual performances more than it suited crowd scenes. On epic stages epic stories are made more grand by being refracted through individual voices.“<sup>192</sup>

Die Theatergegebenheiten hatten also ebenfalls Einfluss auf den Theaterstück.

### 3.3.1. Form

„[...] the open structure of *Pornography* is as integral to the play's reception as the action depicted therein; indeed, much of the thematic complexity of *Pornography* emerges from this formal rapport between dramaturgical elements.“<sup>193</sup>

Das Werk ist insgesamt in sieben Abschnitte gegliedert, in denen sechs Mikronarrative erzählt werden. Man kann hier jedoch nicht von Szenen sprechen, da sich jeder Teil aus mehreren Situationen montageartig zusammensetzt. Die Beliebigkeit der Reihenfolge scheint das Zufallsprinzip der Ausschnitte zu betonen. Eine Sonderstellung nimmt der siebte Abschnitt ein. Es handelt sich dabei um die Aufzählung der 52 Opfer der Anschläge mit jeweils wenigen Sätzen zu jeder Person,<sup>194</sup> die die Funktion eines Memorial erfüllt.<sup>195</sup> Es werden keine Namen genannt, sondern nur wenige persönliche Informationen. Die Reihenfolge der Teile ist zwar freigestellt, aber als strukturelles Gerüst dient die sehr bekannte Rede der Figur Jacques über die *Seven Ages of Man* aus William Shakespeares *As You Like It*,<sup>196</sup> worin dieser behauptet:

„All the world's a stage,  
And all the men and women merely players,  
They have their exits and entrances,

<sup>191</sup> Vgl. Stephens, „Introduction“, *Plays 2*, S. xvi-xvii.

Die Namensähnlichkeit ist vermutlich kein Zufall, denn bereits bei *One Minute* wollte Stephens die Namen der Figuren mit denen der Schauspieler gleichsetzen.

<sup>192</sup> Stephens, „Introduction“, *Plays 2*, S. xviii.

<sup>193</sup> Bolton, „Plot and Structure“, S. xv.

<sup>194</sup> Außer zum 43. Opfer, zu dem keine Informationen genannt werden.

<sup>195</sup> Vgl. Innes, „Simon Stephens“, S. 462.

<sup>196</sup> Vgl. Innes, „Simon Stephens“, S. 456.

And one man in his time plays many parts,  
His acts being seven ages. [...]“<sup>197</sup>

Diese Rollen, die ein Mensch während seines Lebens spielt, sind laut Shakespeare: das Kind, der Schüler, der Liebende, der Soldat, der Richter, der Alternde und der Greis. Es wird der Lauf eines Menschenlebens von der Geburt bis zu seinem nahen Ende bzw. die verschiedenen Lebensabschnitte beschrieben. Wie Shakespeares Text weist auch Stephens' Stück sieben Abschnitte auf. In jedem Teil lässt er seine Protagonisten eine Überschreitung einer moralischen oder teils gesetzlichen Norm oder persönlichen Grenze begehen. Der Selbstmordanschlag ist nur eine davon, wenn auch eine sehr viel extremere als die anderen. Es wird diesbezüglich allerdings keine moralische Äquivalenz zwischen den Überschreitungen behauptet. Weitgehend folgt Stephens Shakespeares Einteilung, jedoch nummeriert er die Teile in umgekehrter Reihenfolge, die mit sieben beginnt und mit eins endet, wodurch sich eine Art Countdown ergibt. Der Theatertext beginnt bei sieben mit der Erzählung einer berufstätigen Mutter, deren Aufmerksamkeit alleine ihrem kleinen Sohn gilt, und die ihren Arbeitgeber hintergeht, indem sie geheime Unterlagen an einen Konkurrenten weitergibt. Der einzelgängerische Schüler ist in seine Lehrerin verliebt und fantasiert, dass seine Zuneigung erwidert wird. Er stellt ihr nach, verletzt sie, als er zurückgewiesen wird, und wünscht sich am Ende, dass auch sie in der U-Bahn gewesen wäre, folglich unter den Toten der Anschläge. Hinter seiner zu Beginn harmlos wirkenden Fassade brodelt ein hohes Aggressionspotenzial und es scheint nur eine Frage der Zeit zu sein, wann die Gewalt aus ihm hervorbricht. Die Rolle der Liebenden spielen zwei Geschwister, die ein Liebespaar werden. Ihre Liebe überschreitet den Grad geschwisterlicher Zuneigung und das Gesetz, indem sie ein inzestuöses Verhältnis eingehen, bevor der Bruder es beendet und die Schwester wegschickt. Darauf folgt die Erzählung des unauffälligen, doch nervös wirkenden Familienvaters, bei dem es sich um den Attentäter handelt, der seine Reise nach London wie seine Vorbereitungen schildert. Der Part des Richters wird mit der Thematik *Macht* assoziiert. Stephens lässt einen alternden Professor seine Position missbrauchen, als seine ehemalige Studentin ihn bittet, ihr zu einer Arbeitsstelle an der Universität zu verhelfen, indem er im Gegenzug sexuelle Gefälligkeiten erwartet. Der Monolog der vereinsamten, alten Frau ist der vorletzte Teil. Der letzte Abschnitt, der Epilog nummeriert mit eins, enthält die Kurznachrufe der 52 Opfer. Stephens hat somit eine von Shakespeares Beschreibungen

---

<sup>197</sup> Shakespeare, „Seven Ages of Man“, S. 68. In: Bramkamp, Nicola/ Regina Guhl (Red.), „Materialsammlung *Pornographie*“./ Für die vollständige Rede siehe Appendix S. 102.

der Lebensphasen ein wenig abgeändert. Denn der letzte Teil behandelt nicht „second childishness and mere oblivion“<sup>198</sup>, sondern erzählt von den *Figuren*, die bereits abgetreten sind, den Toten.

Die Anschläge selbst werden folglich in keinem Abschnitt, ausgenommen dem des Attentäters und in der Auflistung der Toten, konkreter thematisiert. Diese leerstellenhafte Struktur erinnert stark an *One Minute*. Nur im letzten Abschnitt, der aus der Auflistung der Toten besteht, werden die Anschläge erwähnt und auch nur zwei Mal: im Kurznachruf des zwölften Opfers wird explizit von „first blast“ und in dem des zweiundvierzigsten von „bombings“ gesprochen.<sup>199</sup> Ansonsten geben die Protagonisten oder ihre Geschichten nur Hinweise darauf oder werden durch sie indirekt beeinflusst: in der ersten Episode, nummeriert mit sieben, erzählt die Mutter am Ende von einem Anrufer im Radio, der über einen Bus am Russell Square berichtet; in der mit zwei nummerierten Szene ist die alte Frau zu Fuß unterwegs, da das öffentliche Verkehrsnetz still steht. Die Anschläge betreffend hält sich der Autor weitgehend an die realen Ereignisse – nur den Attentäter lässt er in dessen Abschnitt eine andere Route nach London nehmen, nämlich jene von Manchester über Stockport nach London, eine die Stephens selbst oft nahm.<sup>200</sup>

Die Geschichten weisen über sich selbst hinaus. Der Fokus liegt nicht auf der Darstellung des Verlaufs eines Menschenlebens. Die gewählte Form zeigt vielmehr die Vielfalt des Lebens bzw. der Lebensweisen. Es sind keine individuell einzigartigen Geschichten oder Schilderungen außergewöhnlicher Menschenleben und das sollen sie vermutlich auch gar nicht sein, denn so stehen sie für unzählige andere. Die Figuren durchleben und erzählen hauptsächlich von ein paar Tagen aus ihrem Leben. Franz Wille schreibt dazu in *Theater heute*: „[...] die Hauptrolle spielt etwas, das an diesem Tag ordentlich durcheinander gewirbelt wurde, aber trotzdem unzerstörbar bleibt: der Alltag.“<sup>201</sup> Selbst der Attentäter beschreibt viel mehr seine Reise und erzählt von seinen Vorbereitungen, doch spart er seine Beweggründe aus. Das Stichwort Islam fällt beispielsweise überhaupt nicht. Das bietet Stärken, aber auch Schwächen wie Franz Wille meint: „Der Alltag erzählt eine Menge, ist aber für sich genommen nicht immer besonders spektakulär.“<sup>202</sup> Durch die Umgebung der

---

<sup>198</sup> Shakespeare, „Seven Ages of Man“, S.68. In: Materialsammlung *Pornographie*.

<sup>199</sup> Vgl. Innes, „Simon Stephens“, S. 455-456.

<sup>200</sup> Vgl. Wille, „Countdown zur Katastrophe“, S. 37.

<sup>201</sup> Ebenda, S. 36.

<sup>202</sup> Ebenda, S. 37.

Stadt verstärkt sich noch einmal der Eindruck, dass jede Erzählung nur eine aus der Masse ist und der Austauschbarkeit der Figuren.

### 3.3.1.1. Intermediale Parallelen

„[...] the degree to which ‘form dramatizes content’ in both *One Minute* and *Pornography* is striking.”<sup>203</sup> Stephens sagt dazu betreffend der gewählten Form für *One Minute* im Vorwort der Stückesammlung *Plays 2*: „I wanted to find a form, in *One Minute*, that dramatized the absence as much as the drama of the detective story.”<sup>204</sup> Ähnlich bedeutend scheint Form und Struktur für *Pornographie* zu sein. Die hier gewählte Form erinnert stark an ein Format eines anderen Mediums: den Episodenfilm. Somit kann man von den einzelnen Abschnitten im Grunde von Sequenzen sprechen. Bereits für *Bluebird* gab Stephens als einen wichtigen Einfluss Martin Scorseses *Taxi Driver* an, aber im Unterschied zu *Pornographie* werden dort die Geschichten der Fahrgäste durch die Hauptperson, den Fahrer, miteinander verbunden. *Pornographie* weist ebenso starke Einflüsse eines Episodenfilms sowie die dramaturgische Fruchtbarmachung filmischer Prinzipien auf, wie u.a. der Montage oder des Schnitts. Wie bereits zu Beginn des Kapitels erwähnt, betont Stephens auch selbst seine Prägung durch das britische Fernsehen der 1980er und die Arbeiten von Dennis Potter, Alan Bleasdale und Alan Bennett in seiner Jugend. Gerade in dieser Zeit verortet Laura Mulvey den Beginn der *new wave* des experimentellen Fernsehens in Großbritannien, die sich ab 1982 durch die Etablierung von Channel 4 als weiteren Fernsehsender entwickelte.<sup>205</sup> Stephens pflichtet auch der Aussage Dennis Potters bei, dass das wahre National Theatre – zumindest in den 1980ern – BBC I war.<sup>206</sup> Außerdem erarbeitete Stephens in den letzten Jahren immer wieder Projekte für das Fernsehen.

Bei näherer Betrachtung der Merkmale des Episodenfilms werden die Parallelen zu *Pornographie* noch offensichtlicher. Siegfried Kracauer nennt in seinem Buch *Theorie des Films* folgende Kennzeichen eines Episodenfilms:

1. die einzelnen Sequenzen sind unabhängig voneinander, aber durch ein Thema in Beziehung gesetzt,

---

<sup>203</sup> Bolton, „Methuen Stephens Chapter“, S. 22.

<sup>204</sup> Stephens, „Introduction“, *Plays 2*, S. xii.

<sup>205</sup> Vgl. Mulvey, *Experimental British television*, S. 4-5.

<sup>206</sup> Vgl. Devine, *Looking Back*, S. 256.

2. sie sind selbstständig und folgen dabei dem zentralen Thema,
3. unabgerundet bzw. mosaikartig übertragen sie fragmentarisch ein Bedeutungsfazit,
4. die Begebenheiten und/oder Handlungen werden strukturell verknüpft und sind dabei aufeinander aufbauend,
5. für die Gesamtdramaturgie des Episodenfilms gibt es eine zwingende Logik in der Abfolge der Episoden und
6. die Episoden weisen eine dramatische Struktur auf.<sup>207</sup>

Fast alle von Kracauer genannten Eigenschaften können auf Simon Stephens' Theatertext angewendet werden. Die Episoden in *Pornographie* funktionieren unabhängig voneinander sowie selbstständig und sind auf mehrere Weise miteinander verbunden. Zum einen sind sie offensichtlich verknüpft durch den Handlungsort London und zeitlich, da alle um den Zeitpunkt der Anschläge angesiedelt sind, zum anderen thematisch durch das Motiv des Bruchs eines gesellschaftlichen Tabus sowie strukturell durch William Shakespeares *Seven Ages of Man*.

Weitere Verknüpfungen, die jedoch nicht in allen Abschnitten auftreten, werden geschaffen durch:

- bestimmte Ereignisse: Live 8, die Olympischen Spiele und – überraschenderweise – die Anschläge vom 7. Juli 2005,<sup>208</sup>
- Musik: die Figuren unterhalten sich über Pink Floyd sowie über den Song *Yellow* von der britischen Band Coldplay,
- die Frage „Are you laughing or crying?“, die in vier von sechs Abschnitten explizit gestellt wird und in den beiden anderen, in der des Attentäters und jener der alten Frau, indirekt,
- die Figuren beobachten evt. andere,<sup>209</sup>
- bestimmte Gegenstände bzw. Produkte: iPod, Blue Mountain-Kaffee,
- Themen: Pornographie, F & E, oder
- Tätigkeiten: Lebensmittel einkaufen, Computerspiele spielen.

---

<sup>207</sup> Vgl. Kracauer zitiert nach: Stutterheim/ Kaiser, „Der Episodenfilm“, S. 249-250.

<sup>208</sup> Tatsächlich beinhaltet der Abschnitt des Professors und seiner ehemaligen Studentin als einziger überhaupt keinen Verweis auf die Anschläge, auch nicht indirekt.

<sup>209</sup> Die Mutter erzählt von einem Mann, der auf einem Platz Liegestütze gemacht hat, was sich die Schwester in dem Abschnitt der Geschwister von ihrem Bruder wünscht. Die Frau, die der Attentäter im Zug beobachtet, könnte auch die Mutter sein.

Die Sequenzen sind unabgerundet und Kracauers These, „dass die Einheiten Teile einer ‚offenen‘ Spielhandlung sind – offen in dem Sinne, dass sie sich in ihrer Gesamtheit auf den Fluß [sic!] des Lebens bezieht“,<sup>210</sup> ist zutreffend. Der sechste Punkt, die dramatische Struktur der Abschnitte, kann im Grunde ebenfalls auf Stephens‘ Theatertext angewandt werden: die Geschichten folgen weitgehend einem klaren, linear ablaufenden Handlungsbogen, abgesehen davon, dass sie offen enden. Einzig die „zwingende Logik in der Abfolge der Episoden“ ist problematisch – obwohl das Stück nach den *Seven Ages of Man* aufgebaut ist -, da dem die Regieanweisung „it [the play] can be performed in any order“<sup>211</sup> klar widerspricht. Die Handlung im Episodenfilm ist für Kracauer „ein Produkt ihrer Aufeinanderfolge“<sup>212</sup>, die zwar den Eindruck erweckt einen zweck- und richtungslosen Kurs zu verfolgen, dramaturgisch aber nie beliebig sein kann. Als Begründung nennt er, dass ein solches Kompositionsprinzip das Interesse des Zuschauers weder hervorrufen noch über den ganzen Film halten könne.<sup>213</sup> Am Theater sieht die Sache jedoch anders aus. Jede Inszenierung eines Theatertexts ist anders, denn in jeder wird der dramatische Text auf eine unterschiedliche Art und Weise verändert bzw. transformiert. Stephens selbst betonte mehrfach, dass er den Theatertext nur als Ausgangsbasis sieht und die Reihenfolge wie die Gewichtung der einzelnen Teile der Regie überlassen ist.

Der Theatertext nimmt formal gesehen eine Sonderstellung in Simon Stephens‘ Werk ein. Er gestaltete ihn so offen wie für ihn möglich.<sup>214</sup> Es ist auch der Einzige, in dem es – zumindest oberflächlich betrachtet – keine Figuren, keine Aufteilung des Textes an bestimmte Sprecher,<sup>215</sup> keine Regieanweisungen, keine vorgegebene Anzahl an Schauspielern<sup>216</sup> und eben keine bestimmte Reihenfolge gibt, in der die einzelnen Teile aufgeführt werden sollen. Betrachtet man den Theatertext näher, kann man jedoch klar Figuren sowie Monologe und Dialoge herauslesen. Man erfährt das Geschlecht, das ungefähre Alter der Figuren und in welchem Verhältnis sie zueinander stehen, wodurch der augenscheinliche Experimentalcharakter stark relativiert wird.

---

<sup>210</sup> Kracauer, *Theorie des Films*, S. 395.

<sup>211</sup> Stephens, „*Pornography*“, S. 214. In: Stephens: *Plays 2*.

<sup>212</sup> Kracauer, *Theorie des Films*, S. 398.

<sup>213</sup> Vgl. Stutterheim/Kaiser, „Der Episodenfilm“, S. 251.

<sup>214</sup> Vgl. Stephens, „Introduction“, *Plays 2*, S. xix.

<sup>215</sup> Ausschließlich in der Szene der alten Frau, gibt es eine kurze Passage, worin Gedankenstriche eingesetzt sind, um einen anderen Sprecher zu markieren.

<sup>216</sup> Es werden allerdings mindestens vier Schauspieler zur Aufführung absolut benötigt; in Nüblings Inszenierung waren es acht.

Gerda Poschmann unterscheidet in *Der nicht mehr dramatische Theater text* zwischen problemloser und kritischer Nutzung der dramatischen Form, wobei das traditionelle Drama, das Figuren und ihre Geschichte in den Mittelpunkt rückt, die problemlose Nutzung darstellt, wobei auch „gleichnishaft auf größere und abstraktere Zusammenhänge verwiesen werden kann“.<sup>217</sup> Bei der kritischen Nutzung, welche die Fiktionsebene zugunsten der theatralen oder Materialebene zurücktreten lässt, differenziert sie zwischen Umfunktionierung, Unterwanderung und Überwindung der dramatischen Form. *Pornographie* würde unter die kritische Nutzung einzuordnen sein, da eine Umfunktionierung im Theater text festzustellen ist<sup>218</sup> und diese die Wirkungs- gegenüber der Darstellungsfunktion aufwertet. Die Sprache selbst steht nicht im „Mittelpunkt der theatralen Veranstaltung“<sup>219</sup>, genauso wenig wie ihr „theatraler Eigenwert“,<sup>220</sup> daher kommt es weder zu einer Unterwanderung noch zu einer Überwindung der theatralen Form. Die Umfunktionierung beschreibt Poschmann wie folgt:

„Die Umfunktionierung der dramatischen Form besteht darin, daß [sic!] die AutorInnen sich weigern, *eine* Geschichte zu erzählen und stattdessen nur Ansätze, Spuren und Fragmente vorschlagen, mit deren Bedeutungsvielfalt das Publikum allein gelassen wird. Es kommt zum Leerlauf des Dramas als einer fiktionalen Gattung. [...] Die binnenfiktionale Ebene des Dargestellten wird zu diesem Zweck unvollständig gelassen, verrätstelt, perspektivisch gebrochen oder als Collage vielfältiger, disparater – auch widersprüchlicher – Wirklichkeitspartikel dargeboten, wobei eine klare Hierarchisierung voneinander unterscheidbarer Fiktionsebenen unmöglich wird [...] Durch das Stolpern der konventionellen Rezeptionsvorgänge wird das Ziel des Verstehens hinterfragt, bzw. unmöglich gemacht.“<sup>221</sup>

Wie bereits erwähnt, lassen sich im Theater text keine herkömmlichen Regieanweisungen finden, wie ein Personenregister, Informationen über Auf- und Abtritte, Prosodie usw. Den größten Teil des Zusatz texts nehmen die dem Sprech text vorangestellten Zeilen ein, welche die Handlungsereignisse vorwegnehmen:

“I'm going to keep this short and to the point because it's all been said before by far more eloquent people than me.  
And our words have no impact upon you, therefore I'm going to talk to you in a language that you understand. Our words are dead until we give them life with our blood.

---

<sup>217</sup> Poschmann, *Der nicht mehr dramatische Theater text*, S. 81-82.

<sup>218</sup> Vgl. Ebenda, S. 129.

<sup>219</sup> Ebenda, S. 180.

<sup>220</sup> Ebenda, S. 180.

<sup>221</sup> Ebenda, S. 129ff.

*Images of hell.  
They are silent.*

What you need to do is stand well clear of the yellow line.

*Images of hell.  
They are silent.*<sup>222</sup>

Die ersten drei Sätze stammen aus dem Bekenner-Video eines der Selbstmordattentäter der Anschläge von London, Mohammad Sidique Khan, das auf dem arabischen Sender *al-Jazeera* ausgestrahlt wurde und indem er seine Motive für die Anschläge erläutert.<sup>223</sup> Die beiden kurzen Phrasen „Images of hell. They are silent.“<sup>224</sup> sind anschließend nach jedem Abschnitt vorzufinden und markieren sein Ende bzw. den Übergang zum nächsten und dienen damit der Strukturierung. Sie können einerseits interpretiert werden als Medienkritik, wenn man den Fokus auf die (Ab-)Bilder legt. Bereits der Titel, interpretiert im Sinne Baudrillards, verweist auf die Simulationsgesellschaft, die Hyperrealität wie die Ununterscheidbarkeit von Realität und Fiktion durch die Verdoppelung des Realen,<sup>225</sup> die somit in den Kontext mit dem Theater text zu setzen sind. Stephens äußert im Theater text mehrmals Medienkritik, wie beispielsweise an der Konventionalisierung der Darstellung von Katastrophen oder Leid durch die Medien, die durch diese beim Zuschauer nur mehr Desinteresse hervorruft:

„He’s watching the news. There’s been another car bomb in a market in Baghdad. There’s always a car bomb in a market in Baghdad. I don’t watch. [...]“<sup>226</sup>

Oder:

„You’ll see them talking about their loss [...] They’ll be talking perfectly normally. [...] But then the thought of their lost one, of their child or their lover or their colleague, hits them like a train. And their voices catch in their throats and they can’t carry on. Tears well up in their eyes. And what we do is stay with them. Every time. We hold them in our gaze for a good twenty seconds before the cut. It has become a formula.“<sup>227</sup>

Stephens sieht diese Objektivierung auch als Teil des sozialen Problems, das zu den Anschlägen führte.<sup>228</sup>

Andererseits scheint die Funktion dieses Zusatztextes ebenso darauf ausgerichtet zu sein eine Grundstimmung zu erzeugen und auf den Terror wie den Schmerz und das Unglauben

---

<sup>222</sup> Stephens, „*Pornography*“, S. 214. In: Stephens, *Plays 2*.

<sup>223</sup> Vgl. Khan, „London bomber, text in full“.

<sup>224</sup> Stephens, „*Pornography*“, S. 214. In: Stephens, *Plays 2*.

<sup>225</sup> Vgl. Poschmann, *Der nicht mehr dramatische Theater text*, S. 53.

<sup>226</sup> Stephens, „*Pornography*“, S. 219. In: Stephens, *Plays 2*.

<sup>227</sup> Stephens, „*Pornography*“, S. 232. In: Stephens, *Plays 2*.

<sup>228</sup> Vgl. Innes, „Simon Stephens“, S. 456.

zu verweisen, welche die Anschläge hervorriefen. Gleichzeitig evoziert diese Beschreibung den Eindruck eines shell shock-Traumas und ruft einem Don McCullins Fotografien der *Shell Shocked Soldiers* von 1968 in Erinnerung. Die im Theatertext immer wieder auftauchende Frage „Are you laughing or crying?“ scheint diese Interpretation der Betäubung zu untermauern. Tatsächlich weinen aber nur zwei Figuren – die Mutter im ersten Abschnitt und die alte Frau im letzten, was wie eine Klammer wirkt, wird die Reihenfolge der Abschnitte eingehalten. Beide können nicht begreifen, was eigentlich mit ihnen geschieht.

„What you need to do is stand well clear of the yellow line“<sup>229</sup> spielt auf die Verhaltensregeln der öffentlichen Transportmittel Londons an, worin eine lautet „Stand behind the yellow line on the platform“.<sup>230</sup> Bei der gelben Linie handelt es sich um die Sicherheitsmarkierung auf den Bahnsteigen in U-Bahn-Stationen und Bahnhöfen, was als weiterer Hinweis auf die Terroranschläge wie auf die Verstöße gegen die gesellschaftlichen Normen in den einzelnen Teilen gesehen werden kann. Denn die Figuren bleiben eben nicht hinter der sicheren, gelben Linie. Stephens verändert die neutrale Aufforderung und fügt als Verstärkung noch „What you need to do“ hinzu, wodurch er sie personalisiert wie intensiviert – man muss also Abstand von der gelben Linie halten, also innerhalb der sozialen wie gesetzlichen Regeln bleiben.

Nach diesen vorangestellten Zeilen ist im Theatertext – abgesehen von der Nummerierung der Teile und den Sätzen „Images of hell. They are silent.“ – erst nach dem letzten Mikronarrativ der alten Frau, vor dem Epilog ein weiterer narrativer Kommentar zu finden: „On the evening of 7 July 2005 many of the working people of London walk home from their workplaces in the centre of the city.“<sup>231</sup> Es ist ein abschließender Satz, der zusammen mit dem vorangestellten Teil wie eine Klammer wirkt, welche die Mikronarrative umfasst und von den Kurznachrufen abtrennt.

Der Nebentext geht über seine klassische Funktion hinaus, besitzt er doch Haupttextcharakter, weshalb hier vielmehr von einem Zusatztext im Sinne Poschmanns gesprochen werden kann.<sup>232</sup> Es ist der Regie überlassen, ob der Zuschauer diese Information erhält und wenn ja, wie die schriftsprachlichen in szenische Zeichen umgewandelt werden.

---

<sup>229</sup> Stephens, „*Pornography*“, S. 214. In: Stephens, *Plays 2*.

<sup>230</sup> *Stand behind the yellow line*, London Sound Survey./ Transport for London, „Staying safe and comfortable“.

<sup>231</sup> Stephens, „*Pornography*“, S. 275. In: Stephens, *Plays 2*.

<sup>232</sup> Vgl. Poschmann, *Der nicht mehr dramatische Theatertext*, S. 296-305.

### 3.3.1.2. Monologische und dialogische Form

Vier der Abschnitte weisen eine überwiegend monologische und zwei eine dialogische Form auf. Die monologischen wie dialogischen Abschnitte verfügen über eine intrafiktionale Realität. Durch Deiktika in ihnen werden die Figuren räumlich an einem konkreten Ort wie in linearer Zeit verortet.<sup>233</sup> Der Episodenfilm weist eine epische Erzählweise auf,<sup>234</sup> während diese in *Pornographie* in den monologischen Sequenzen überwunden wird. Man kann sie betreffend viel mehr von postepischen Strukturen sprechen, in den dialogischen Teilen bleibt der Theater text jedoch noch immer der dramatischen Form verhaftet. Diese Verschmelzung verschiedener Formen von Narration, von nacherzählter und gespielter Handlung, hat Stephens, wie in der Werkanalyse gezeigt, bereits in *One Minute* verwendet, wo ebenfalls postepische Monologe in die dramatische Erzählung eingebunden wurden.

Hans-Thies Lehmann sieht im Monolog eine Festigung der

„Gewißheit [sic] unserer Wahrnehmung des dramatischen Geschehens als einer durch die direkte Einbeziehung des Publikums beglaubigten Realität im Jetzt-Raum. Es ist diese Überschreitung der Grenze des imaginären dramatischen Universums zur realen Theatersituation, die zu einem spezifischen Interesse an der Textform des Monologs und an der mit dem Monolog verknüpften spezifischen Theatralik führt.“<sup>235</sup>

*Pornographie* weist in den monologischen Teilen jeweils eine genauere Figuration und ihre konkrete, subjektive Narration auf. Damit ändert sich der Blickwinkel der Repräsentation von der Oberfläche der Erscheinung nach innen. Subjektives menschliches Fühlen und Erleben stehen im Mittelpunkt. Die Erzählperspektive wechselt von der Außen- zur Innensicht.<sup>236</sup> Durch das Zurücktreten der binnenfiktionalen Kommunikation kommt es zwangsweise zu einer Betonung der äußeren.<sup>237</sup> Teils weisen die monologischen Abschnitte auch Ähnlichkeit mit Monodramen im Sinne Poschmanns auf, da es in der Erzählung kein Gegenüber gibt und auch kein strukturell dialogisches Sprechen – die Protagonisten erzählen in der Ich-Form und

---

<sup>233</sup> Vgl. Poschmann, *Der nicht mehr dramatische Theater text*, S. 234.

<sup>234</sup> Vgl. Stutterheim/Kaiser, „Der Episodenfilm“, S. 250.

<sup>235</sup> Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 230.

<sup>236</sup> Vgl. Poschmann, *Der nicht mehr dramatische Theater text*, S. 230.

<sup>237</sup> Vgl. Ebenda, S. 233.

duzen sich selbst nicht. Jedoch wird in zwei Monologen eine Frage eingeworfen, die eindeutig nicht von der sprechenden Figur stammen kann, da diese sie selbst nicht versteht:

„Are you laughing or crying?  
What?  
I said are you laughing or are you crying?“<sup>238</sup>

Ebenso sind Zitate aus Songtexten und der Übertragung von Live 8 vorzufinden: „Are you ready, London? Are you ready to start a revolution? Are you ready to change history?“<sup>239</sup>

Teils sind innerhalb der Monologe kurze Dialoge eingebaut, die außer in der Episode der alten Frau nicht gekennzeichnet sind und die (post-)epische Erzählweise unterbrechen. Formal sind sie in Absätze zusammengefasst und durch den Beginn einer neuen Zeile wird ein anderer Sprecher markiert. Abgesehen von einer Szene im Abschnitt des Schülers handelt es sich bei allen eingebauten Dialogen um eine Kommunikation zwischen zwei Sprechern. Ob diese Dialoge vom jeweiligen Protagonisten des monologischen Teils nur wörtlich nacherzählt oder als solche mit einer anderen Figur geführt bzw. szenisch gespielt werden, bleibt offen. Manche eingebauten Dialogszenen oder Kommentare benötigen allerdings stärker ein tatsächliches Gegenüber als andere, wie man an folgenden Beispielen gut erkennen kann:

„[...] He doesn't talk to me. I tell him I'm sorry. He says well. You know. There are some people for whom this report means something and some people for whom it clearly doesn't mean so much. [...]“<sup>240</sup>

Oder:

„How did you find out where I live? Jason, this is serious.  
It's in the phone book, Miss. It's not difficult. Do you want a cigarette?  
What are you doing here?  
I'm just sitting here.“<sup>241</sup>

In den Didaskalien selbst ist keine direkte Publikumsadressierung vorgegeben. Allerdings finden sich in der Figurenrede ergänzende Erläuterungen, die auf einen Zuhörer schließen lassen, wie z.B. „I wait for Lenny, for my son, to wake up.“<sup>242</sup> Die Mutter stellt ihren Sohn wie ihren Ehemann vor, genauso wie Jason, der Schüler, sich selbst. Selten sind ebenfalls direkte

---

<sup>238</sup> Stephens, „*Pornography*“, S. 221. In: Stephens, *Plays 2*.

<sup>239</sup> Ebenda, S. 227.

<sup>240</sup> Ebenda, S. 220.

<sup>241</sup> Ebenda, S. 228.

<sup>242</sup> Ebenda, S. 215.

Anreden an das potentielle Publikum zu finden wie „Don't believe anybody who tells you that as schools go it's not a bad school.“<sup>243</sup>

Die monologische Erzählung wird immer wieder durch Gedankengänge der Figur unterbrochen und setzt sich zusammen aus Alltäglichkeiten, Information über die Figur – ihrer Lebenssituation, was sie beschäftigt –, gesellschaftskritischen Beobachtungen und aus der eigentlichen Haupthandlung, dem Tabubruch. Die Protagonisten geben nicht nur einen Einblick in ihre innere Befindlichkeit, sondern jeder Abschnitt übt auch Kritik an der westlichen Politik wie der Gesellschaft, die eine Mitschuld dieser an den Attentaten indirekt evoziert.

Die Monologe weisen eine stärkere sprachliche Rhythmisierung auf als die Dialoge. Einzelne Passagen werden allerdings durch repetitive Satzelemente noch stärker rhythmisiert und dadurch hervorgehoben, was sich in zahlreichen von Stephens' Werken finden lässt:

„Don't walk on the left-hand side.  
Don't chew gum.  
Don't drink water on the corridor.  
Don't go to the toilet.  
Tuck your shirt in.  
Don't stand up.  
Unless in Assembly.  
Then don't sit down. Ever.“<sup>244</sup>

Nicht alle Monologe sind strukturell gleich. Während der Monolog der Mutter, des Attentäters und der alten Frau fast durchgehend eine postepische Form aufweisen, setzt sich der Monolog des Schülers Jason neben den postepischen Elementen auch aus epischen zusammen und ist mit mehr (erzählten) Dialogen durchsetzt. Sein Monolog weist die komplexeste Struktur auf. Er beinhaltet eine direkte Anrede des Publikums und es kommt immer wieder zu einem Perspektivenwechsel von der inneren Erzählung Jasons zur Außenhandlung. Durch die zahlreichen kurzen erzählten Situationen oder Kommentare und die zahlreichen Wechsel von der Innen- zur Außensicht, ergibt sich eine schnelle Dynamik, die sich steigert bis zum Gewaltausbruch und danach vollkommen verlangsamt erscheint, wenn der Protagonist die Fernsehübertragung der Bilder der Überwachungskameras aus den U-Bahn-Stationen beschreibt.

---

<sup>243</sup> Stephens, „*Pornography*“, S. 223. In: Stephens, *Plays 2*.

<sup>244</sup> Ebenda, S. 223-224.

Von den insgesamt sechs erzählten Mikronarrativen handelt es sich nur bei zweien um Dialoge, allerdings nehmen sie im Gesamttext fast die gleiche Seitenanzahl ein wie die vier Monologe. Der längste Abschnitt bildet die Geschichte der Liebenden. Im Gegensatz zu den monologischen Teilen sind die dialogischen stärker im inneren Kommunikationssystem verwurzelt und die binnenfiktionale Kommunikation wird stärker in den Vordergrund gerückt.

Im dialogischen Theatertext ist zwar keine Bindung des Textes an Figuren vorgegeben, doch steht es weitgehend außer Frage, welche Textteile welchem Sprecher zuzuordnen sind. Denn formal wird die Zusammengehörigkeit von Textabschnitten durch Abstände zwischen den Zeilen angedeutet:

„What?

Nothing.

-

I used to come here when I was a child. To the museum. Have you ever been in there?

No.”<sup>245</sup>

Das Nicht-Reagieren einer Figur wird mit einem Gedankenstrich in einer neuen Zeile markiert. Man kann bei beiden dialogischen Abschnitten von einer vollkommen konventionellen, dialogischen Figurenrede sprechen, wenn auch diese Teile Leerstellen aufweisen, formal markiert mit einem Sternchen. Diese Sprünge innerhalb der Dialoge sind durch Filmästhetik geprägt und erfüllen dieselbe Funktion wie im Film die Technik des Schnitts und der Montage. Sie werden unterschiedlich verwendet. Zum Teil ist es eindeutig, was in der Lücke geschieht, wie beispielsweise, wenn der Professor seine ehemalige Studentin in seine Wohnung bittet:

„Would you like to come in and have a cup of coffee with me?

\*

It's from Jamaica.

Right.

From Blue Mountain. It's the most exclusive coffee in the world. How do you like it?”<sup>246</sup>

---

<sup>245</sup> Stephens, „*Pornography*“, S. 262. In: Stephens, *Plays 2*.

<sup>246</sup> Ebenda, S. 262.

Diese Szenen sind schlüssig aneinander montiert und sie gehen fließend ineinander über – man könnte somit von einem weichen Schnitt sprechen. Es ist keine Regieanweisung oder Dialog nötig, um die Information zu vermitteln, dass die junge Frau das Angebot ihres ehemaligen Professors angenommen hat. Aber auch bedeutsame Ereignisse werden praktisch ausgeblendet. Dieses Mal ist nur in etwa klar was in der Lücke passiert, wie beispielsweise bei den Annäherungsversuchen des Professors:

„If I put some music on. Would you dance with me?

\*

Are you crying?

What?

I couldn't tell if you were laughing or if you were crying.”<sup>247</sup>

Dem Leser bzw. Zuschauer wird das konkrete Ereignis vorenthalten und seiner Vorstellungskraft überlassen. Vollkommen eindeutig geht zuvor aus dem Text aber bereits hervor, in welche Richtung sich die Handlung bewegt, dass sich die junge Frau unter Druck gesetzt fühlt und zumindest anfänglich glaubt, im Gegenzug für den erbetenen Gefallen auch etwas anbieten zu müssen – in diesem Fall sich selbst.

Im Part der Geschwister sind die Szenen auch zusammenhangslos aneinander gereiht. Unvermittelt steigt man nach der Unterbrechung wieder in die Handlung ein. Es kommt zu einem Themawechsel wie es auch zu einem Ortswechsel kommen kann, folglich ein harter Schnitt.

„People disappear here in ways they don't in other cities. People get buried in rooms. They get buried in rooms. They get walled up in cellars. They're dug under the gardens. All of these things happen. What? What's funny? Don't you believe me?

Of course I believe you.

What then?

I'm just happy.

What are you happy about?

Seeing you. You idiot.

\*

We didn't watch it.

---

<sup>247</sup> Stephens, „*Pornography*“, S. 265. In: Stephens, *Plays 2*.

No.  
Any of it.  
I know.“<sup>248</sup>

In diesem Falle markiert das Sternchen das Ende einer Szene und den Handlungssprung zur nächsten. In der einen Szene ist das Geschwisterpaar noch auf Entdeckungstour – vermutlich in einer stillgelegten U-Bahn-Station zwischen Holborn und Tottenham Court Road – und der Bruder erzählt der Schwester Geschichten über die Stadt London, in der nächsten sind sie bereits betrunken und befinden sich wahrscheinlich im Zuhause des Bruders.

Im Gegensatz zu früheren Theatertexten ist die Zeitspanne, die innerhalb der Sprünge verstreicht, allerdings nur eine kurze, wie aus dem weiterführenden Text hervorgeht. Es handelt sich nicht wie so oft in anderen Theatertexten von Stephens um Jahre, sondern nur um Minuten oder Stunden, höchstens Tage. Es ist unklar, was zwischen den einzelnen Szenen passiert, doch ist es auch nicht von Bedeutung für den weiteren Spielverlauf.

Es wird im Grunde in den Mono- wie Dialogen noch immer eine klare Geschichte erzählt, nur mit ihrer Erzählform wird gespielt. Die Texte bleiben somit sehr wohl einer dramatischen Erzählung verhaftet.

In den Dialogen wie Monologen gibt es sehr viele kleine Szenen, von denen manche, beispielsweise wie die vorhin beschriebene Entdeckungstour-Szene, vollkommen gestrichen werden können, denn sie treiben die eigentliche Haupthandlung, den Tabubruch, nicht voran. Stephens' Theatertext scheint aus einer Reihe von Vorschlägen zu bestehen. Aus den verschiedenen Szenen kann das Publikum bzw. der Regisseur oder der Leser auswählen und eine Geschichte konstruieren. Jacqueline Bolton schreibt dazu:

„In contrast to a dramaturgy of coercion, invasion and violation, Stephens' construction of character and narrative invites audiences, to borrow from Jacques Rancière, into a process of observation, selection and comparison in order to construct a story from the individuals, events, dialogue and images presented to them.“<sup>249</sup>

---

<sup>248</sup> Stephens, „*Pornography*“, S. 236. In: Stephens, *Plays 2*.

<sup>249</sup> Bolton, „Methuen Stephens Chapter“, S. 5-6.

### 3.3.2. Figuren

Kurz dringt man in den jeweiligen Geschichten in die Lebenswelten der Figuren und ihre Gefühlskämpfe ein. Sie wirken innerlich wie äußerlich isoliert, obwohl sie teilweise euphorisiert werden durch die Großveranstaltungen, die ein Gemeinschaftsgefühl hervorrufen. Keine der Figuren ist jedoch unmittelbar an diesen beteiligt,<sup>250</sup> sondern sie beziehen alle ihre Informationen über die Ereignisse aus den Medien, z.B. hört die Mutter von den Anschlägen über das Radio oder der Schüler sieht die Bilder der Überwachungskameras im Fernsehen. Indirekt werden manche jedoch sehr wohl von ihnen beeinflusst. Sie haben teils sogar einen aufrüttelnden Effekt auf die Leben der Protagonisten, denn der Bruder beendet beispielsweise daraufhin seine inzestuöse Affäre mit seiner Schwester.<sup>251</sup>

Die meisten Figuren erscheinen oberflächlich gesehen wie Stereotype: die überforderte, berufstätige Mutter mit dem desinteressierten Ehemann, der gemobbte, pubertäre Schüler, der in seine Lehrerin verliebt und selbst eine tickende Zeitbombe ist, der alternde, geschiedene Professor, der seiner Familie nachtrauert und seine Position für seine sexuelle Befriedigung missbraucht oder die vereinsamte, verbitterte, alte Frau. Doch in den Mono- und Dialogen wird in kurzer Zeit sehr viel über die Charaktere vermittelt – ihre Lebenssituation und ihr Selbstverständnis, ihre Sehnsüchte, ihre Ängste wie ihre Eigenheiten. Auch wenn Stephens die Arbeiten der *state of the nation*-Autoren wie Howard Brenton bewundert, lehnt er ihre Auffassung von Figur ab. Die Charaktere sollen nicht lediglich Vermittler von Botschaften sein – folglich keine typisierten Menschen, sondern Individuen. Stephens erläutert dazu:

„For me, character is so important. We understand ideas through the behaviour and actions of individuals. I hope people can recognise themselves in the characters they're watching.“<sup>252</sup>

Trotzdem erscheinen manche Textpassagen den Protagonisten zu sehr in den Mund gelegt und irritieren nicht nur den Leser oder Zuschauer, sondern auch die anderen Figuren, da sie

---

<sup>250</sup> Die Geschichte des Attentäters endet, während die U-Bahn Station Liverpool Street verlässt – vor der Zündung der Bombe.

<sup>251</sup> Vgl. Innes, „Simon Stephens“, S. 457-458.

<sup>252</sup> Cramer, Steve, „Pornography – Simon Stephens Interview“.

unvermittelt auftauchen und nicht wirklich zu den Sprechern passen wollen, wie zum Beispiel die Tirade der Schwester:

„And I love the way that certain phrases in our language have become like a kind of intellectual Pepto-Bismol. Language is used to constipate people’s thinking. Yob Culture. Binge Drinking. What do these things fucking mean? What do they fucking mean exactly? We’re losing all sense of precision. Or accuracy. We’re losing all sense of language. And at the same time some of the fundamental rights and fundamental privileges of our culture have been removed from us.

Such as?

Simple joys.

Such as?

The simple joy of beating up your lover. The feeling you get when you molest your own child. The desire to touch the physically handicapped. Or a burn victim. Or the blemished. That recoil you get, instinctively.

-

What?”<sup>253</sup>

In der Folge wird auch nicht mehr auf das Gesagte Bezug genommen. Sondern es steht alleine für sich.

Die Figuren haben die Verbindung zu sich selbst wie zu anderen verloren. Sie sind desorientiert, tragen einen Drang nach Kommunikation, nach menschlichem Kontakt und Nähe in sich, obwohl ihnen selbst die richtigen Worte zur Verständigung fehlen. Beispielsweise fragt die Mutter ihren entfremdeten Mann nicht, wohin er in seiner Mittagspause geht. In gewisser Weise sind sie betäubt. Diese Betrachtung wird, wie zuvor bereits erwähnt, unterstützt durch die Frage „Are you laughing or crying?“, die immer wieder gestellt wird. Im Teil der alten Frau ist das Moment der Isolierung gut erkennbar. Durch den Zusammenbruch des öffentlichen Verkehrsnetzes ist sie gezwungen, zu Fuß nach Hause zu gehen. Sie schafft es, ihre eigene Misanthropie kurz zu überwinden, indem sie an die Tür von Fremden klopft und um ein Stück Huhn bittet. Man lacht über sie, gibt ihr zwar zu essen, sagt ihr aber auch klar zuvor: „Don’t come in.“<sup>254</sup> Auf dem Nachhauseweg scheint etwas mit ihr zu passieren:

„[...] I let myself in. I can’t feel my feet any more. I can’t understand why there are tears pouring down the sides of my face. This makes absolutely no sense to me at all.“<sup>255</sup>

---

<sup>253</sup> Stephens, „*Pornography*“, S. 233. In: Stephens, *Plays 2*.

<sup>254</sup> Ebenda, S. 274.

<sup>255</sup> Ebenda, S. 274-275.

Diesen Moment der Überwindung beschreibt Simon Stephens als „the play's touchstone moment“.<sup>256</sup> Die portraitierte Einsamkeit in der postmodernen, individualisierten Welt, wirkt wie eine Reminiszenz an die Thatcher-Ära. Die Figuren versuchen diese Einsamkeit zu durchbrechen, teilweise schaffen sie es auch – zumindest für kurze Zeit.

*Pornographie* bildet eine Kultur ab, in der Verständnis und Intimität fehlen, abgelehnt, missinterpretiert oder pervertiert werden. Durch die Beobachtung und Sezierung des unbedeutend erscheinenden Alltagslebens thematisiert der Theatertext die Entwertung und den langsam voranschreitenden Verfall von Werten wie Toleranz, Vertrauen, Großzügigkeit, Güte und Empathie.<sup>257</sup>

„Values and lexicons forged in the crucible of consumer capitalism infiltrate private as well as public spheres, co-opting everyday relations into miniature narratives of transaction and exploitation.“<sup>258</sup>

Doch, wie Stephens selbst meint: „[t]hat continued attempt of people to form relationships with characters and each other in this context is very hopeful.“<sup>259</sup>

### 3.3.3. Musik

Musik spielt in Simon Stephens' Arbeiten oft eine bedeutende Rolle. Durch die Live 8-Konzerte ist sie dieses Mal auch ein wiederkehrendes Thema in den Geschichten. Die Wirkungsweise der Musik geht in *Pornographie* über die Funktion als Verbindungselement hinaus, denn sie ist semiotisch aufgeladen. Musik ist immer ein in einem bestimmten Kontext produziertes Zeichen.<sup>260</sup> Im Theatertext sind zwei Musikgruppen von besonderer Relevanz: Pink Floyd und Coldplay. Beides sind britische, international bekannte Rockbands und traten im Rahmen von Live 8 auf. Bemerkenswert ist, dass es der erste Auftritt von Pink Floyd seit 24 Jahren war.<sup>261</sup> Die semiotische Funktion, die sie erfüllen, ist der Verweis auf die britische Identität – vor allem Pink Floyd wird generell sehr stark damit assoziiert. Der Song *Yellow* von Coldplay, auf den zwei Mal verwiesen wird, war ebenfalls Teil ihres Auftritts bei Live 8. Es handelt sich dabei um ein Liebeslied, das auf romantische oder platonische Weise interpretiert werden kann, wodurch es eine universelle Liebe thematisiert und im Kontext des

---

<sup>256</sup> Stephens zitiert nach: Logan, „One day in July“.

<sup>257</sup> Vgl. Bolton, „Context and Themes“, S. xxxviii.

<sup>258</sup> Bolton, „Context and Themes“, S. xxxviii.

<sup>259</sup> Cramer, „Pornography – Simon Stephens Interview“.

<sup>260</sup> Vgl. Hess-Lüttich, „Intermediale Übersetzung: Sprache und Musik“, S. 119.

<sup>261</sup> Vgl. Wille, „Countdown zur Katastrophe“, S. 37.

Stückes gesehen an dem Glauben an Menschlichkeit und Mitgefühl festhält. Die erste Refrainzeile, mit der das Lied anfängt, wird von der Mutter gleich zu Beginn fast wortwörtlich zitiert: „Look at the stars. Look how they shine for you and everything you do [...]“<sup>262</sup> Die Textzeile vermittelt Simplizität und eine gewisse kindliche Naivität, wie sie häufiger in Stephens' Arbeiten anzutreffen ist. Das Motiv der Sterne wird im Lied als symbolisches Zeichen für Hoffnung verwendet wie das Lied im Theatertext und findet sich in anderen Stücktiteln wieder (*Canopy of Stars*, *A Thousand Stars Explode in the Sky*). Die Sterne stehen in unserem Kulturkreis als Ziel höchsten Strebens, Unsterblichkeit sowie Ewigkeit und gelten ebenfalls als brüderlich. Im Bereich der politischen Symbolik steht es für Freiheit, Brüderlichkeit, Gleichheit und somit für das Prinzip der Demokratie.<sup>263</sup> Im Kontext des Stücks verkörpert es wieder eine universelle Konstante, etwas alle Menschen Verbindendes und scheint wie die Natur in anderen Theatertexten für eine innere Sehnsucht oder Flucht zu stehen. Die Passage „everything you do“ wiederum kann als Verweis auf den jeweiligen Tabubruch interpretiert werden.

*Pornographie* bietet nicht nur ein Kaleidoskop einer Stadt, sondern ist auch in die Reihe der politischen Theatertexte von Stephens einzureihen. Bereits der Titel, interpretiert im Sinne Baudrillards, kann als Medienkritik gewertet werden. Doch nicht nur Medienkritik wird geäußert, sondern auch Kritik an der Politik der westlichen Welt, welche nach Stephens' Verständnis eine Mitverantwortung an den Anschlägen trägt. Er stellte sich dadurch vor allem gegen die Darstellung der britischen Medien, dass die Attentäter nicht Teil der britischen Gesellschaft waren.

Da Stephens intendierte das Stück für Sebastian Nübling zu schreiben, weist es einige Besonderheiten in seiner Form und Struktur auf. Doch ist es organisch in dem Werk des britischen Dramatikers zu verorten, denn wie erläutert, wurden mehrere Elemente darin bereits in anderen Theatertexten verwendet. Das Stück will mit seiner Form, so wirkt es, vor allem den Anschein der Andersartigkeit erwecken, beispielsweise durch das Fehlen tatsächlicher Anweisungen an die Regie wie der Zuordnung des Sprechtexts an Figuren, obwohl klar dramatis personae aus dem Theatertext herauszulesen sind. Sogar der Autor selbst spricht

---

<sup>262</sup> *Coldplay – Yellow*, Regie: James & Alex, Coldplay Official, 00:30-00:50.

<sup>263</sup> Vgl. Diem, „Der Stern“.

von einer eigentlich konventionellen Form und beschreibt seinen Ansatz als „unorthodox conventional approach“<sup>264</sup> und die Form als „fake realism“.<sup>265</sup> Das wird vor allem deutlich an der Fassung, die Stephens später für die britischen Theater erstellte und welche die Basis der englischsprachigen Erstaufführung 2009 in der Regie von Sean Holmes darstellte. Er änderte nichts am Text selbst, sondern „simply inserted character names before the dialogue and spliced the episodes to form a new sequence of scenes which formed a chronologically linear.“<sup>266</sup> Außerdem fügte er noch Regieanweisungen für die Umsetzung der Auflistung der Toten hinzu.<sup>267</sup> Die Form ist das bestimmende Element in *Pornographie*. Dieses Mal orientiert sich die Dramaturgie des Theatertexts nicht – wie bei manchen zuvor – an bestimmter Musik, sondern am Medium Film, insbesondere am Episodenfilm, denn dessen von Siegfried Kracauer definierten Kriterien werden vom Theatertext beinahe zur Gänze erfüllt. Außerdem kommen die filmischen Techniken der Montage wie des Schnitts zum Einsatz.

---

<sup>264</sup> Stephens in: *British Playwriting/ German Directing*, Teil II, 01.1, 13:30.

<sup>265</sup> Ebenda, 13:28.

<sup>266</sup> Bolton, „Production History“, S. 58.

<sup>267</sup> Vgl. Ebenda, S. 58.

## 5. Sebastian Nübling

Sebastian Nübling wurde am 19. Juni 1960 in Lörrach, in Süddeutschland, nahe der Schweizer Grenze, geboren<sup>268</sup> und ist seit 1997 als freier Regisseur tätig.<sup>269</sup> Er zählt zu den gefragtesten Regisseuren im deutschsprachigen Raum und ist auch international tätig. Wie Simon Stephens schaffte er seinen Durchbruch relativ spät – auf den Bereich Regie spezialisierte er sich erst Mitte der 1990er Jahre. Mit 42 Jahren wurde er von *Theater heute* zum Nachwuchsregisseur des Jahres gewählt.<sup>270</sup> Seine Inszenierungen wurden bereits mehrfach ausgezeichnet mit u.a. diversen Festival-Einladungen, wie zum Berliner Theatertreffen, den Mülheimer Theatertagen oder den Wiener Festwochen, sowie dem 3sat-Preis.

### 5.1. Künstlerische Entwicklung

An der Universität Hildesheim am Institut für Kulturwissenschaft und ästhetische Praxis studierte Nübling zunächst die Fachrichtung Bildende Kunst. Später wechselte er nach dessen Einrichtung in den Theater-Studiengang, den er 1985 abschloss.<sup>271</sup> Danach war er tätig als Dozent am Institut für Theaterwissenschaft und –praxis der Universität Hildesheim.<sup>272</sup>

Mit Kommilitonen gründete er das freie *Theater Mahagoni*, wo er sich acht Jahre lang<sup>273</sup> als Schauspieler und Musiker engagierte<sup>274</sup> und mit denen er teilweise heute noch zusammenarbeitet, wie etwa mit Julia Lochte und Matthias Günther, die beide von 1998 bis 2006 in der Dramaturgie des Theater Basels und anschließend auch an den Münchner Kammerspielen tätig waren bzw. noch immer sind.<sup>275</sup> Zwecks Familiengründung gaben Sebastian Nübling und seine Frau ihre Arbeit als Schauspieler in der freien Szene schließlich auf und er wandte sich nun dem Bereich Regie zu.<sup>276</sup> 1996 inszenierte er *Das Käthchen von Heilbronn* von Heinrich von Kleist an einem Schweizer Gymnasium und arbeitete bei der Organisation des Theaterfestivals Welt in Basel mit. Die erste Gelegenheit sich zu beweisen erhielt er 1997 von Heidi Fischer mit der Inszenierung von *Die Nächte der Schwestern Brontë* von Susanne

---

<sup>268</sup> Vgl. Berger, „Sebastian Nübling“.

<sup>269</sup> Vgl. Dethier, „Wanderer zwischen den Welten“, S. 7.

<sup>270</sup> Vgl. Richard, „Sebastian Nübling“, S. 83.

<sup>271</sup> Vgl. Berger, „Sebastian Nübling“.

<sup>272</sup> Vgl. Richard, „Sebastian Nübling“, S. 82.

<sup>273</sup> Vgl. Walser, „Ein Plusminusmann auf der richtigen Welle“, S. 31.

<sup>274</sup> Vgl. Münchner Kammerspiele, „Sebastian Nübling“.

<sup>275</sup> Vgl. Heinrich, „Heißlaufen, bis der Funken springt“, S. 85.

<sup>276</sup> Vgl. Ebenda, S. 85.

Schneider am jungen theater basel, an dem mit jungen Laienschauspielern gearbeitet wird. Bis heute ist Sebastian Nübling dem jungen theater basel und der Arbeit mit jungen Talenten treu geblieben. Mit der Umsetzung von *Disco Pigs* von Enda Walsh konnte er 1998 schließlich erstmals auf sich aufmerksam machen und es folgte ein Jahr darauf seine erste Inszenierung am Theater Basel, *Die kleine Hexe*, die ein großer Publikumserfolg wurde.<sup>277</sup> Es folgten weitere Angebote für Weihnachtsmärchen, die er aber meist ablehnte, da er vermeiden wollte auf eine bestimmte Art von Theater beschränkt zu werden.<sup>278</sup> Uwe Heinrich, Intendant am jungen theater basel, der mit Nübling als Dramaturg dort zusammenarbeitet, beschreibt ihn folgendermaßen: „Er ist der späte Schnellzünder einer Generation, die in den 90er Jahren an die Stadttheater gespült wurde und dort bald zu einem der Erfolgreichsten zählte.“<sup>279</sup> Der Regisseur war auch Teil der Mitdreißiger-Gruppe um Stefan Bachmann, die ab 1998 das Basler Schauspiel prägte<sup>280</sup> und ihm war wie Christoph Marthaler viel Entwicklungszeit gegönnt.<sup>281</sup> Seine Inszenierung von *Die Schaukel* von Edna Mazya (junges theater basel 1999) wurde als erste Jugendtheater-Produktion überhaupt zum Impulse-Festival eingeladen und gewann den ersten Preis.<sup>282</sup> 2000 begann die bis heute andauernde Zusammenarbeit mit Bühnenbildnerin Muriel Gerstner und Musiker Lars Wittershagen, mit denen der Regisseur gemeinsam viele Erfolge feiern konnte. Gerstner stellt für Nübling auch den Kontakt zum aktuell ästhetischen und philosophischen Diskurs her und Wittershagen beteiligt sich manchmal aktiv am Inszenieren (wie Nübling auch aktiv Einfluss übt bei dessen Kompositionen) und spielte zum Beispiel in *Mamma Medea* (Staatsschauspiel Hannover 2003) als Schauspieler mit.<sup>283</sup> Bei *Furcht und Zittern* (Ruhrtiennale/ Münchner Kammerspiele 2008) von Händl Klaus, mit dem Nübling ebenfalls öfter zusammenarbeitete, stand die Musik sogar schon vor Entwicklung von Bühnenbild und Inszenierung fest und war somit das bestimmende Element.<sup>284</sup> Für *John Gabriel Borkmann* (Theater Basel 2002) wurde Sebastian Nübling schließlich mit bereits 42 Jahren von der Theaterkritik zum Nachwuchsregisseur und Muriel Gerstner zur besten Nachwuchsbühnenbildnerin des Jahres gewählt.<sup>285</sup> Ebenso kamen mit *John Gabriel Borkmann* und *Wilde – Der Mann mit den traurigen Augen* (Staats-

---

<sup>277</sup> Vgl. Richard, „Sebastian Nübling“, S. 84.

<sup>278</sup> Vgl. Dethier, „Wanderer zwischen den Welten“, S. 7-9.

<sup>279</sup> Heinrich, „Heißlaufen, bis der Funken springt“, S. 86.

<sup>280</sup> Vgl. Richard, „Sebastian Nübling“, S. 85.

<sup>281</sup> Vgl. Ebenda, S. 82.

<sup>282</sup> Vgl. Heinrich, „Heißlaufen, bis der Funken springt“, S. 84.

<sup>283</sup> Vgl. Ebenda, S. 86.

<sup>284</sup> Vgl. Roesner, „Die Playlist als Inszenierung“, S. 14.

<sup>285</sup> Vgl. Richard, „Sebastian Nübling“, S. 83.

schauspiel Hannover 2004) die ersten Einladungen zum Berliner Theatertreffen, bei dem Nübling von da an beinahe jedes Jahr bis 2008 mit Produktionen vertreten war.<sup>286</sup> Nach *Pornographie* 2008 erschien der Theatertreffen-Jury allerdings erst wieder *Orpheus steigt herab* (Münchener Kammerspiele 2012) für 2013 eine Einladung wert.<sup>287</sup>

Ab 2004 war Nübling zwei Jahre lang Hausregisseur am Theater Basel. Später war er auch tätig am Staatstheater Hannover und Stuttgart, den Münchener Kammerspielen, am Deutschen Schauspielhaus Hamburg und an verschiedenen Häusern in Berlin.<sup>288</sup> Seit 2013 ist er ebenfalls Hausregisseur am Maxim Gorki Theater.<sup>289</sup>

Neben dem Sprechtheater interessiert sich Sebastian Nübling auch für Tanz und Musiktheater. Mit *Virus!* (Staatstheater Stuttgart 2005) und *Sand* (Schauspielhaus Zürich/ junges theater basel/ Kaserne Basel 2011) bewegte er sich im Zwischenbereich von Schauspiel und Tanz. 2006 folgte seine erste Opern-Regie mit *Carmen* von Georges Bizet an der Staatsoper Stuttgart.<sup>290</sup> Bei *Dido und Aeneas* (Theater Basel 2006), einem musikalischen Schauspielprojekt nach der gleichnamigen Oper von Henry Purcell und Nahum Tate und Christopher Marlowes Tragödie *Dido, Königin von Karthago*, arbeitete er mit dem Chor *Barock Ensemble Schola Cantorum Basiliensis* zusammen und ließ E- und U-Musik aufeinander treffen.<sup>291</sup> Das nächste Projekt von Sebastian Nübling mit Simon Stephens, *Carmen Disruption*, am Deutschen Schauspielhaus Hamburg ist ebenfalls wieder ein musikalisches Experiment. Nübling inszenierte Bizets *Carmen* wie erwähnt bereits 2006. Stephens arbeitet momentan an einem Theatertext, der bestimmte Motive der Oper zeitgenössisch behandelt. Die Titelrolle wird die international gefeierte israelischen Mezzosopranistin Rinat Shaham übernehmen.<sup>292</sup>

---

<sup>286</sup> Vgl. Heinrich, „Heißlaufen, bis der Funken springt“, S. 85.

<sup>287</sup> Die Berliner Theatertreffen Einladungen im Detail: 2002 *John Gabriel Borkmann*, 2004 *Wilde – Der Mann mit den traurigen Augen*, 2006 *Dunkel lockende Welt*, 2007 *Dido und Aeneas*, 2008 *Pornographie* und 2013 *Orpheus steigt herab*. Nur 2003 und 2005 erfolgte von 2002 bis 2008 keine Einladung einer seiner Produktionen. Vgl. Berliner Festspiele, „Archiv Theatertreffen“.

<sup>288</sup> Vgl. Heinrich, „Heißlaufen, bis der Funken springt“, S. 86.

<sup>289</sup> Vgl. Wahl, „Lifestyle Sarkasmus à la Sibylle Berg“.

<sup>290</sup> Vgl. Berger, „Sebastian Nübling“.

<sup>291</sup> Vgl. Meier, „Lösch mir die Gluuuuuuut“, S. 6.

<sup>292</sup> Vgl. Schauspielhaus Hamburg, „Carmen Disruption“.

## 5.2. Stil

Sieht man eine Inszenierung von Sebastian Nübling kann man schnell bestimmte Merkmale erkennen, die alle seine Produktionen durchziehen: da ist zuallererst die spürbar starke Körperlichkeit der (Schau-)Spieler, die Dynamik zwischen Gruppe und Individuum und die raschen Rhythmuswechsel von schnell zu langsam wie das plötzliche Verharren, das zur Tableau-Bildung und somit zur Monumentalisierung einzelner Momente wie zu eindrücklichen Bildern führt.<sup>293</sup> „I believe in theatre being the art of images, not only the art of texts“,<sup>294</sup> sagt er dazu selbst. Matt Trueman, ein britischer Journalist und Theaterkritiker, beschreibt Nüblings Inszenierungsstil als die Anwendung verschiedener Techniken beeinflusst von Peter Brook, Pina Bausch und Live Art.<sup>295</sup>

Nüblings Arbeiten erscheinen ästhetisch überformt, „optisch durchgestylt“.<sup>296</sup> Kennt man auch den zugrunde liegenden Text, kommt noch der sensible Umgang mit diesem hinzu.<sup>297</sup> Sein Stil begründet sich, wie Hajo Kurzenberger und Dagmar Walser attestieren, durch seine frühe Affinität und Prägung durch den Zirkus<sup>298</sup> und er selbst empfindet diesen immer noch als vorbildlich, was Präsenz und Energie wie Deutlichkeit und Direktheit der Spielform betrifft.<sup>299</sup> Die Bühne ist Nüblings Manege, das Theater seine Arena, Publikum und Bühne sind normalerweise getrennt und auch das zum Publikum-sprechen der Schauspieler verwundert somit nicht oder wie in *Three Kingdoms* das Herausspringen von Frauen aus auf die Bühne geworfenen Koffern. Hervorzuheben ist hier, dass die Bewegung „einen Mehrwert zur Sprache darstellen“<sup>300</sup> soll. Für Hajo Kurzenberger ist die Spielweise betreffend überhaupt die „ausgestellte Körperlichkeit und energetische Kraft sein [Nüblings] hervorstechendstes Merkmal geworden.“<sup>301</sup> Uwe Heinrich sieht auch in der Ausbildungsstätte des Regisseurs dem jungen theater basel die Begründung für Nüblings Entwicklung hin zum Körpertheater als bevorzugte Spielweise. Denn hier lernte Nübling viel über Körperlichkeit an sich, da Ju-

---

<sup>293</sup> Vgl. Heinrich, „Heißlaufen, bis der Funken springt“, S. 87.

Vgl. Kurzenberger, „Der Aufführungsdiskurs“, S. 87.

<sup>294</sup> Stephens in: Logan, „One day in July“.

<sup>295</sup> Vgl. Trueman, „Review Three Kingdoms, Lyric Hammersmith“.

<sup>296</sup> Vgl. Landmann, „Der dritte Streich“, S. 21.

<sup>297</sup> Vgl. Heinrich, „Heißlaufen, bis der Funken springt“, S. 87.

<sup>298</sup> Vgl. Kurzenberger, „Der Aufführungsdiskurs“, S. 87.

Vgl. Walser, „Ein Plusminusmann auf der richtigen Welle“, S. 31.

<sup>299</sup> Vgl. Kurzenberger, „Der Aufführungsdiskurs“, S. 87.

<sup>300</sup> Heinrich, „Heißlaufen, bis der Funken springt“, S. 83.

<sup>301</sup> Kurzenberger, „Der Aufführungsdiskurs“, S. 87.

gendliche „die Form der zivilisierten Lüge noch nicht (ganz) [beherrschen], ihre Körperlichkeit verspricht noch Einblick in ihre ‚Seele‘.“<sup>302</sup>

Tatsächlich hatte aber eine noch frühere Station in seinem Leben großen Einfluss auf die Entwicklung seines Regiestils: das *Theater Mahagoni* in Hildesheim, was man in seinen Beiträgen zum Chorischen Spiel in dem von Hajo Kurzenberger herausgegebenen Buch *Praktische Theaterwissenschaft. Spiel – Inszenierung – Praxis* nachlesen kann. Bereits dort beschäftigte er sich intensiv mit Körperlichkeit und den Funktionen und Möglichkeiten des chorischen Spiels. Er hebt besonders die energetische Kraft und das getragen und über sich selbst hinausgeführt werden des Einzelnen durch den Chor hervor.<sup>303</sup> Die chorische Form ist ebenso äußerst geeignet für die Darstellung von Teil und Ganzem, Individuum und Gesellschaft<sup>304</sup> – folglich ein probates Mittel für die Darstellung der Frage nach dem Funktionieren des menschlichen Zusammenlebens, die Nübling in seinen Inszenierungen immer wieder in den Mittelpunkt rückt und die auch von Simon Stephens in den meisten seiner Stücke gestellt wird. Das kann als eine ihrer bedeutendsten Gemeinsamkeiten angesehen werden. „[E]s ist eine Frage, die wir immer wieder neu beantworten müssen“<sup>305</sup> und vor allem deshalb für den Regisseur wesentlich. Genauso ist es für beide von Bedeutung, dass sich die Figuren einen Funken Hoffnung bewahren, egal mit was sie konfrontiert werden, und natürlich ebenfalls wie sie das bewerkstelligen.<sup>306</sup>

### 5.3. Arbeitsweise

Nübling geht immer von einer Vorlage aus – das können Theatertexte, Filme (z.B. *La Haine* von Mathieu Kassovitz) oder Romane (z.B. *I furiosi* von Nanni Balestrini) sein. Ohne eine zu arbeiten wäre für ihn nicht vorstellbar, da sie für ihn ein Gerüst darstellt, das als Stütze dient. Sie bietet die Möglichkeit, dass sich an ihr seine Fantasie und Vorstellungskraft entzünden kann sowie sie Ideen für Szenen und Bilder entstehen lässt. Außerdem kann eine Vorlage als

---

<sup>302</sup> Heinrich, „Heißlaufen, bis der Funken springt“, S. 83.

<sup>303</sup> Vgl. Nübling, „Chorisches Spiel I“, S. 41-62. In: Kurzenberger (Hg.), *Praktische Theaterwissenschaft*.

<sup>304</sup> Vgl. Meister/ Enzelberger/ Schmitt, „Vorwort“, S. 7. In: Meister/ Enzelberger/ Schmitt, „Auftritt Chor“.

<sup>305</sup> Nübling in: Münchner Kammerspiele, „Orpheus steigt herab“.

<sup>306</sup> vgl. Dethier, „Wanderer zwischen den Welten“, S. 9.

fiktionales Konstrukt, wenn in ihr aktuelle Bezüge gesetzt werden, neue Bedeutungsebenen erzeugen, die eine zusätzliche Reibungsfläche darstellen können.<sup>307</sup>

Das Konzept für eine Inszenierung entsteht, wie Nübling selbst sagt, auf Teamebene.<sup>308</sup> Über die Jahre hat der Regisseur neben seiner tatsächlichen Familie auch eine Theaterfamilie gegründet, indem er immer wieder die gleichen Personen um sich versammelt. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang auch Nüblings sehr persönlicher Zugang zum Theater. Beispielsweise spielten bei *Die kleine Hexe* neben Musikern und Schauspielern auch die Assistentin wie die Inspizientin des Theater Basels und die Kinder des Regisseurs mit<sup>309</sup> oder bei *Mütter. Väter. Kinder*, traten u.a. Nüblings Frau und Kinder wie Lars Wittershagen und dessen Vater auf und tatsächlich auch von der eigenen Familie erzählt wurde.<sup>310</sup> Nübling bevorzugt somit langfristige Zusammenarbeiten, wodurch er nicht an jedem Haus von null beginnen muss, sondern auf ein eingespieltes Team zurückgreifen kann, das ihm Rückhalt bietet. Für Christine Richard stellt das „eine neue, [...] ausgeprägte Häuslichkeit, eine Rückbesinnung auf Familienzusammenhänge“<sup>311</sup> dar, was sich prägend auf seine Regiearbeit wie Produktionsweise auswirkt.<sup>312</sup> Seine beiden wichtigsten, langjährigen Wegbegleiter sind hier wie bereits erwähnt Muriel Gerstner und Lars Wittershagen. Alle drei Künstler suchen zu ihrer Arbeit assoziatives Material wie Filme, Bücher oder Werke der bildenden Kunst. So beispielsweise näherte man sich der proletarischen Brutalität in Simon Stephens' *Reiher* am jungen theater basel durch die MTV-Show *Jack-Ass*, wodurch für die Jugendlichen die teils abgründige, teils spielerische Lust an der Gewalt und am Schmerz ergründbar und fassbar wurde.<sup>313</sup>

Es gibt zwar von Anfang an ein Konzeptionspapier, was sich allerdings während der Proben meist noch verändert. Denn der Regisseur erwartet von den Schauspielern sich einzubringen, ihm verschiedene Spielvarianten anzubieten und nimmt auch Angebote an, die das anfängliche Konzept verändern.<sup>314</sup> Er betont selbst, dass manche Konzepte sich gar nicht einlösen. Allerdings interessiert ihn auch viel mehr der Prozess als das Ergebnis, weshalb er fast nie jemanden ausschließt, selbst wenn sich bereits früh abzeichne, dass es nichts

---

<sup>307</sup> Vgl. Dethier, „Wanderer zwischen den Welten“, S. 7.

<sup>308</sup> Nübling in: Kurzenberger/ Nübling/ Gerstenberg/ Gerstner/ Wille, „Dialog: Schauspiel II“, S. 92.

<sup>309</sup> Vgl. Walser, „Ein Plusminusmann auf der richtigen Welle“, S. 31.

<sup>310</sup> Berger, „Schmetterten oder Schmeicheln“, S. 45.

<sup>311</sup> Richard, „Sebastian Nübling“, S. 84.

<sup>312</sup> Vgl. Ebenda, S. 84.

<sup>313</sup> Vgl. Heinrich, „Heißblauen, bis der Funken springt“, S. 86.

<sup>314</sup> Vgl. Ebenda, S. 87.

werde.<sup>315</sup> Uwe Heinrich schreibt dazu in seinem Portrait über Sebastian Nübling: „Bei aller Unermüdlichkeit im Suchen nach theatralen Lösungen sieht er immer den Menschen, den er vor sich hat. Er nimmt ihn, so wie er ist – am liebsten von seiner schrägen Seite, besonders was Körperlichkeit und Gestus angeht, und schaut dann, was er mit ihm entwickeln kann.“<sup>316</sup> Das verlangt den Schauspielern körperlich manchmal auch viel ab. Überhaupt scheint Nübling ein Gefühl für Schauspieltalente zu haben, beispielsweise der estnische Schauspieler Risto Kübar. Er spielte bereits in *Three Kingdoms* eine nicht einzuordenbare Figur und verkörperte in Nüblings Inszenierung *Orpheus steigt herab* die Hauptrolle (obwohl er nicht deutsch spricht) und wurde dafür 2013 von *Theater heute* zum besten Nachwuchsschauspieler gewählt.<sup>317</sup> Risto Kübars Darstellung von Tennessee Williams Hauptfigur des Musikers und Frauenhelden Val Xavier ist auch das beste Beispiel für Nüblings Vorliebe für das, was Heinrich die *schräge Seite* nennt. Silvia Stammen nennt in *Theater heute* Kübar in ihrem Artikel „eine schillernde Antibesetzung“.<sup>318</sup> Denn Nübling und Kübar schufen eine vollkommene Kunstfigur, die nie greifbar wird und zart, zerbrechlich wie androgyn wirkt. Dieses Unnahbare wird verstärkt durch Kübars befremdlich erscheinende Bewegungen – er windet sich, als müsste er sich jedem wie auch immer artigen Festgehalten-werden entziehen – und seiner Sprachweise – stockend, mit monotoner Stimme, abwesend wirkend und verschiedene Sprachen sprechend.<sup>319</sup> Er ist der ganz und gar Andere, der in die Dorfgemeinschaft hineintritt.

Vor jeder Probe setzt Nübling Übungen an, um die Schauspieler aufzuwärmen und ihre Konzentration – vor allem aufeinander – zu stärken. Am jungen theater basel, wo Nübling Stephens' *Reiher*, *Punk Rock* und *Morning* inszenierte, wurde um die Stimmung aufzulockern, die „notwendige Energie für die Proben freizusetzen“<sup>320</sup> und sich körperlich wie stimmlich aufzuwärmen vor jeder Probe ohne Wettbewerbsdruck für zwanzig Minuten ein Ballspiel, im englischen Sprachraum unter dem Namen *four corners* bekannt, praktiziert.<sup>321</sup>

In den ersten ein bis zwei Wochen der Proben wird üblicherweise am Tisch mit dem Text gearbeitet – besonders am jungen theater basel, da dort alle Theatertexte noch einmal ins

---

<sup>315</sup> Vgl. Nübling in: Küveler, „Sebastian Nübling“.

<sup>316</sup> Heinrich, „Heißlaufen, bis der Funken springt“, S. 83.

<sup>317</sup> Vgl. APA, „Münchener Kammerspiele sind ‚Theater des Jahres‘“.

<sup>318</sup> Stammen, „Uneingelöstes Versprechen“, S. 34.

<sup>319</sup> Kübar spricht in der Inszenierung Deutsch, Englisch und Estnisch, das seine Muttersprache ist.

<sup>320</sup> Heinrich, „Heißlaufen, bis der Funken springt“, S. 87.

<sup>321</sup> Vgl. Ebenda, S. 87.

Schweizerdeutsche bzw. in den Dialekt des jeweiligen Spielers übersetzt werden. Bei *Reiher* wurde auch daran gearbeitet, die ursprüngliche Musikalität und Rhythmisierung des Stückes wiederherzustellen.<sup>322</sup> Denn in der Übersetzung von Barbara Christ ist die Verwendung von Kraftausdrücken oder Flüchen nicht mehr als musikalisches Element erkennbar, sondern wird viel mehr zu einer sozialen Aussage über die Figur und ihren Hintergrund. Gleichzeitig wird zu diesem Zeitpunkt, während der Arbeit am Text, bestimmte, zum Text passende Musik gehört, was ebenfalls Auswirkung auf die Rhythmisierung von Textpassagen hat,<sup>323</sup> wie auf die Inszenierung allgemein. Die Textzeile „I’m living out my life like I’m on the run“ aus dem Song *On the run* des Musikers Spaceape stellte zum Beispiel die immer mitschwingende Botschaft hinter Nüblings Inszenierung von Stephens’ *Morning* (junges theater basel 2013) dar, wie die Textzeile „You see me, I see you“ dieselbe Funktion inne hatte in *Virus!* oder das Lied *La Paloma* von Hans Albers in *Three Kingdoms*.<sup>324</sup> Außerdem entsteht in dieser Phase erstes szenisches Ideen-Material, wobei einiges natürlich verworfen und anderes eingearbeitet wird.<sup>325</sup>

Von Wittershagen komponierte Bühnenmusik kommt ebenfalls zum Einsatz und bildet den Subtext ganzer Szenen:

„particular incidental music is composed and played back during rehearsals as an acoustic backdrop, which provides the actors with an orientation as well as something to work against. During the actual performances, this music often is no longer played back at all – it merely contours the attitude, timing and flow of energies within the scene in the cast’s collective subconscious, as a mixture of a musical stage direction of sorts and an acoustic subtext.“<sup>326</sup>

Ein wichtiges Merkmal von Nüblings Arbeit als Regisseur ist seine Offenheit für internationale Kooperationen und Experimente mit Schauspieltraditionen. *Pornographie* kann als Auftakt der Koproduktionen von deutschsprachigen mit nicht-deutschsprachigen Häusern bzw. Truppen oder Schauspielern unter der Regie von Sebastian Nübling angesehen werden. Es folgten:

- 2010 *The trial of Ubu* von Simon Stephens (Schauspiel Essen/ Toneelgroep Amsterdam),
- 2011 *Three Kingdoms* von Simon Stephens (Münchener Kammerspiele/ Teater NO99, Tallinn/ Lyric Hammersmith Theatre),

---

<sup>322</sup> Vgl. *British Playwriting/ German Directing*, Teil II, 01.1, 10:10

<sup>323</sup> Vgl. Heinrich, „Heißlaufen, bis der Funken springt“, S. 87.

<sup>324</sup> Vgl. Mahro, „Das Leben als Nebelmaschine“.

<sup>325</sup> Vgl. Dethier, „Wanderer zwischen den Welten“, S. 8.

<sup>326</sup> Roesner, „Musicality as paradigm“, S. 295.

- 2012 *Orpheus steigt herab* von Tennessee Williams (Münchener Kammerspiele) mit Risto Kübar in der Hauptrolle aus der Teater NO99-Truppe,
- 2013 *Ilona. Rosetta. Sue.* von Aki Kaurismäki, Luc und Jean-Pierre Dardenne, Amos Kollek (Münchener Kammerspiele/ Teater NO99/ Koninklijke Vlaamse Schouwburg 2013).

Wie aus der Aufzählung abzulesen ist, fungierten bei den internationalen Produktionen zuletzt die Münchener Kammerspiele als koproduzierendes deutsches Haus. Außerdem zeigt es die verstärkte Zusammenarbeit mit dem Teater NO99 aus Tallinn, was nicht verwundert, denn die estnischen Schauspieler spielen sehr körperbetont und haben eine starke körperliche Präsenz, was dem Inszenierungsstil des Regisseurs entgegen kommt.

In Großbritannien hat Nübling besonders mit seiner Inszenierung von *Three Kingdoms*, bei der Stephens erstmals Teil des Produktionsteams war, für Aufsehen gesorgt und die Kritik gespalten. Es erscheint interessant, dass vor allem die Print-Kritiker die Inszenierung zerrissen,<sup>327</sup> jedoch die Blogger sich sehr viel eingehender damit beschäftigten, eine genaue Analyse boten und sie größtenteils euphorisch feierten. Matt Trueman, Journalist und Theaterkritiker, attestierte der Inszenierung sogar das britische Theater zu verändern:

„*Three Kingdoms* will change the course of British theatre. It comes at a time when certain young directors – Bijan Sheibani, Polly Findlay, Joe Hill-Gibbins among them, but plenty more further down, are starting to look to Europe for a clinical viscerality – and it goes much further.“<sup>328</sup>

Und tatsächlich: liest man einige Blogs von jungen Theaterschaffenden oder -kritikern scheinen sie einhellig von Nüblings metaphorischer Bildsprache und Theatralität fasziniert zu sein. Natürlich erscheint die Aussage von Trueman übertrieben, doch viele zählen die Inszenierung von *Three Kingdoms* zu einer der bemerkenswertesten in den letzten Jahren. Sie entfachte erneut die Debatte über Werktreue und die Stellung und Aufgaben eines Regisseurs. Besonders in den letzten Jahren stellen immer mehr junge, britische Theaterschaffende den vorherrschenden Realismus<sup>329</sup> auf den Bühnen und die New Writing-Tradition infrage.<sup>330</sup>

<sup>327</sup> Im Gegensatz zur britischen äußerte sich die deutsche Presse überwiegend positiv über die Inszenierung.

<sup>328</sup> Trueman, „Review Three Kingdoms, Lyric Hammersmith“.

<sup>329</sup> Bezüglich des Begriffs „Realismus“ siehe Kapitel Stephens, S. 19-21.

<sup>330</sup> Siehe diverse Blogs: u.a. *Devoted and Disgruntled, matttrueman, postcards from the gods, chasing the trickster*.

## 5.4. Pornographie

Die Produktion feierte ihre Premiere am 15. Juni 2007 in Hannover am Festival Theaterformen und wechselte am 5. Oktober 2007 nach Hamburg.<sup>331</sup> Die Vorstellung dauerte 2 1/4 Stunden ohne Pause.<sup>332</sup> Die folgende Aufführungsanalyse stützt sich auf die Aufzeichnung für das Theatertreffen produziert vom ZDF-Theaterkanal und 3sat, wobei Hannes Rossacher die Fernseh-Regie übernahm. Fast alle Figuren wurden mit zu der jeweiligen Figur passenden Schauspielern besetzt.<sup>333</sup> Nur Samuel Weiss als hellhäutiger Westeuropäer entsprach nicht der Figur des Attentäters. Diese Besetzungsentscheidung betonte Stephens' Absicht zur Darstellung des Attentäters als Teil der westlichen Gesellschaft aus dem Theatertext und verstärkte außerdem die metaphorische Sphäre, was ebenfalls Simon Stephens anmerkte: „[...] it made it more metaphorical. It made the play about [an] anatomized culture of terror rather than [specifically] about Islamism.“<sup>334</sup>

Während der Proben vor der Uraufführung beim Festival Theaterformen ließ Nübling jedoch Schauspielerin Sonja Beißwenger mit ihrem Kollegen Christoph Franken die Rollen tauschen. Beißwenger, eine sehr schlanke, junge Frau, spielte somit den Part des Schülers, aber als Junge, und Franken, vom Typ her kräftig, den der Schwester. Dabei kam es zur Änderung des Geschlechts der Figur und der Teil wurde zu einer Liebesgeschichte zwischen zwei Brüdern umgewandelt.<sup>335</sup> Als Begründung gab Nübling an, dass es zu dieser Zeit mehrere Stücke mit dem Inzest-Thema zwischen Bruder und Schwester gab und er potentieller Redundanz vorbeugen wollte. Außerdem hing seine Entscheidung zum Rollentausch auch stark mit den betreffenden Schauspielern zusammen, da die letztendliche Konstellation ihm interessanter erschien.<sup>336</sup>

Für das Theatertreffen, auf dessen Aufzeichnung sich die folgende Aufführungsanalyse stützt, stand Beißwenger aufgrund ihrer Schwangerschaft nicht mehr zur Verfügung und wurde ersetzt durch einen Schauspieler, Martin Wißner. Franken spielte allerdings weiterhin den Schwestern-Part. Die Besetzung wechselte erneut als das Stück nach Hamburg transferiert wurde, was für die folgende Analyse nicht von Bedeutung ist.

---

<sup>331</sup> Vgl. Bolton, „Production History“, S. 55.

<sup>332</sup> Vgl. Schauspielhaus Hamburg, „Pornographie“.

<sup>333</sup> Die Besetzung im Detail ist im Anhang auf S. 101 zu finden.

<sup>334</sup> Stephens zitiert nach: Bolton, „Production History“, S. 57.

<sup>335</sup> Vgl. Ansohn, „Interview“.

<sup>336</sup> Vgl. *British Playwriting/ German Directing*, Teil II, 01.2, 04:00.

Acht Schauspieler verkörpern diverse Figuren – die Souffleuse Friederike Trudzinski wird zusätzlich Teil der Inszenierung und bildet die neunte Spielerin. Sie nennt die jeweiligen interpretierten Abschnittstitel aus den *Seven Ages of Man* und ist auch spielerisch involviert, indem sie zum Beispiel dem Professor seine Kleidung bringt oder der Attentäter sie anspricht, womit er sie ins Spiel einbezieht, genauso wie sie sich wie die anderen an den Umbauarbeiten beteiligt. Alle bleiben die ganze Vorstellung durchgehend auf der Bühne.

In der Inszenierung verlangt Nübling seinen Schauspielern wieder eine starke körperliche Präsenz wie Einsatz ab. Daniel Wahls Kletterpartie auf in fünf Etagen übereinander gestapelte Tische sieht dabei nicht ungefährlich aus. Die Schauspieler laufen, rangeln, tanzen, verführen, trinken in einem Zug eine 1,5-Liter Flasche aus, singen und betätigen sich die ganze Aufführung hindurch als Bühnenarbeiter, indem sie Tische und Stühle immer wieder verschieben, Platten aufhängen usw. Davon größtenteils ausgenommen ist die 62-jährige Angela Müthel, welche die Figur der alten Frau verkörpert. Ein hohes Maß an Timing wird verlangt – alle Aktionen gehen ineinander über und mussten exakt abgestimmt werden. Der Regisseur geht auch wieder auf die individuelle Körperlichkeit der Schauspieler ein. Für die Figurendarstellung sind im Theatertext kaum Vorgaben vorhanden und so nutzt Nübling die Schauspielerkörper in ihrer Dynamik, ihrer speziellen Energie und Rhythmus. Alters-, Körper- und Geschlechtergrenzen verschwimmen. Christoph Franken, der körperlich eher ein männlicher Typ ist, spielt beispielsweise den kleinen Sohn der Mutter, die von diesem am Schluss des Teils gehalten wird, und er ist auch einer der Brüder im Geschwister-Abschnitt, wodurch noch mehr das Ungewöhnliche an dieser Liebesgeschichte betont wird, was wieder Nüblings Vorliebe für Gegenbesetzungen widerspiegelt und dem Zuschauerblick die Vertrautheit nimmt. Samuel Weiss gibt ebenso die Lehrerin, in welche der Schüler verliebt ist, und Madonna. Die Verwandlung von Chorfigur zu Lisa, der Lehrerin, vollzieht sich durch einen Hauch von Cross Dressing, auf das der Regisseur in der Inszenierung sonst vollkommen verzichtet,<sup>337</sup> indem Weiss in die Pumps von Jana Schulz schlüpft, die in diesem Teil Jasons Schwester spielt.

Zunächst soll nun näher auf den Raum und die Musik wie ebenfalls kurz auf die Kostüme eingegangen werden, um sich anschließend eingehender auf die Analyse des Umgangs mit dem Theatertext in der Inszenierung und einer ihrer wichtigsten Merkmale, dem Chor und seinen Funktionen, zu konzentrieren.

---

<sup>337</sup> Außer natürlich als Beißwenger den Schüler-Part spielte – sie trug eine Jungen-Schuluniform.

#### 5.4.1. Spiegelbilder des Ichs - Muriel Gerstner

"Beim Entwerfen eines Raums ist es sehr ergiebig, sich diesen Raum als Doppelgänger seiner Bewohner vorzustellen, als deren Spiegelbild, welches innere Realitäten sichtbar macht."<sup>338</sup>

Die Bühnenbilder Muriel Gerstners verweisen oft auf verdichtete Weise auf das Innenleben der Figuren, wobei sie hierbei mit einem konzeptionellen Zugriff arbeitet.<sup>339</sup> Sie beschäftigt sich intensiv mit theoretischen Diskursen wie psychoanalytischen Positionen, u.a. natürlich den Theorien Freuds, die auch für *Pornographie* von Bedeutung sind, und übersetzt daraus Anleihen für ihre Arbeiten. Bei Freud fasziniert sie vor allem die sogenannte *dritte Kränkung der Menschheit*, dass sich ein Teil des eigenen Seelenlebens der Kenntnis und dadurch der Herrschaft des Willens entzieht, folglich „dass das Ich nicht Herr sei in seinem eigenen Haus.“<sup>340</sup> Eine bereits sehr räumliche Formulierung, die Muriel Gerstner auch als Titel eines Vortrags wählte. Das Bewusste und Unbewusste der Figuren prägen ihre Kreierung und Inszenierung der Bühnenräume, „die sich oft mit dem Wechselspiel von sichtbaren und nicht sichtbaren Bereichen und der nicht unbedingt logisch nachvollziehbaren Verknüpfung oder aber Fragmentarisierung eines vermeintlich souveränen Ganzen charakterisieren lassen.“<sup>341</sup> Marion Hirte schreibt in ihrem Porträt über Gerstner von einem *Assoziations-Raum*.<sup>342</sup>

Wie Sebastian Nübling und Lars Wittershagen ist natürlich auch Muriel Gerstner von der gemeinsamen Zusammenarbeit geprägt, wie sie selbst betont.<sup>343</sup> Sie absolvierte zuvor eine Ausbildung zur Theatermalerin, studierte anschließend Bühnenbild und ist seit 1990 als freie Bühnen- und Kostümbildnerin tätig.<sup>344</sup> Auf Nübling geht sie ein, indem sie ihm Platz innerhalb der Räume schafft. Die Schauspieler sollen und müssen Raum für Bewegung haben und „nicht in konventionelle Sitz- und Steharrangements“<sup>345</sup> gezwungen werden. Für *Pornographie* schuf sie ein einfaches und variables Bühnenbild. Auf der Bühne befinden sich lediglich mehrere Stühle und schlichte Tische in drei verschiedenen Größen, die nicht zu schwer, um sie einfach bewegen und stapeln zu können, wie dunkel und unauffällig gehalten sind. Den Blickfang stellt die Rückwand dar. Sie wird gebildet von einem Puzzle, welches das Gemälde *Der Turmbau zu Babel* von Pieter Bruegel dem Älteren zeigt. Es wird gebildet durch

<sup>338</sup> Gerstner, „...dass das Ich nicht Herr sei in seinem eigenen Haus...“, S. 46.

<sup>339</sup> Vgl. Kerber, „Readymades & Letter-Girls“, S. 101.

<sup>340</sup> Freud zitiert nach: Gerstner, „...dass das Ich nicht Herr sei in seinem eigenen Haus...“, S. 44.

<sup>341</sup> Tiedtke/Schulte, „Einleitung“, S. 9.

<sup>342</sup> Vgl. Hirte, „Muriel Gerstner“

<sup>343</sup> Vgl. Gerstner, „...dass das Ich nicht Herr sei in seinem eigenen Haus...“, S. 44.

<sup>344</sup> Vgl. Schauspielhaus Zürich, „Muriel Gerstner“

<sup>345</sup> Hirte, „Muriel Gerstner“

verschiedene quadratische Platten auf denen kleine Magnetquadrate aus Plastik die Puzzlestücke in ca. der üblichen Größe bilden.<sup>346</sup> Die Platten lassen sich auf Leisten aufhängen und können somit auch einfach herunter genommen werden. Das Puzzle ist wie der Turmbau nicht vollendet, sondern es klaffen pixelartige Löcher, an welchen die Schauspieler während der Aufführung arbeiten. Die fehlenden Puzzle-Magnetquadrate befinden sich in mehreren größeren schwarzen Kübeln und in verschiedenen Kisten, welche Art von Plättchen wohin gehört, erkennt man durch eine Zahlenmarkierung an diesen und auf den Platten. Sie dienen auch immer wieder als Spielelement: es wird die ganze Aufführung hindurch gepuzzelt, Türmchen werden gebaut, es wird damit herumgeschossen, die mit ihnen gefüllten Kübel über den Köpfen von anderen ausgeleert. Am vorderen Bühnenrand ist ein kleines vollständiges Bild des Bruegel-Gemäldes an einem Ständer angebracht, als wäre es die Vorlage für den Bau der Schauspieler. Ihre Überlegungen zum entstandenen Bühnenbild beschreibt Muriel Gerstner folgendermaßen:

„Wir haben uns in der Vorbereitung zu *Pornographie* lange darüber unterhalten, welcher Rahmen diese Textblöcke stützen könnte. Wie herauszuschälen ist, dass die Bemühungen der Bühnenfiguren und das Bemühen des Autors hier auf anrührende Weise parallel verlaufen: Simon Stephens wusste sehr wohl, dass es eigentlich aussichtslos ist, über ein so frisches katastrophales Ereignis etwas aussagen zu wollen. Gleichzeitig ist das Stück genau davon beseelt, dass die richtigen Worte zwar fehlen, uns allen aber dennoch nichts anderes bleibt, als zu versuchen, die sprachliche Verständigung aufrechtzuerhalten. Wir waren uns sofort einig, dass alle Schauspielerinnen und Schauspieler während des ganzen Abends auf der Bühne präsent bleiben sollten und dass es schön wäre, sie in ein gemeinsames Vorhaben einzubinden. Stephens Einsatz der sieben Lebensalter führte sozusagen organisch zum Turmbau von Babel.“<sup>347</sup>

Gleichzeitig fiel ihr um die Zeit eine Postkarte in die Hände, welche eine Frau vertieft in ein Puzzle zeigt, so „dass sie fast schon selbst Teil davon wird.“<sup>348</sup> Gerstner versucht, durch Sammel- und Fundstücke die Atmosphäre der Bühnenräume zu vermitteln, zum Beispiel mit Fotografien. „Sie denkt theatral“,<sup>349</sup> wie Marion Hirte in ihrem Porträt schreibt. Durch diese beiden Impulse kam es schließlich zum Bühnenbild, das in der Inszenierung von zentraler Bedeutung ist. Für Matthias Heine von der *Welt* ist der Turm eine „Metapher für Aufbau und Zerstörung“.<sup>350</sup> Franz Wille von *Theater heute*

---

<sup>346</sup> Vgl. *British Playwriting/ German Directing*, Teil 01.1, 12:00.

<sup>347</sup> Gerstner, „...dass das Ich nicht Herr sei in seinem eigenen Haus...“, S. 55-56.

<sup>348</sup> Ebenda, S. 56.

<sup>349</sup> Hirte, „Muriel Gerstner“.

<sup>350</sup> Heine, „Der Turmbau zu London“.

beschreibt eindrücklich die verschiedenen Bedeutungsebenen, welche die Bühnenbildnerin mit ihrer Arbeit mitschwingen lässt:

„Die große Bühne [...] beherrscht ein dreifaches Sinn-Bild, das sich wechselseitig die Luft aus der Bedeutung lässt. Muriel Gerstner [...] schwingt mit dieser London-Metapher erst einmal mächtig den alttestamentarischen Zeigefinger: die todgeweihte, gottverlorene Metropole in der schönsten Blüte ihrer Hybris kurz vor der totalen Sprachverwirrung. Allerdings ist das Gemälde bereits recht grob aufgепixelt und fügt sich damit bereitwillig in sein mediales Abziehbild: auch nur eine Katastrophe unter vielen. Und drittens klaffen noch größere Pixellöcher in der Wand, die erst von den Schauspielern im Puzzleverfahren ergänzt werden. So erreichen noch die größten Menschheitsunfälle ihre Nachwelt als ziemlich öde und einsame Zeitvernichtungsübung des sinnlos betriebsamen Teilchenrückens.“<sup>351</sup>

So wie der Theatertext sich aus verschiedenen Teilen zusammensetzt tut es somit auch das Bühnenbild. Ebenso werden während der Inszenierung die Arbeiten Einzelner immer wieder zerstört. „Die Schauspieler sammeln, sortieren, puzzeln, aber das Zerstörende und das Aufbauende fallen zusammen, weil immer einer ausschert: in einen Wutanfall, der alles wieder kaputt macht“,<sup>352</sup> schreibt dazu Simone Kaempf von *Theater heute*. Besonders Nüblings Schlussbild, das eine bis auf die unzähligen am Boden liegenden Puzzle-Teile leergeräumte Bühne zeigt und das rückwärtige Bühnenbild des nie vollendeten Turms somit noch einmal ins Blickzentrum rückt, evoziert die Welt in Trümmer. Davor bringt die Souffleuse eine große Lautsprecher-Box nach vorne und die Nachrufe erklingen vom Band. Währenddessen machen sich die Schauspieler daran die Platten, an denen die ganze Vorstellung hindurch gepuzzelt wurde, an der Rückwand einzuhängen und die übrigen Kisten wegzuräumen. Nachdem sie beinahe fertig sind und nur mehr der Tischurm wie natürlich unzählige am Boden liegende Puzzlestücke sich auf der Bühne befinden, nimmt sich jeder Schauspieler einen Apfel aus der Kiste, die vor die Stühle gestellt wurde, und beginnt zu essen, was wie eine erneute alttestamentarische Anspielung auf den Apfel der Versuchung wie eine kurze Verschnaufpause vor der unermüdlichen Weiterarbeit erscheint. Kurz darauf gibt Daniel Wahl ein Zeichen. Sie stehen essend auf und machen sich gemeinsam daran den Tischurm von der Bühne zu schieben. Danach werden die Stühle mit Blickrichtung Rückwand auf den linken Bühnenrand geräumt. Scheinbar staunend betrachten die Figuren sitzend und an ihrem Apfel kauend den *Turmbau zu Babel*. Während des letzten Kurznachrufs steht Jana Schulz auf, geht zur Bühnenmitte, wo in der Zwischenzeit die Tasche des Selbstmordattentäters platziert wurde und leert die Tasche. Man erkennt, dass sie

---

<sup>351</sup> Wille, „Countdown zur Katastrophe“, S. 36-37.

<sup>352</sup> Kaempf, „Pornographie & Nach Poe – Jewgenij Grischkowitz und Simon Stephens bei den Theaterformen“.

gefüllt war mit unzähligen Puzzlestücken. Die anderen Schauspieler kommen hinzu und nehmen sich einige Teile. Das Schlussbild zeigt wie die Spieler auf den Turmbau zugehen, um ihre Arbeit fortzusetzen und „[...] weiter arbeitet die Welt am fundamentalen Missverstehen. Bis einer kommt und alles in Trümmer schlägt.“<sup>353</sup> Bevor sie das Puzzle erreichen, kommt es zur Abblende.

Nübling allerdings dementiert den Turmbau als zivilisationskritische Metapher:

„Im Gegenteil. Ich lese den Turmbau eher optimistisch. Trotz allem wird eifrig gearbeitet. Die Geschichte spielt ja in einem sozialen System, und das heißt London. Und London funktionierte als Stadt auch nach den Anschlägen. Den Stillstand, das, was die Anschläge erreichen wollten, hat nicht stattgefunden.“<sup>354</sup>

Für ihn war also besonders das Weiterfunktionieren der Strukturen und des Zusammenlebens in der Stadt von Bedeutung, das unermüdliche Weiterarbeiten sozusagen, wie das Schlussbild auch gut vermittelt. Die Arbeit am Puzzle des *Turmbau zu Babel* durch die Schauspieler ist durchgängig das die Inszenierung begleitende Geschehen – wenn die Zuschauer den Theaterraum betreten, sind die Schauspieler bereits am Werk.

#### 5.4.2. Kostüm

Die Kostüme von Marion Münch sind unauffällig, zeitgemäß und der jeweiligen Figur angepasst. Es handelt sich dabei um Alltagskleidung, wobei grelle oder auffallende Farben vermieden werden. Stattdessen wirken diese dezent und fügen sich harmonisch ins Bühnenbild ein. Die Mutter mit hochgestecktem Haar trägt als Geschäftsfrau Pumps, einen Trenchcoat, den sie nach ihrem Teil auszieht und darunter eine beige Hose und eine beige, leicht golden glitzernde Weste über einem weißen Shirt. Der Schüler trägt eine Schuluniform – Pullunder mit Krawatte und weißen Hemd in die Anzughose gesteckt. Die Geschwister tragen legere Kleidung – Daniel Wahl eine dunkelrote und Christoph Franken eine schwarze Lederjacke, was eine gewisse Zusammengehörigkeit signalisiert. Samuel Weiss als Attentäter könnte in seinem Konfektionsanzug mit Hemd und Krawatte und dunkler Tasche auch einfach ein weiterer Geschäftsmann aus der Londoner City sein, wodurch wieder das Bild des Attentäters als Teil der Gesellschaft verstärkt wird. Jana Schulz, die arbeitslose Akademikerin, trägt ebenfalls Bürokleidung: eine hellblaue Bluse zu einem schwarzen

---

<sup>353</sup> Laages, „Bis einer kommt und alles in Trümmer schlägt“.

<sup>354</sup> Müller/ Nübling, „Eine Zeitverschwendungsmaschine“.

Bleistiftrock (allerdings nicht säuberlich reingesteckt, sondern darüber) und schwarze Pumps, wie auch Peter Knaack, ihr Spielpartner in diesem Teil, sehr professorenhaft wirkt mit seinem braunen in sich karierten Sakko über einem weißen, karierten Hemd und Krawatte zu einer schwarzen Hose. Angela Müthel wirkt wie die rüstige, beinahe 83-jährige pensionierte Akademikerin, die sie auch spielt, mit weißem, locker hochgestecktem Haar und umgehängter Brille. Sie trägt eine weiße Bluse mit Ärmeln bis knapp über die Ellbogen und darüber eine ärmellose dunkelbraune, längere Weste zu dem über das Knie reichendem, dunkel kariertem Rock, Stützstrümpfen, flachen Schuhen, Stofftaschentuch und Gehstock. Insgesamt erschienen die Kostüme derart unauffällig, dass sie in keiner Kritik erwähnt wurden.

### 5.4.3. Musik

Bei *Pornographie* zeichnet wieder Lars Wittershagen verantwortlich für die Musik. Er studierte ebenfalls in Hildesheim Kulturwissenschaften und war bis 2000 als Lehrbeauftragter am Institut für Theater und Medien der Universität Hildesheim tätig. Währenddessen arbeitete er als Theatermusiker in der freien Theaterszene.<sup>355</sup> David Roesner schreibt in seinem Portrait in *Theater der Zeit* über den Komponisten und Schauspielmusiker:

„Wittershagens kompositorische Arbeit bewegt sich seit jeher spielerisch zwischen den Genres und Kompositionstechniken, hat gleichermaßen eine Affinität zu populären Songstrukturen vom Volklied [sic!] bis zum Rocksong, wie auch zu Kontrapunktik, Chormusik und motivischer Arbeit.“<sup>356</sup>

Sie reagiert in jeder Inszenierung neu auf die szenischen Entwicklungen und erschafft jenen Teil, der nicht in Bildern oder Worten zu fassen ist.<sup>357</sup> Wittershagen unterlegt und intensiviert durch seine Musik den Text. Im Prozess der Proben passt er seine Musik darauf an, lässt sie auf die szenischen Vorgänge reagieren und prägt somit Atmosphäre und Timing der Inszenierung mit.<sup>358</sup>

Das musikalische Element hat in der Inszenierung von *Pornographie* einen hohen Stellenwert. Ihre verbindende Funktion der einzelnen Teile wird im Vergleich mit dem

---

<sup>355</sup> Vgl. Münchner Kammerspiele, „Lars Wittershagen“.

<sup>356</sup> Roesner, „Die Playlist als Inszenierung“, S. 14-15.

<sup>357</sup> Vgl. Ebenda, S. 14-15.

<sup>358</sup> Vgl. Ebenda, S. 14-15.

Theatertext noch mehr verstärkt. Das Lied *Yellow* von Coldplay wurde zum Leitmotiv des Stücks umgewandelt, das immer wieder auf verschiedenste Weise wiederkehrt. Im ersten Abschnitt kann man es noch als Sehnsuchtsmotiv interpretieren. Doch, wie Nübling selbst sagt, infiltriert das Lied auch ungewollt alles: „Auch *Yellow* von Coldplay wird als Übergriff auf das Leben der Leute empfunden: Wie der Song alles infiltriert, alle trällern diesen [...] Schlager.“<sup>359</sup> Dadurch verweist das Lied auch auf die Omnipräsenz des Live 8-Konzerts in der medialen Berichterstattung.

Gesang wird eingesetzt als kontemplative Vertiefung eines szenischen Moments.<sup>360</sup> Die Musik weist teils eine aktive, teils eine passive Funktion auf. Sie ist Umbaumusik und dient zur Überbrückung, ist Spannungsmusik, die Atmosphäre schafft, und erzählende Musik durch ihr kontemplatives Moment. Dabei ist sie manchmal nur elektronisch, aber es wird auch gesummt, gebeatboxed und gesungen. Vor allem Pop/Rock-Songs werden bei *Pornographie* in das Geschehen eingebaut, neben *Yellow* u.a. *Drop it like it's hot* von Snoop Dogg feat. Pharrell Williams, *Wish you were here* von Pink Floyd und *Like a Prayer* von Madonna. Die Auswahl nimmt Bezug auf den Theatertext, da alle Interpreten darin namentlich erwähnt werden, wenn auch nicht die spezifischen Lieder. Die Liedauswahl verweist zeitgleich auch auf das Live 8-Konzert, das Nübling somit wie die Euphorie über die Olympiavergabe immer mitschwingen lässt.

Die Zwischenmusik für die Umbauarbeiten ist elektronische Musik mit „moderat voran treibenden Beats“,<sup>361</sup> die im Gegensatz zum ernsten Geschehen der Textteile eine Leichtigkeit vermittelt und somit die angespannte Atmosphäre auflockert. Die Spannungsmusik ist ebenso rein elektronisch, ohne Gesang und beeinflusst die geschaffene Atmosphäre. Doch anders als das als Zwischenmusik fungierende Thema reagiert sie auf den Text und dient wie der Gesang der Schauspieler zur Vertiefung des kontemplativen Moments. Man kann sie assoziieren mit Spannungsmusik wie im Film, die *Suspense* schafft, denn sie ist sehr ruhig gehalten in einem langsamen Tempo und zugleich schwingt eine Spannung wie etwas Verstörendes, Nicht-zu-Benennendes mit. Schön zu erkennen ist diese Eigenschaft an einem Moment im Teil der Mutter, indem sie mit ihrem Mann spricht. Sie kommt nach Hause und er ist nicht da, obwohl er da sein sollte. Die anderen Schauspieler

---

<sup>359</sup> Müller/ Nübling, „Eine Zeitverschwendungsmaschine“

<sup>360</sup> Vgl. Roesner, „Die Playlist als Inszenierung“, S. 14-15.

<sup>361</sup> Bongard, „hauskritik #2“

frieren plötzlich ein und bewegen sich nur mehr in Zeitlupe beinahe geräuschlos:

„Schwitter: [...] Ich versuche nicht darüber nachzudenken. Das Haus ist ganz schön ruhig ohne ihn. *(Sie dreht sich langsam zur Hinterbühne um. Die Spannungsmusik erklingt. Die anderen Schauspieler bewegen sich verlangsamt. Für einen Moment steht die Mutter still mit dem Rücken zum Publikum. Plötzlich dreht sie sich rasch um.)* Wo warst du? *(Pause.)* Wo warst du?

Einer der anderen *(Die Stimme klingt unbeteiligt, gedämpft wie von weiter entfernt, da gegen die Rückwand gesprochen. Die Antworten kommen immer verzögert)*: In einem Geschäft.

Schwitter: In was für einem Geschäft? Was hast du gemacht?

Anderer: Was?

Schwitter: Was hast du da gemacht?

Anderer: Ich war einkaufen.

Schwitter: Und was hast du eingekauft?

Anderer: Farbe.

Anderer: Zum Anstreichen.

Schwitter: Was willst du damit anstreichen? Jonathan ich will nur wissen, wozu du diese Farbe brauchst. Ich will nur wissen, wo du warst. *(Spannungsmusik aus. Andere Schauspieler bewegen sich in normaler Geschwindigkeit.)* Kuck mal, ich hab mir Sandalen gekauft, gefallen sie dir? Ich hab sie für den Sommer gekauft, für den Strand, für uns. [...]"

Die Musik verdeutlicht hier das Unbehagen der Frau ihrem Mann gegenüber, denn sie hat Angst davor, dass er sie eventuell betrügt.

Die Kommentarfunktion der Musik<sup>362</sup> wird durch den Gesang geschaffen, beispielsweise im Teil des Schülers, als er plötzlich die Abweisung der Lehrerin spürt, singt ein Teil des Chors Madonnas *Like a Prayer*. Jason begreift dabei langsam und mit wachsender Verzweiflung wie Aggression, dass seine Gebete nicht erhört werden.

Nübling selbst führte noch eine weitere – man könnte sagen – musikalische Ebene ein. Es handelt sich dabei um Geräusche, welche die Schauspieler erzeugen, indem sie Tische rücken, Stühle umwerfen, durcheinander schreien oder plötzlich eben keinen Laut verursachen. Der Regisseur komponierte die Inszenierung somit ebenfalls durch. Gut zu erkennen an dem Ende des Macht-Teils, wo der Professor beinahe vollkommen nackt am vorderen Bühnenrand auf einem Stuhl sitzt und mit seinen inneren Dämonen kämpft. Diese Szene kann auch als weiteres Beispiel für Wittershagens Spannungsmusik angeführt werden.

---

<sup>362</sup> Die Kommentarfunktion der Musik muss natürlich auch im Zusammenhang mit der Kommentarfunktion des Chores gesehen werden – dazu siehe S. 79-83.

Sie setzt ein. Der Professor sitzt zunächst mit dem Rücken zum Publikum. Langsam und desorientiert wirkend dreht er sich suchend ins Publikum blickend um:

„Knaack: [...] Aber ich war allein. *(Pause.)* Ich glaub, ich verliere komplett den Verstand. Scheiße. *(Pause. Unruhe wächst.)* Ich drehe durch. *(Pause.)* Das sind keine blauen Flecken, die verblassen nicht. Das sind Narben.

*(Plötzlich und laut wird ein Tisch heftig gegen die Rückwand gestoßen. Darauf Stille.)*

Mark? *(Pause.)* Mark bist du da?

*(Ein weiterer Tisch kracht gegen einen anderen. Darauf wieder Stille.)*

Mark? Kann mir bitte jemand einen Merlot bringen?

*(Mehrere Tische werden verschoben und zusammengestoßen. Stille.)*

Mark?

*(Stühle werden aus dem Weg geworfen, die Tische in der Mitte der Bühne heftig und geräuschvoll zusammengeschoben. Stille.)*

Mark? Bitte.

*(Die Tische werden weiter zusammengeschoben. Stille.)*

Mark, bleibst du da?

*(Stille. Die Souffleuse bringt Knaack seine Kleider und spricht den nächsten Abschnittstitel.)“*

Das Bedrückende und Unheimliche wird durch die Geräuschkulisse verstärkt. Das laute Zusammenkrachen der Tische, die hastigen und heftigen Bewegungen der Schauspieler wirken aggressiv und strahlen Gefahr aus. Genauso scheint sich der Professor mit jedem Schlag weiter zu verlieren. Die Geräusche brechen ein anderes Mal auch die Konzentration auf die Erzählung, beispielsweise wenn die Mutter gerade noch spricht, aber Jason, der Schüler, bereits aufspringt und den Stuhl dabei so heftig umstößt, dass er laut auf den Boden aufschlägt. Die Erzählung der Mutter wird so scheinbar abrupt abgebrochen und es folgt der Wechsel zur nächsten Geschichte.

Das Verstörende ist ein immer wieder auftretendes Element in Nüblings Inszenierungen, das er beinahe in jeder Inszenierung auf unterschiedliche Weise einbaut. In *Three Kingdoms* waren es unter anderem die naturgetreuen Tierköpfe, welche manche Schauspieler wie Masken trugen, bei *Orpheus steigt herab* unter anderem Risto Kübar und sein Spiel. Es ist eine Ästhetik, die nicht nur an die Filme von David Lynch erinnert, sondern sich auch tatsächlich direkt von diesen ableitet.<sup>363</sup> Sie fasziniert Sebastian Nübling wie Simon Stephens

---

<sup>363</sup> Vgl. Stephens in: Bolton, „Preface“, S. vi. In: Stephens, *Three Kingdoms*.

und ihr Einfluss ist besonders bei der Inszenierung und beim Theatertext von *Three Kingdoms* klar ablesbar.

#### 5.4.4. Sprechtext und Sprecher

In den Proben zu *Pornographie* wurde der englischsprachige Originaltext und die Übersetzung von Barbara Christ verwendet.<sup>364</sup> Der einleitende Textteil des Stücks, der Auszug aus dem Bekenner-Video, wurde auf keine Weise in die Aufführung eingearbeitet. Die Zeilen „Images of hell. They are silent.“ stellten für Nübling auch keine Regieanweisung dar, sondern empfand er mehr als eine Art Gedicht,<sup>365</sup> dessen Eindruck er in die Inszenierung miteinfließen ließ, doch die Zeilen selbst werden dem Zuschauer nicht vermittelt. Die Funktion, welche die im Theatertext immer wiederkehrenden Sätze erfüllen, die Markierung von Ende und Anfang eines Teils, übernimmt in der Inszenierung die Zwischenmusik. Der Schlussteil, die Auflistung der Toten, wurde aufgenommen und erklingt durch einen Lautsprecher, den Friederike Trudzinski gegen Ende der Aufführung an die Rampe bringt. Die einzelnen Kurznachrufe wurden so zusammen geschnitten, dass sie einander leicht überlappen – während die Stimme noch die letzten Worte des einen Kurznachrufs spricht, beginnt bereits der des nächsten Opfers. Die Dauer der Aufzählung wird somit ein wenig verkürzt. Dadurch und durch die Auswahl eines Radiosprechers mit einer Stimme, die Nübling selbst als „terrible“ bezeichnet und tatsächlich nicht sehr professionell klingt, sollte Abstand zwischen die Zuschauer und die Geschichten der Toten geschaffen werden, um möglicher Sentimentalität beim Verlesen der Liste entgegenzuwirken.<sup>366</sup>

Das Hauptgeschehen, die Erzählung der Monologe und Dialoge, spielt sich auf der vorderen Bühne oder an der Rampe ab, während die nicht beteiligten Schauspieler sich meist im hinteren Bühnenbereich bewegen. Fließend und dynamisch geht das Geschehen der einzelnen Abschnitte ineinander über – beispielsweise der Übergang zwischen dem Teil der Mutter zu dem des Schülers. Die Mutter sitzt in den Armen ihres Sohnes und beendet gerade ihren Monolog, in dem sie am Schluss von einem Anrufer in einer Radiosendung berichtet:

„Schwitzer: Das Radio läuft. Jemand ruft in der Sendung an. Er wurde gerade von einem Freund geweckt, der ihn angerufen hat, südlich vom Russell Square. Da ist ein Bus explodiert.“

---

<sup>364</sup> Nübling in: *British Playwriting/ German Directing*, Teil II, 01.1, 8:45.

<sup>365</sup> Vgl. Ebenda, Teil II, 01.1 8:45.

<sup>366</sup> Nübling in: *British Playwriting/ German Directing*, Teil II, 01.2, 2:00.

(Alle drehen sich um.)

Alle: Was?

Schwitter: Ein Bus am Russell Square-<sup>367</sup>

Sobald sie geendet hat, springt Martin Wißner – augenscheinlich bereits in der Figur des Schülers Jason – auf, stößt den Stuhl, auf dem er zuvor gesessen hat, dabei um, hüpfte auf und über den Tisch, läuft nach vorne und zerstört die Türmchen aus sortierten Puzzleteilen, die Christoph Franken während des Mutter-Teils aufgebaut hat, indem er gegen diese tritt. Wenn der Fuß die Türmchen zerstört, verdunkelt sich schlagartig die Beleuchtung von einem hellen tagähnlichen Licht zu einem dunkleren, leicht bläulichen. Die anderen Figuren reagieren verärgert auf Jasons Verhalten und rufen ihn bei seinem Namen, somit sind auch sie bereits nicht mehr die Arbeitskollegen der Mutter, sondern Jasons Mitschüler. Dann herrscht wieder Stille und die Souffleuse hervorgehoben durch Scheinwerferlicht spricht den nächsten Abschnittstitel: „Sechstens Schulzeit“. Es folgt die Umbaumusik und der Chor, der Großteil der Schauspieler, beginnt sich wie Kinder zu verhalten, indem sie mit Puzzleteilen herumwerfen und sich streiten.<sup>368</sup> Die Wechsel von einem Teil zum anderen erfolgen sehr schnell, doch sind sie klar markiert. Durch das Sprechen der Nummerierung und der Abschnittstitel aus den *Seven Ages of Man* wird der Countdown und die Struktur des Theatertexts für die Zuschauer verdeutlicht. Durch den Einsatz dieser epischen Theatermittel wird die Theatersituation selbst betont, wodurch auf das äußere Kommunikationssystem verwiesen wird.

Die Monologe werden zu den Zuschauern gesprochen, was nur unterbrochen wird durch die Spielszenen, welche die intrafiktionale Realität der Figuren betonen. Beim Sprechen der Dialoge wenden sich die Schauspieler auch meist dem Publikum zu, doch ihr Spiel ist dabei stärker aufeinander bezogen. Der Text wird nicht starr zum Publikum gesprochen. Diese Spielszenen, die Nübling einbaute, sind einerseits völlig neue Situationen, andererseits ließ er ebenfalls erzählte Begebenheiten aus dem Theatertext ausspielen. Es handelt sich bei diesen immer um Alltagsszenen. Als Beispiel kann man die Szene anführen, in welcher der

---

<sup>367</sup> Stephens, *Pornographie*, Bearb. Bramkamp/ Guhl, Strichfassung, S. 12.

<sup>368</sup> Tatsächlich wird bei den Streitereien auch Bezug auf den vorigen Teil genommen, indem beispielsweise Jana Schulz wütend ruft, dass die anderen aufhören sollen: „Hey! Es gibt hier Leute denen bedeutet das etwas! Ja?! Und es gibt anscheinend Leute, denen scheint das hier nichts zu bedeuten. Mir bedeutet das hier etwas.“ Diese eingefügte Textpassage nimmt eindeutig Bezug auf den vorigen Monolog, worin es heißt: „Er spricht nicht mit mir. Ich sage ihm, dass es mir leid tut. Er sagt, tja. Es gibt Leute, denen dieser Bericht etwas bedeutet, und Leute, denen bedeutet er eindeutig nicht so viel.“ [Stephens, *Pornographie*, Bearb. Bramkamp/ Guhl, Strichfassung, S. 11.]

<sup>368</sup> Dadurch wird erneut die Verbindung zwischen den Teilen verstärkt.

Attentäter sich gerade im Zug nach London befindet. Er blickt aus dem Fenster und sieht die Landschaft vorüber ziehen, als ein anderer Fahrgast den Refrain von *Wish you were here* von Pink Floyd zu singen beginnt. Daraufhin spricht der Attentäter ihn an:

„Attentäter: [...] Will wieder die Augen schließen. Aber ich wage es nicht.

**Christoph Franken (singt): Do you think you can tell...**

**Attentäter: Das ist von Pink Floyd, oder? Von *Dark Side of the Moon*.**

**Christoph Franken: Nee, das ist *Wish you were here* von *Wish you were here*.  
(raucht)**

**Attentäter: Achso.**

**Christoph Franken: Zigarette?**

**Attentäter: Oh nein, danke, danke, Rauchen tötet. (lächelt und wendet sich wieder dem Publikum zu.)**

Die jungen Mädchen an der Kasse bei Boots haben nicht mal die Unterschrift auf meiner Karte geprüft. Fünfhundert Flaschen Peroxid zum Haarefärben [sic]. Fünfzig Flaschen Nagelentferner. Ich bin beim Film.“<sup>369</sup>

Der fettmarkierte Teil wurde in Stephens' Text neu eingefügt. Man kann hier gut erkennen, wie der Attentäter aus der monologischen Erzählung des Theatertexts heraustritt und wie diese Spielszenen den Effekt haben die Erzählung aufzulockern sowie zu unterbrechen. Genauso wird durch sie eine nicht allzu hintergründige komische Ebene hinzugefügt, die sich in Stephens' Theatertext nicht wiederfindet.

Manche erzählten Szenen aus dem Stück werden auch ausgespielt, beispielsweise, wenn Jason der Schüler verprügelt wird. Die postepische Form des Theatertexts wird an dieser Stelle aufgelöst und lediglich ein Teil der darin angelegten Dialoge wird in die Aufführung übernommen. Er wird allerdings dialogisch umgeformt, wodurch das innere Kommunikationssystem gestärkt wird. Jacqueline Bolton meint dazu: „ideas that have been conceptualized in words may be transposed onto other layers of theatrical presentation such as space, design, music, costume, rhythm and the actors' bodies.“<sup>370</sup>

Nübling veränderte Stephens' Text nicht allzu sehr, die Eingriffe halten sich in Grenzen. Am stärksten wurde der Teil des Geschwisterpaars verändert – nicht nur aufgrund der Veränderung des Geschlechts eines Charakters, sondern er wurde auch am stärksten gekürzt und Textteile umgestellt. Die anderen Teile weisen nur leichte Striche und Textumstellungen

---

<sup>369</sup> Stephens, *Pornographie*, Regiebuch, S. 46-47.

<sup>370</sup> Bolton, „Production History“, S. 56.

innerhalb des Teils auf. Insgesamt wurde die Übersetzung von Barbara Christ umgangssprachlicher gemacht.

Es sind teilweise nur sehr kleine Abänderungen wie

„Glotze“<sup>371</sup> statt „Fernseher“<sup>373</sup>,  
„finden“<sup>372</sup> statt „meinen“<sup>374</sup>

oder auch Änderungen ganzer Sätze wie

„Der Busfahrer blickt stur auf die Straße. Um diese Zeit ist nur sein Bus unterwegs. Er ist der Einzige hier.“<sup>375</sup> statt Der Busfahrer wendet den Blick nicht von der Straße ab. Nur sein Bus ist morgens um diese Zeit auf der Straße unterwegs. Er ist der Einzige hier.“<sup>376</sup>

Manche Änderungen sind auch Anpassungen an das deutsche Publikum wie

„Mama und Papa“<sup>377</sup> statt „Mum und Dad“<sup>378</sup>  
„Ich nehme mir die Gratis-Zeitung vom Morgen.“<sup>379</sup> statt „Ich nehme mir die Metro-Ausgabe vom Morgen.“<sup>380</sup>

Außerdem kommt es zu Präzisierungen. Die Mutter spricht nicht von einem Anrufer in der Radiosendung, der lediglich von einem Bus am Russell Square spricht, sondern von einem Anrufer, der erzählt, dass ein Bus am Russell Square explodierte. Diese Änderungen bzw. Präzisierungen sind klar weitere Anpassungen an das deutsche Publikum. Für britische Zuschauer hätte vermutlich der Hinweis mit dem Bus an diesem bestimmten Platz genügt, während das deutsche Publikum zwei oder drei Jahre nach den Anschlägen klarere Verweise darauf benötigt, um diese als solche wahrzunehmen.

Aber auch andere inhaltliche Präzisierungen wurden vorgenommen. Denn die Mutter spricht nicht nur davon, dass sie sich neue Sandalen für den Strand und für den Sommer gekauft hat, sondern: „Ich hab sie für den Sommer gekauft, für den Strand, für uns.“<sup>381</sup> Durch den kleinen Zusatz „für uns“ wird klarer gemacht, wofür sie diese überhaupt besorgt hat, wodurch wieder viel mehr auf die Beziehungsproblematik des Ehepaars verwiesen wird.

---

<sup>371</sup> Stephens, *Pornographie*, Regiebuch, S. 25.

<sup>372</sup> Ebenda, S. 18.

<sup>373</sup> Stephens, *Pornographie*, S. 16.

<sup>374</sup> Ebenda, S. 13.

<sup>375</sup> Stephens, *Pornographie*, Regiebuch, S. 42.

<sup>376</sup> Stephens, *Pornographie*, S. 33.

<sup>377</sup> Stephens, *Pornographie*, Regiebuch, S. 24.

<sup>378</sup> Stephens, *Pornographie*, S. 16.

<sup>379</sup> Stephens, *Pornographie*, Regiebuch, S. 42.

<sup>380</sup> Stephens, *Pornographie*, S. 33.

<sup>381</sup> Stephens, *Pornographie*, Regiebuch, S. 6.

In der Aufführung kommen noch viele Ersetzungen mancher Wörter durch Synonyme und kleine Abänderungen in der Satzstellung hinzu, die aber von den Schauspielern stammen, wie „Ich find’s nicht richtig.“<sup>382</sup> statt „Das ist nicht richtig, find ich.“<sup>383</sup> Es ist offensichtlich, dass Nübling nicht absolute Texttreue verlangte, sondern den Schauspielern auch hier einen gewissen Freiraum ließ.

Bei den Monologen werden manche Sätze auch von einem der anderen Schauspieler gesprochen – der monologische Textteil wird dadurch noch stärker aufgebrochen. Allerdings kommt es zu keiner Multiplizierung der Hauptfigur, sondern der einzelnen Figur wird ein Gegenüber gegeben und die übrigen Schauspieler bebildern die Welt des Protagonisten, indem sie sein Umfeld darstellen. Man kann hier von einem Chor sprechen.

#### 5.4.4.1. Chor

Bei Nüblings Inszenierung von *Pornographie* ist vor allem das chorische Element von zentraler Bedeutung. Die theatralische Form Chor erscheint als ideale Form für die Umsetzung von Simon Stephens’ Theatertext. Er thematisiert den täglichen Kampf mit den Anforderungen, die von der Gesellschaft an das Individuum gestellt werden, wie in einigen Teilen die Suche des Individuums nach seinem Platz innerhalb des Gesellschaftsgefüges und das Verhalten der Gruppe gegenüber dem (andersartigen) Einzelnen. Hajo Kurzenberger gibt für den Chor folgende Definition:

„Von Chor sprechen wir in der Regel erst dann, wenn die Gleichgerichtetheit des Tuns vieler Personen für alle sinnfällig wird, sichtbar für Schauspieler und Zuschauer, wenn gleichgerichtetes Tun zur Form der Darstellung auf dem Theater wird.“<sup>384</sup>

Sebastian Nübling gibt selbst ebenfalls eine Definition, wandelt aber dabei nur die von Kurzenberger ab: „Von Chor sprechen wir dann, wenn das gemeinsame Tun mehrerer Personen für alle Beteiligten (Schauspieler und Zuschauer) als Form der Darstellung erkennbar wird.“<sup>385</sup> Er verzichtet hier auf die Gleichgerichtetheit, denn diese mag durch Vorgaben der Regie vorhanden, soll aber für den Zuschauer nicht erkennbar sein.<sup>386</sup>

---

<sup>382</sup> Stephens, *Pornographie*, Regiebuch, S. 15.

<sup>383</sup> Stephens, *Pornographie*, S. 10.

<sup>384</sup> Kurzenberger, „Theater als Chor“, S. 20. In: Kurzenberger (Hg.), *Praktische Theaterwissenschaft*.

<sup>385</sup> Nübling, „Chorisches Spiel I“, S. 65. In: Kurzenberger, *Praktische Theaterwissenschaft*.

<sup>386</sup> Vgl. Ebenda, S. 65.

Christine Standfest gibt in ihrem Beitrag *Surabaya Johnny reverberating. Vermischte Überlegungen zu der Frage »Wann ist ein Chor ein Chor?«* eine etwas genauere Definition:

- „1. Chor ist, wenn eine Gruppe eine Gruppe adressiert.
2. Ein Chor definiert sich nicht wesentlich durch Synchronizität, sondern durch eine gemeinschaftlich produzierte, aufeinander bezogene Verteilung von Stimmen/ Körpern/ Agenten im Raum, die an Artikulationsformen von Erfahrungen und einer Form von Öffentlichkeit arbeiten, die im Modus von Identität nicht zu haben sind.
3. Das Chorische siedelt so gleichzeitig im Feld subjektiver Erfahrung wie im Feld eines stellvertretenden oder realen Außen. Diese Gleichzeitigkeit kann als Riss erscheinen, als Zerreißprobe genauso wie als Ozeanisches oder Ekstatisches, als Überwältigung ebenso wie als soziale Praxis der Artikulation von widersprüchlichen Verhältnissen und ambivalenten Begehren jenseits von Ironie und Vereinnahmung.“<sup>387</sup>

Nübling hat sich, wie bereits erwähnt, in seiner Zeit in Hildesheim bei *Theater Mahagoni* intensiv mit der chorischen Form beschäftigt. Er nahm unter anderem Anfang der 80er an einem Workshop des Schweizer Regisseurs Stephan Müller zum Thema *Die Kraft des Clans. Chöre aus Die Bacchien des Euripides* teil und machte so seine Erfahrungen mit den möglichen Wirkungsweisen der chorischen Form am Theater.<sup>388</sup> Tatsächlich verfasste er auch seine Abschlussarbeit zu diesem Thema. In Hajo Kurzenbergers Sammelband *Praktische Theaterwissenschaft* lieferte Nübling einen Beitrag zum Thema chorisches Spiel, das Jahre später zu einem seiner Markenzeichen werden sollte und tragend für *Pornographie*. Hierin erläutert er:

„Ob ein Chor eher Individuelles ausstellt oder aber die Einheit betont, hängt auch mit der Größe des jeweiligen Chores zusammen. Ein großer Chor fordert auf zur Vereinheitlichung, zum Zusammenfügen und Ordnen, während ein kleiner Chor viel mehr Möglichkeiten für das Wahrnehmen der Individualität läßt [sic]. Dies ist nicht wertend, sondern beschreibend gemeint, denn zweifelsohne realisieren beide Chor-Formen jeweils spezifische Wirkungen.“<sup>389</sup>

Er vergleicht den Chor auch mit einem Orchester, „wo jeder solistisch sein Instrument beherrscht, so entsteht der spezifische Gesamtklang aus der Mischung der Stimmen, die je nach Charakter des Satzes/der Szene neu bestimmt werden muß [sic].“<sup>390</sup>

---

<sup>387</sup> Standfest, „Wann ist ein Chor ein Chor“, S. 77. In: Meister/ Enzelberger/ Schmitt (Hg.), „Auftritt Chor“.

<sup>388</sup> Vgl. Kurzenberger, „Chorpräsenz“, S. 47. In: Meister/ Enzelberger/ Schmitt (Hg.), „Auftritt Chor“.

<sup>389</sup> Nübling, „Chorisches Spiel I“, S. 44. In: Kurzenberger (Hg.), *Praktische Theaterwissenschaft*.

<sup>390</sup> Ebenda, S. 48.

Monika Meister, Genia Enzelberger und Stefanie Schmitt führen in *Auftritt Chor*.

*Formationen des Chorischen im gegenwärtigen Theater* weiter aus: „Der Chor ist eine vielstimmige Form, aber er ist kein Subjekt. Er kann sich nicht zu einer Eins zusammenschließen, er ist per se uneinheitlich.“<sup>391</sup>

Acht Schauspieler (mit Souffleuse neun Spieler) wie in *Pornographie* stellen eine der kleinsten Chorformen dar. Nübling arbeitete bei dieser Inszenierung natürlich mit Vereinheitlichung, aber auch stark mit Individualisierung. Teile des Chores werden zu Mitspielern oder sogar zu schemenhaften Charakteren aus den Erzählungen der Protagonisten. Die als Figuren erkennbaren weisen keine starke ausformulierte Charakterzeichnung auf, sind aber eindeutig als solche zu interpretieren. Beispielsweise während der Erzählung der Mutter spielt Samuel Weiss die Figur des David und Christoph Franken ihren kleinen Sohn. Wichtig ist jedoch, dass diese Figuren trotzdem immer Teil des Chores bleiben und meist in der monologischen Erzählung in Aktion treten – bei den Dialogen verhalten sich die chorischen Hintergrund-Figuren unauffälliger, uneindeutiger und puzzeln meist still vor sich hin. Das kommt daher, da Nübling, wie bereits zuvor erläutert, bestimmte Textteile szenisch ausspielen lässt, wodurch er eine spielerische Ebene hinzufügt und damit auch die intrafiktionale Realität der Figuren betont. Allerdings bilden die chorischen Hintergrundfiguren auch das Umfeld der jeweiligen Protagonisten, Arbeitskollegen, Mitschüler, Stadtbewohner oder Menschen im Pflegeheim, was dem vereinheitlichenden Element des Chores entspricht. Die Schauspieler agieren in den Monologen, aber auch in den Dialogen, häufig nicht als Figuren, sondern erfüllen eine Funktion zum Beispiel als anonyme Masse der Stadt oder als Voyeure, welche die jeweiligen Protagonisten kritisch, belustigt usw. beobachten wie im Teil der Liebenden. Durch die Umgebungs-Formung der anderen, definiert sich die Hauptfigur bzw. -figuren, da dadurch ihre Stellung innerhalb des sie umgebenden Gesellschaftsgefüges vermittelt und auch ihr Verhalten bewertet wird. Der Chor macht den privaten Konflikt zu einem gesellschaftlichen Problem. Die einzelne Erfahrung steht im Gegensatz zur kollektiven, „die Exklusivität des geschilderten Lebenslaufes wird gebrochen.“<sup>392</sup>

---

<sup>391</sup> Meister/ Enzelberger/ Schmitt, „Vorwort“, S. 7. In: Meister/ Enzelberger/ Schmitt (Hg.), „Auftritt Chor“.

<sup>392</sup> Nübling, „Chorisches Spiel I“, S. 52.

Manchmal ist der Chor aber auch lediglich Stichwortgeber oder wirft Kommentare ein, die nicht im Theater text zu finden sind. Wie der klassische, antike Chor, besitzt somit auch Nüblings Chor eine Art Kommentarfunktion:

„Schwiter: In meinem Posteingang sind zweiundsiebzig ungelesene Nachrichten. In fast allen geht's um den Triford Bericht.

**Alle anderen: (drehen sich halb um) Shhhhh!**

Schwiter: David hat nicht geschlafen, sagt er. Er hat alles noch mal überarbeitet.

**Peter Knaack: War eigentlich zwei Mal.**

Schwiter: **Es war** eigentlich zwei Mal. Mit dem ersten Durchgang war er gegen halb neun fertig. Dann war er beim Chinesen...

**Knaack: Warst du nicht beim Japaner?**

**Weiss: Der Chineser, der war scheiße.**

Schwiter: ...und anschließend ist er anstatt nach Hause zu gehen, noch mal zurückgekommen und hat die ganze Nacht an einem zweiten Durchgang gesessen.

**Weiss/ Schwiter: Das macht zwei Überarbeitungen in einer Nacht.**

**Knaack: Zwei in eins.**

Schwiter: Die Überarbeitungsphase ist der Schlüssel für jeden Bericht. [...]“<sup>393</sup>

Text und chorischer Kommentar greifen ineinander. Teilweise dienen diese Anmerkungen des Chores auch dazu der Inszenierung die Schwere zu nehmen, wie zum Beispiel, wenn Samuel Weiss die Erzählung der alten Frau permanent kommentiert und komödiantisch pointiert. Die Hauptfigur bestimmt den Rhythmus durch ihre Erzählung, da der Chor immer auf sie reagieren muss.

„Rhythmisierung und Musikalisierung müsse man sich als Virus vorstellen, ‚weil davon viel mehr als bloß Sprache infiziert‘ werde, nämlich der Bau der Szenen und die Bilder, die entstehen. ‚Verschiedene Geschwindigkeiten für verschiedene Intensitäten‘.“<sup>394</sup>

Eine weitere wichtige Funktion, welche der Chor ausübt, ist die Regulierung der Intensität der monologischen Erzählung. Das wird erreicht durch den Grad an Aufmerksamkeit, den er von der Hauptfigur weg auf sich zieht. Durch ruhigeres Verhalten der Hintergrundfiguren kommt es wiederum zu einer verstärkten Konzentration auf den Protagonisten und eine Intensivierung des Moments, der oft ein sehr verletzlicher ist, wie während des sexuellen Erwachens des Schülers oder wenn der Bruder das Verhältnis mit seinem Bruder beendet. Im Abschnitt des Attentäters ist die chorische Aktion überhaupt zurückgenommen und

---

<sup>393</sup> Stephens, „Pornographie“, Regiebuch, S. 10.

<sup>394</sup> Nübling zitiert nach Kurzenberger, „Chorpräsenz“, S. 50.

beansprucht durchgehend kaum Aufmerksamkeit. Der Chor erzeugt manchmal auch eine Art Klangteppich, ein Hintergrund-Rauschen, wodurch der Protagonist verstärkt als Individuum wahrgenommen wird.

Die Interaktion ist genau ausgearbeitet und verlangt vor allem Präzision und Sicherheit, um die Leichtigkeit darin zu erzeugen, die einen wichtigen Bestandteil im szenischen Spiel in Sebastian Nüblings Inszenierungen darstellt. Nübling band bei *Pornographie* die Schauspieler wieder in gemeinsame Tätigkeiten vor dem Probieren des Stückes ein, als eine Art chorische Übung, indem er sie zwei bis drei Stunden pro Tag puzzeln und sie nach den Proben ein bis zwei Stunden lang die einzelnen Magneteilchen wieder in ihre Kisten nach verschiedenen Farben sortieren ließ. Das hatte auch bedeutenden Einfluss auf das Inszenierungskonzept, das wieder durch Improvisation der beteiligten Künstler zustande kam, wie in Großbritannien bei den devised companies, wie Sebastian Nübling erklärt:

“We had the set design and we had thousands of these magnetic tiles. So for two or three hours a day we were puzzling, and [then for] two hours we were re-sorting the different colours into their original boxes because every day we had a total mess! So you could see 15 people on their knees for one and a half hour sorting. [...] So that was one part of the work - no really! Lot of things occurred there. People got totally bored and so took these tiles, and threw them around [...] That was the first thing, the second was the idea of the *Seven Ages of Man*: so we [improvised around this idea]. [...] The third phase was working on the text. And then we combined and used all these little things that we'd invented by not concentrating on the play.”<sup>395</sup>

Das Zusammenspiel der Chorfiguren ist besonders im Teil der alten Frau hervorzuheben, der in der Inszenierung auch den letzten darstellt. Hier scheinen zumindest manche noch einmal kurz in ihre Hauptfiguren der vorigen Teile zurück zu verfallen. Martin Wißner, der Schüler, wird von der Menge der Grillparty auf die Bühne gestoßen, so wie er auch in seinem Teil ein Ausgegrenzter war und verprügelt wurde. Die Brüder küssen sich als Hintergrundfiguren, während die alte Frau von ihrem toten Mann erzählt. Christoph Franken raucht anschließend auch, so wie er es im Teil der Geschwister und des Attentäters tut.<sup>396</sup> Jana Schulz und Peter Knaack spielen im Macht-Teil zusammen als Studentin und Professor. In diesem spielen sie ebenfalls wieder zusammen, zuerst als alter Mann und Betreuerin und anschließend als Pärchen. Die Mutter puzzelt alleine, so wie es auch der Schüler zunächst tut. Man kann

---

<sup>395</sup> *British Playwriting/ German Directing*, Teil II, 01.1, 02:30./ Bolton, „Production History“, S. 60.

<sup>396</sup> Tatsächlich scheint es, dass die Chorfigur, die im Teil des Attentäters sich mit diesem über Pink Floyd unterhält, Frankens Hauptfigur aus dem Geschwister-Part sein könnte. Denn *Wish you were here* singt er auch dort, so wie er raucht.

folglich zumindest schwache Reminiszenzen aus den jeweiligen Teilen wahrnehmen. Damit lässt Nübling im Schlussteil die anderen kurz aufflackern und stellt eine weitere Verbindung zwischen ihnen her.

Der Regisseur hat seinen spezifischen Stil schon länger gefunden, doch auch er hat sich eine Vorliebe für Experimente bewahrt, sei es mit Musik, Sprache oder der Integration von Schauspielern aus unterschiedlichen Theatersystemen mit unterschiedlichen Schauspielstilen und Arbeitsweisen in eine Produktion. Nüblings Inszenierungen, auch *Pornographie*, können eindeutig unter dem Begriff Regietheater eingeordnet werden.

Es ist allerdings auch klar zu erkennen, welchen wichtigen Beitrag Muriel Gerstner und Lars Wittershagen zur Inszenierung leisten und wie stark sie diese mit ihrer Arbeit mitbestimmen. Vor allem das Bühnenbild prägte die gesamte Inszenierung. Bei der Verwendung von Musik blieben Wittershagen und Nübling ebenfalls nah an Stephens' Text. Die Musikauswahl der gesungenen Lieder lässt sich klar daraus ableiten. Wittershagens Musik überträgt außerdem schriftsprachliche Zeichen zum Teil auf eine musikalische Ebene sowie sie einzelne Momente verstärkt. Interessant erscheint ebenfalls, dass Nübling betonte, dass der Theater text durch seine englische Originalsprache bei ihm noch stärkere Assoziationen von Filmen und Songs ausgelöst hätte.<sup>397</sup> Die Bildsprache der Inszenierung wurde aus dem Theater text entwickelt. Die Besetzung entspricht ebenfalls weitgehend den Informationen aus dem Text und der Regisseur betonte in der Inszenierung Stephens' Absicht der Darstellung des Attentäters als Teil der westlichen Gesellschaft. Man kann von keinem starken Eingriff in den Theater text durch den Regisseur sprechen und Nübling blieb auch der Reihenfolge treu. „[...] I thought he would restructure it more, it's the loyalist production of the text as laid out in a published form“,<sup>398</sup> meint Stephens dazu selbst. Andere Inszenierungen verschränkten die einzelnen Geschichten,<sup>399</sup> wie beispielweise die englischsprachige Erstaufführung des Theater texts durch Sean Holmes. Die postepische Form der Monologe wird in der Inszenierung allerdings aufgebrochen und die Teile dadurch dialogischer gemacht. Einige der von Nübling eingebauten Spielszenen sind in Stephens' Theater text bereits in postepischer Form angelegt und die neu hinzugefügten fügen sich aber ebenso harmonisch in das Ganze. Der Regisseur

---

<sup>397</sup> Vgl. Nübling in: *British Playwriting/ German Directing*, Teil II, 01.1, 8:45

<sup>398</sup> Stephens in: *British Playwriting/ German Directing*, Teil II, 01.1, 7:20.

<sup>399</sup> Vgl. Stephens in: Ebenda, Teil II, 01.1, 7:20.

blieb der Art des Textes und der Struktur im Grunde treu, was Nüblings bedachten Umgang mit dem Theatertext verdeutlicht. Wichtig scheint ihm vor allem zu sein, durch die Aufführung ein ähnliches Gefühl beim Zuschauer zu erzeugen, wie es sich beim Leser bei der Lektüre des Theatertexts einstellt.

## 6. Conclusio

Die Zusammenarbeit zwischen dem britischen Dramatiker Simon Stephens und dem deutschen Regisseur Sebastian Nübling ist einzigartig. Man kann von einem europäischen Theater sprechen und ihre Kooperation als weiteren Hinweis auf die stärkere Vernetzung des europäischen Theaters und das Zusammenwachsens Europas werten. Zwar sind die kulturellen Unterschiede nicht so bedeutend, denn beide wurden zum Teil von den gleichen Künstlern, Filmemachern und Musikern, der westlichen Popkultur geprägt, doch stammen sie doch aus sehr unterschiedlichen Theatersystemen, welche ihre Kooperation ungewöhnlich erscheinen lässt. Denn die britischen Dramatiker scheinen auf bestimmte Weise besser gestellt zu sein als ihre deutschen Kollegen. Sie werden stärker in den Probenprozess einbezogen und besitzen mehr Autorität über ihr Werk, beispielsweise musste Stephens während der Proben zu *Three Kingdoms*, in welche britische, deutsche und estnische Schauspieler involviert waren, den britischen häufig erklären, „that [...] the authority in the room was with the director and not the playwright.“<sup>400</sup> Radosavljević führt dieses Verhältnis auch auf „the Shakespearean heritage in the English-speaking world“<sup>401</sup> zurück. In der deutschen Theaterlandschaft hingegen befindet sich der Regisseur an der Spitze der Produktionshierarchie, was sich vor allem durch das unterschiedliche Verständnis von Regie erklären lässt. Bestimmte historische Entwicklungen führten zu einem anderen Verständnis des Begriffs und somit zu einem anderen Umgang mit dem Theatertext. Dieses Verständnis wurzelt nach Erika Fischer-Lichte vor allem in der Auffassung von Theater als eigenständiger Kunstform, die zeitgenössische Bezüge setzen soll, um eine Auseinandersetzung mit dem Gezeigten bei den Zuschauern auszulösen,<sup>402</sup> was auch Ortrud Gutjahr betont.<sup>403</sup> Im 20. Jahrhundert kam es im deutschsprachigen Raum zur Entwicklung des Regietheaters, dem auch Sebastian Nüblings Regiearbeiten zuzuordnen sind. Wie in der Aufführungsanalyse veranschaulicht, stellt seine Inszenierung von *Pornographie* ein Beispiel dieser Art von Theater dar, obwohl er nicht stark in den Text selbst eingreift, aber ihn auf verschiedene Ebenen überträgt. Den Regisseuren wird in der deutschsprachigen Theaterlandschaft nicht nur ein freier Umgang mit dem Theatertext eingeräumt von den

---

<sup>400</sup> Stephens in: Radosavljević, *Theatre-Making*, S. 116.

<sup>401</sup> Ebenda, S. 193.

<sup>402</sup> Vgl. Fischer-Lichte, „Patterns of continuity in German theatre: Interculturalism, performance and cultural mission“, S. 371.

<sup>403</sup> Vgl. Gutjahr, *Regietheater!*, S. 21.

Theatern, der Presse und den Zuschauern, sondern es wird auch erwartet. Caroline A. Lodemann verweist hierbei auf den Theaterdiskurs. Das allgemeine Sprechen von Theater und Aufführung sei durchzogen von Bezugnahmen auf Regie und Regisseur, die jeweils unterschiedliche Zwecke und Funktionen aufweisen. Für Lodemann erfüllt die Regie im Theaterdiskurs vor allem eine Differenzierungsfunktion.<sup>404</sup>

Stephens hat seinen realistischen Schreibstil an den Regisseur angepasst, aber ihn nicht wesentlich verändert. *Pornographie* stellt wie einige Theatertexte zuvor wieder ein Form-Experiment dar, wobei Stephens einzelne Elemente bereits zuvor verwendete, wie die postepische Form und bestimmte epische Theatermittel in *One Minute* oder die Dramaturgie der Lücken in diversen Theatertexten. *Pornographie* bleibt aber nach wie vor dramatischen Strukturen verhaftet, auch wenn auf den ersten Blick durch die fehlenden Regieanweisungen oder Rollenaufteilung ein anderer Anschein erweckt wird.

Simon Stephens und Sebastian Nübling verbindet ihre Biografie, ihre Vorlieben und Interessen sowie zum Teil ihre Arbeitsweisen. Beide haben relativ spät ihren Durchbruch geschafft, sind verheiratet und haben jeweils drei Kinder. Der Dramatiker war zuvor als Lehrer tätig und unterrichtete u.a. das Young Writers Programme am Royal Court,<sup>405</sup> wie auch der Regisseur als Dozent am Institut für Theaterwissenschaft und –praxis der Universität Hildesheim tätig war und immer wieder am jungen theater basel mit jugendlichen Laienschauspielern arbeitet.<sup>406</sup> Beide haben ein ausgeprägtes Interesse für Musik, das ihre Arbeit stark prägt, und waren auch als Musiker tätig. Bei ihrer Arbeit bevorzugen sie Kollaborationen und im Mittelpunkt ihres Schaffens steht die Frage nach dem Funktionieren des gesellschaftlichen Zusammenlebens. Außerdem weisen beide eine Vorliebe für Neues und Experimente auf – in den letzten Jahren vor allem ersichtlich durch die internationalen Kooperationen.

Die Zusammenarbeit mit Nübling inspirierte den Dramatiker und brachte ihn zum Reflektieren über sein Schreiben, das Theater und dessen Möglichkeiten, wie er in seinem Impulsreferat zur Eröffnung des Stückemarktes des Berliner Theatertreffens 2011 *Skydiving Blindfolded or Five Things I Learned From Sebastian Nübling* anmerkte. Er hob hierbei besonders die Entstehung von Theater aus einem kollektiven Prozess, es sei „multi-

---

<sup>404</sup> Vgl. Lodemann, *Regie als Autorschaft*, S. 77.

<sup>405</sup> Vgl. Simon Stephens in: Innes, „Simon Stephens“, S. 446-447.

<sup>406</sup> Vgl. Richard, „Sebastian Nübling“, S. 82.

authored“, und seine Eigenschaft als „physical medium“ hervor.<sup>407</sup> Die Kooperation mit Nübling verstärkte das Bewusstsein des Dramatikers für aufführungsimmanente Merkmale in seinem Schreiben. Im Laufe der Zeit lässt Stephens immer mehr Raum für den Eingriff des Regisseurs in seinen Stücken, wie man klar erkennen kann an den immer offener gestalteten Regieanweisungen und einer Dramaturgie der Lücken. *Pornographie* bildet in Stephens' Werk eine Ausnahme, da sich darin überhaupt keine Regieanweisungen im herkömmlichen Sinne finden lassen, sondern nur Zusatztexte, die ohne den Eingriff des Regisseurs nicht aufführbar sind und somit Interpretation verlangen. Stephens sieht sich als *theatre worker*<sup>408</sup> und schreibt gerne für konkrete Aufführungsbedingungen. Außerdem experimentierte er mit verschiedenen Arbeitsformen und holt sich Input aus verschiedenen Bereichen, beispielsweise von Regisseuren oder aus Workshops mit Häftlingen, jungen Dramatikern, Schauspielern oder Schauspielschülern. Sein Schreibstil verändert sich durch die Zusammenarbeit mit dem deutschen Regisseur nicht völlig, sondern geht auf diesen ein. Eindeutig zu erkennen ist, dass sich Stephens mit Theater texts wie *Pornographie* oder *Three Kingdoms* immer weiter wegbewegt von dem charakteristischen New Writing-Schreibstil seiner „Ausbildungsstätte“, dem Royal Court,<sup>409</sup> und dem was Aleks Sierz „New Writing Pure“ nennt. Stephens beschreibt den „intellectual metabolism“<sup>410</sup> des Royal Court folgendermaßen:

„The Royal Court is a theatre which is built on the notion of ‘plays are wrought rather than written‘; they’re defined by dramatic action rather than by idea; what’s of interest is character rather than language. And the language should be behavioural, not literary; the moment of dramatic action is the key moment of the play, not the visual moment.“<sup>411</sup>

Interessant erscheint auch, dass in Großbritannien in den letzten Jahren verstärkt über die Sparte New Writing und ihre Charakteristika reflektiert wurde, besonders wie der Theaterdiskurs darüber von den Ansichten von Aleks Sierz geprägt worden ist und seiner sehr spezifischen und dadurch engen Definierung des Begriffs.<sup>412</sup>

Einige Blogger ordnen Stephens nicht mehr in die New Writing-Sparte ein, sondern siedeln sein Schreiben zwischen den beiden Bereichen New Writing und New Work ein.<sup>413</sup>

---

<sup>407</sup> Stephens, „Skydiving Blindfolded or Five Things I Learned From Sebastian Nübling“.

<sup>408</sup> Vgl. Ebenda.

<sup>409</sup> Vgl. Radosavljević, *Theatre-Making*, S. 112.

<sup>410</sup> Stephens in: Ebenda, S. 203.

<sup>411</sup> Stephens in: Ebenda, S. 203.

<sup>412</sup> Vgl. Chisholm, „The End of New Writing?“/ Vgl. Radosavljević, *Theatre-Making*, S. 87-88.

<sup>413</sup> Vgl. Radosavljević, *Theatre-Making*, S. 117.

Hervorzuheben ist in diesem Zusammenhang die Produktion von *Three Kingdoms*. Bei *Pornographie* schrieb Stephens das Stück für Sebastian Nübling und überließ es ihm und seinem Produktionsteam, währenddessen er bei *Three Kingdoms* direkt am Probenprozess beteiligt und folglich Teil des Produktionsteams war.

„In rehearsal my work was also, weirdly, to respond to my own text. [...] my understanding of it and my word on it was by no means final. I helped them edit and cut the play. I resisted cutting areas that I thought would be catastrophic if removed. I wrote new sections in the wake of their [Sebastian Nübling, Eene Liis Semper, Eero Epner, Julia Lochte] suggestions or my responses to rehearsal.“<sup>414</sup>

*Pornographie* weist auch bereits ansatzweise das verstörende Element auf, das in späteren Theatertexten bzw. Inszenierungen wie *Three Kingdoms* eine noch bedeutendere Rolle erhalten soll und auch eine eigene Ästhetik in die Inszenierungen einführt. Diese Ästhetik ist stark durch die Filme von David Lynch geprägt. Das Unterbewusste und Verstörende in ihnen überträgt Stephens in seine Stücke wie Nübling sie in seine inszenatorische Arbeit auf mehreren Ebenen integriert – musikalisch, visuell durch Kostüme und Requisiten oder in das Spiel der Schauspieler.

Stephens vertraut Nübling bei der Umsetzung seiner Theatertexte, „confident in the strength of their shared artistic values that are better encapsulated by the notion of ‘musicality’ rather than literature alone.“<sup>415</sup> Musikalität ist in der Arbeit des Autors wie des Regisseurs ein bedeutender Punkt, welcher diese stark prägt. Stephens hört Musik beim Verfassen seiner Theatertexte und versucht die Energie, das was sie in ihm auslöst, in schriftsprachliche Form zu übersetzen sowie er in einigen sogar die Dramaturgie bestimmter Musikgattungen nachahmt.

„I’ve learnt more from the songs of the Pixies about dramatic structure than I have from reading any play [...]. Basically dramatic structure is: you just do loud bit, quiet bit, loud bit, quiet bit – sorted. Or you can do quiet bit, loud bit, quiet bit, loud bit. They are basically Pixies songs, most plays that I’ve written.“<sup>416</sup>

Der Einsatz von Musik innerhalb der Theatertexte dient als Referenz, zur Kommentierung, Punktierung wie Konterkarierung und Strukturierung. Für Nübling ist Musik bei den Proben wie in der Inszenierung von großer Bedeutung und bildet häufig den Subtext ganzer Inszenierungen oder auch nur einzelner Szenen.<sup>417</sup> Während der Proben dient sie ebenfalls als Orientierung für die Schauspieler, da sie „the attitude, timing and flow of energies within

<sup>414</sup> Stephens in: Bolton, „Preface“, S. vi-vii.

<sup>415</sup> Radosavljević, *Theatre-Making*, S. 196.

<sup>416</sup> Stephens zitiert nach: Ebenda, S. 199.

<sup>417</sup> Vgl. Roesner, „Musicality as paradigm“, S. 295.

the scene in the cast's collective subconscious"<sup>418</sup> überträgt. Nüblings Talent für metaphorische Bildsprache und Körpertheater verbindet sich mit Musikalität und Rhythmus wie Simon Stephens eindrücklich beschreibt:

„[...] he has a kind of visualized realization of the play that he imagines. And he stages that as a means of travelling into the play. He's never asked me what I'm trying to say with a play. It's not been anything he's interested in... He just wants to make a kind of musical energy, a kind of visceral muscle on stage, but he does it with tremendous intelligence and sensitivity.”<sup>419</sup>

Rhythmus und Musikalität durchdringen die Inszenierungen des deutschen Regisseurs. Sie prägen seinen Stil und bilden neben der ausgestellten Körperlichkeit und starken Präsenz der Spieler die wichtigsten Merkmale seiner bevorzugten Spielform. Bei *Pornographie* bilden Rhythmus und Musikalität das Grundgerüst, was die Aufführung verbindet, und auf der Bühne seinen unmittelbaren Ausdruck findet durch den Chor. Es ist jedoch auch hervorzuheben, wie bedeutend Nüblings Verbindung mit seinem Produktionsteam ist, das häufig Bühnenmusiker und Komponist Lars Wittershagen und Bühnenbildnerin Muriel Gerstner umfasst. Besonders das von Gerstner entworfene Bühnenbild von *Pornographie*, das Puzzle des Gemäldes *Der Turmbau zu Babel* von Pieter Bruegel dem Älteren, beeinflusste stark die Inszenierungsarbeit und Bildsprache des Regisseurs. Über die Jahre sind Wittershagen und Gerstner zu Nüblings Theaterfamilie geworden. Simon Stephens und Sebastian Nübling verbindet ebenfalls mittlerweile nicht nur berufliches, sondern auch persönliches, wie der Dramatiker es auf den Punkt bringt:

„So actually, both me and Sebastian have been very similar in a lot of ways. He is older than me. We are both middle-aged men. He is 51. And I'm 41. We're both family men. We both have three kids. We both wish we were rock stars. Neither of us are. But there's that shared sensibility and I think that's what I found in German theatre in the middle of the last decade. And maybe it's not so much that it changed everything that I was doing before so much as that I arrived at a place that I always wanted to be when I started off at the Drama Barn.”<sup>420</sup>

---

<sup>418</sup> Roesner, „Musicality as paradigm“, S. 295.

<sup>419</sup> Stephens in: Radosavljević, *Theatre-Making*, S. 116.

<sup>420</sup> Stephens in: Ebenda, S. 199.

## 7. Bibliographie

### Primärliteratur

Kane, Sarah, *Blasted & Phaedra's Love*, London: Methuen 1996.

Khan, Mohammed Sidique, „London bomber, text in full“, *BBC*, 14.04.2013, [http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk\\_news/4206800.stm](http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/4206800.stm).

Stephens, Simon, „Morning“, *Theater heute*, 04/2013, Beilage.

Stephens, Simon, *Plays 1*, London: Methuen Drama 2005.

Stephens, Simon, *Plays 2*, London: Methuen Drama 2009.

Stephens, Simon, *Plays 3*, London: Methuen Drama 2011.

Stephens, Simon, *Pornographie*, Rowohlt, pdf.

Stephens, Simon, „Three Kingdoms“, *Theater heute*, 02/2012, Beilage.

Stephens, Simon, *Three Kingdoms*, London: Methuen Drama 2012.

Stephens, Simon, *Wastwater and T5*, London: Methuen Drama 2011.

### Sekundärliteratur

Adorno, Theodor W., „Fragment über Musik und Sprache“, *Gesammelte Schriften 16. Musikalische Schriften*, Band 16, Hg. Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main: Suhrkamp<sup>2</sup> 1990, S. 251-594.

Berger, Jürgen, „Sebastian Nübling“, *Goethe Institut*, 02.09.2013, <http://www.goethe.de/kue/the/reg/reg/mr/nue/deindex.htm#1625128>.

Bolton, Jacqueline, „Context and Themes“, pdf, von der Autorin vor Publikation zur Verfügung gestellt.

Bolton, Jacqueline, „Methuen Stephens Chapter“, pdf, von der Autorin vor Publikation zur Verfügung gestellt.

Bolton, Jacqueline, „Plot and Structure“, pdf, von der Autorin vor Publikation zur Verfügung gestellt.

Bolton, Jacqueline, „Preface“, S. v-xiii. In: Stephens, Simon, *Three Kingdoms*, London: Methuen Drama 2012.

Bolton, Jacqueline, „Production History Final“, pdf, von der Autorin vor Publikation zur Verfügung gestellt.

D'Monté, Rebecca/ Graham Saunders, *Cool Britannia?. British political drama in the 1990s*, Basingstoke: Palgrave Macmillan 2008.

Devine, Harriet, *Looking Back. Playwrights at the Royal Court, 1956-2006*, London: faber and faber 2006.

Fischer-Lichte, Erika, „Patterns of continuity in German theatre: Interculturalism, performance and cultural mission“, *A History of German Theatre*, Hg. Simon Williams/ Maik Hamburger, Cambridge: Cambridge University Press 2008, S. 360-377.

Fontane, Theodor, „Unsere lyrische und epische Poesie seit 1848“, Universität Duisburg Essen, 15.05.2013, [http://www.uni-due.de/lyriktheorie/texte/1853\\_fontane.html](http://www.uni-due.de/lyriktheorie/texte/1853_fontane.html).

Gerstner, Muriel, „...dass das Ich nicht Herr sei in seinem eigenen Haus...“, *Die Kunst der Bühne. Positionen des zeitgenössischen Theaters*, Hg. Marion Tiedtke/ Philipp Schulte, Berlin: Theater der Zeit 2011, S. 44-56.

Gutjahr, Ortrud (Hg.), *Regietheater!. Wie sich über Inszenierungen streiten lässt*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2008.

Gutscher, Lea Jasmin, *Violence in Contemporary British Drama. Sarah Kane's Play "Cleansed"*, München: Grin 2007.

Hamburger, Maik, „Theatertreffen in Berlin, May 2008“, *Contemporary Theatre Review*, Volume 18, Issue 4, Backpages, 2008, S. 531-544.

Henckmann, Wolfhart (Hg.), *Lexikon der Ästhetik*, München: Konrad Lotter Verlag<sup>2</sup> 2004.

Hess-Lüttich, Ernest W. B., „Intermediale Übersetzung: Sprache und Musik“, *Theater des Fragments. Performative Strategien im Theater zwischen Antike und Postmoderne*, Anton Bierl/Gerald Siegmund/Christoph Meneghetti, Clemens Schuster (Hg.), Bielefeld: transcript 2009, S. 105-128.

Heinrich, Uwe, „Heißlaufen, bis der Funken springt“, *Eigenart Schweiz. Theater in der Deutschschweiz seit den 90er Jahren*, Hg. Dagmar Walser/ Barbara Engelhardt, Berlin: Theater der Zeit 2007, S. 83-87.

Hirte, Marion, „Muriel Gerstner“, *Goethe Institut*, 03.12.2013, <http://www.goethe.de/kue/the/bbr/bbr/ag/ger/por/deindex.htm>.

Innes, Christopher, *Modern British Drama. The Twentieth Century*, Cambridge: Cambridge University Press 2002.

Innes, Christopher, „Simon Stephens“, Hg. Martin Middeke/ Peter Paul Schnierer/ Aleks Sierz, *The Methuen drama guide to contemporary British playwrights*, London: Methuen Drama 2011, S. 445-465.

Innes, Christopher, „The rise of the director“, *A History of German Theatre*, Hg. Simon Williams/ Maik Hamburger, Cambridge: Cambridge University Press 2008, S. 171-197.

Kapusta, Danijela, *Personentransformation. Zur Konstruktion und Dekonstruktion der Person im deutschen Theater der Jahrtausendwende*, Münchener Universitätschriften Theaterwissenschaft, Hg. Prof. Dr. Michael Gissenwehler/ Prof. Dr. Jürgen Schläder, München: Herbert Utz 2011.

Kracauer, Siegfried, *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Hg. Inka Mülder-Bach, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005.

Kritzer, Amelia Howe, *Political Theatre in Post-Thatcher Britain. New Writing: 1995-2005*, Basingstoke: Palgrave Macmillan 2008.

Kurzenberger, Hajo, „Der Aufführungsdiskurs. Zum Beispiel Sebastian Nüblings Inszenierung von Ibsens *John Gabriel Borkmann*“, *Theorie.Theater.Praxis*, Hg. Hajo Kurzenberger/ Annemarie Matzke, Berlin: Theater der Zeit 2004, S. 77-89.

Kurzenberger, Hajo (Hg.), „Theater als Chor“, *Praktische Theaterwissenschaft. Spiel – Inszenierung – Text*, Hildesheim: Universität Hildesheim 1998, S. 17-36.

Kurzenberger, Hajo/ Sebastian Nübling/ Judith Gerstenberg/ Muriel Gerstner/ Franz Wille, „Dialog: Schauspiel II“, *Theorie.Theater.Praxis*, Hg. Hajo Kurzenberger/ Annemarie Matzke, Berlin: Theater der Zeit 2004, S. 90-96.

Lehmann, Hans-Thies, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren<sup>5</sup> 2011

Lodemann, Caroline, *Regie als Autorschaft. Eine diskurskritische Studie zu Schlingensiefels ‚Parsifal‘*, Göttingen: V&R unipress 2010.

Lyotard, Jean-François, *Das postmoderne Wissen. Ein Bericht*, Wien: Passagen<sup>3</sup> 1994.

Marx, Peter W. (Hg.), *Handbuch Drama. Theorie, Analyse, Geschichte*, Stuttgart: Metzler 2012.

Metzger, Stephanie, *Theater und Fiktion. Spielräume des Fiktiven in Inszenierungen der Gegenwart*, Bielefeld: transcript 2010.

Middeke Martin/ Peter Paul Schnierer/ Aleks Sierz (Hg.), „Introduction“, *The Methuen drama guide to contemporary British playwrights*, London: Methuen Drama 2011, S. vii-xxiv.

Mulvey, Laura (Hg.), *Experimental British television*, Manchester: Manchester University Press 2007.

Nübling, Sebastian, „Chorisches Spiel I. Zur Aktualität eines szenischen Verfahrens in der theaterwissenschaftlichen Projektarbeit: Shakespeare, Schwitters, Handke“, *Praktische Theaterwissenschaft. Spiel – Inszenierung – Text*, Hg. Hajo Kurzenberger, Hildesheim: Universität Hildesheim 1998, S. 41-62.

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

Radosavljević, Duška, *Theatre-Making. Interplay Between Text and Performance in the 21<sup>st</sup> Century*, Basingstoke: Palgrave Macmillan 2013.

Richard, Christine, „Sebastian Nübling. Theater in Familienbanden“, *Werk-Stück. Regisseure im Portrait*, Hg. Anja Dürrschmidt, Berlin: Theater der Zeit 2003, S. 82-87.

Roesner, David, „Musicality as a paradigm for the theatre – a kind of manifesto“, *Studies in Musical Theatre*, Vol. 4/ 3, Bristol: Intellect 2010, S 293-306. (Zugriff über: University of Kent, 20.01.2014, <http://kar.kent.ac.uk/id/eprint/30256>).

Schößler, Franziska, *Einführung in die Dramenanalyse*, Stuttgart: Metzler/ Carl Ernst Poeschel 2012.

Shepherd, Simon, *The Cambridge Introduction to Modern British Theatre*, Cambridge: Cambridge University Press 2009.

Siegmund, Gerald, „Diskurs und Fragment: Für ein Theater der Auseinandersetzung“, *Theater des Fragments. Performative Strategien im Theater zwischen Antike und Postmoderne*, Hg. Anton Bierl/Gerald Siegmund/Christoph Meneghetti, Clemens Schuster, Bielefeld: transcript 2009, S. 11-18.

Sierz, Aleks, *Rewriting the Nation. British theatre today*, London: Methuen 2011.

Standfest, Christine, „Surabaya Johnny reverberating. Vermischte Überlegungen zu der Frage »Wann ist ein Chor ein Chor?«“, S. 77-88. In: Meister/ Enzelberger/ Schmitt (Hg.), „Auftritt Chor. Formationen des Chorisches im gegenwärtigen Theater“, *Maske und Kothurn*, 58,1, Wien: Böhlau 2012.

Stegemann, Bernd, *Lektionen 1. Dramaturgie*, Berlin: Theater der Zeit 2009.

Stephens, Simon, „Introduction“, *Plays 1*, London: Methuen Drama 2005, S. vii-xiii.

Stephens, Simon, „Introduction“, *Plays 2*, London: Methuen Drama 2005, S. ix-xxii.

Stephens, Simon, „Skydiving Blindfolded or Five Thing I Learned From Sebastian Nübling“, *Theatertreffen Blog* 09.05.2011, 12.10.2013, <http://www.theatertreffen-blog.de/tt11/artikel-zu/stueckemarkt/skydiving-blindfolded/>.

Stutterheim, Kerstin/ Silke Kaiser (Hg.), „Der Episodenfilm“, *Handbuch der Filmdramaturgie. Das Bauchgefühl und seine Ursachen*, Babelsberger Schriften zur Mediendramaturgie und Ästhetik, Bd. 1, Frankfurt a. M.: Peter Lang<sup>2</sup> 2011, S. 247-259.

Tiedtke, Marion/ Philipp Schulte (Hg.), „Einleitung“, *Die Kunst der Bühne. Positionen des zeitgenössischen Theaters*, Berlin: Theater der Zeit 2011, S. 7-16.

Universität Wien, „Literatur im Kontext. Naturalismus“, 13.05.2013,  
<https://lic.ned.univie.ac.at/node/5499>.

Vallely, Paul, „Live 8“, CD-Booklet, Materialsammlung *Pornographie*, S. 3-9.

### **Zeitungen/ Zeitschriften**

Admin, „Playhouse Presents“, *OffScreen Magazine* 02.02.2013, 13.05.2013,  
<http://www.offscreenmagazine.co.uk/storyboard/playhouse-presents/>.

Ansohn, Berthold, „Interview“, *Stadtkind*, Juli 2007, Pressespiegel *Pornographie*.

APA, „Münchener Kammerspiele sind „Theater des Jahres““, *Die Presse* 05.09.2013,  
13.09.2013, <http://diepresse.com/home/kultur/news/1449212/Muenchener-Kammerspiele-sind-Theater-des-Jahres>.

Armstrong, Owen, „Ordinary Young Men“, *Vertigo*, Issue 23, Februar 2009, 10.04.2013,  
[http://www.closeupfilmcentre.com/vertigo\\_magazine/issue-23-february-2009/ordinary-young-men/](http://www.closeupfilmcentre.com/vertigo_magazine/issue-23-february-2009/ordinary-young-men/).

Baudrillard, Jean/ Eckhard Hammel, „Der reine Terrorismus. Ein Gespräch mit Eckhard Hammel“, *Der reine Terror. Gewalt von rechts*, Hg. Eckhard Hammel/ Rudolf Heinz/ Jean Baudrillard, Wien: Passagen 1993, S. 47-58. bzw. Materialsammlung *Pornographie*, S. 76-81.

Bazinger, Irene, „Nun aber mal los“, *FAZ*, 18.06.2007, Pressespiegel *Pornographie*.

Berger, Jürgen, „Schmetterten oder Schmeicheln“, *Theater heute*, 03/2009, S. 45.

Billington, Michael, „Review of the decade“, *The Guardian* 08.12.2009, 20.03.2013,  
<http://www.guardian.co.uk/world/2009/dec/08/review-of-the-decade-theatre>.

Bongard, Nicola, „hauskritik #2“, *Stadtkind*, Juli 2007, Pressespiegel *Pornographie*.

Chisholm, Alex, „The End of New Writing?“, *Exeunt Magazine* 11.05.2012, 19.01.2014,  
<http://exeuntmagazine.com/features/the-end-of-new-writing/>.

Cramer, Steve, „Pornography – Simon Stephens Interview“, *The List*, 17.07.2008, 20.05.2013,  
<http://www.list.co.uk/article/10159-pornography-simon-stephens-interview/>.

Curtis, Nick, „Interview: Simon Stephens talks on his new play *Three Kingdoms*“, *London Evening Standard* 03.05.2012, 10.05.2012,  
<http://www.standard.co.uk/goingout/theatre/interview-simon-stephens-talks-on-his-new-play-three-kingdoms-7707198.html>.

Dethier, Brigitte, „Wanderer zwischen den Welten“, *IXYPSILONZETT*, Berlin: Theater der Zeit 2013, S. 7-9.

Dickson, Andrew, „Playwright Simon Stephens: The old agonies return to haunt you“, *The Guardian* 08.04.2011, 10.04.2013,  
<http://www.guardian.co.uk/stage/2011/apr/08/playwright-simon-stephens-interview>.

DPA, „Uraufführung von Pornographie frenetisch gefeiert“, *Schwäbische Zeitung* 16.06.2007, 14.12.2007, [http://www.schwaebische.de/home\\_artikel,-Urauffuehrung-von-Pornographie-frenetisch-gefeiert-\\_arid,2014902.html](http://www.schwaebische.de/home_artikel,-Urauffuehrung-von-Pornographie-frenetisch-gefeiert-_arid,2014902.html).

Enzelberger, Genia/ Monika Meister/ Stefanie Schmitt (Hg.), „Vorwort“, S. 7-10. In: „Auftritt Chor. Formationen des Chorischen im gegenwärtigen Theater“, *Maske und Kothurn*, 58,1, Wien: Böhlau 2012.

Gardner, Lyn, „The finger-pointer“, *The Guardian* 04.08.2008, 10.04.2013,  
<http://www.guardian.co.uk/culture/2008/aug/04/edinburghfestival.festivals>.

Gardner, Lyn/ Sean Holmes, „Interview: Sean Holmes’s pick’n’mix plans for the Lyric Hammersmith“, *The Guardian* 03.06.2009, 15.08.2013,  
<http://www.theguardian.com/stage/2009/jun/03/sean-holmes-lyric-hammersmith>.

Healy, Patrick, „Specializing in Secrets and Their Dear Costs“, *The New York Times* 04.10.2012, 11.05.2013, <http://theater.nytimes.com/2012/10/07/theater/specializing-in-secrets-and-their-dear-cost.html?adxnnl=1&pagewanted=all&adxnnlx=1368431747-fZCUZxmOYXaUdAcKgH7pRg>.

Heine, Matthias, „Der Turmbau zu London“, *Die Welt* 18.06.2007, 14.12.2013,  
[http://www.welt.de/welt\\_print/article954077/Der-Turmbau-zu-London.html](http://www.welt.de/welt_print/article954077/Der-Turmbau-zu-London.html).

Kaempf, Simone, „Rohe Kraft und Sensibilität“, *taz* 04.10.2008, 17.04.2013,  
<http://www.taz.de/1/archiv/print-archiv/printressorts/digi-artikel/?ressort=ku&dig=2008/10/04/a0185&cHash=6775c39eda>.

Kehlmann, Daniel, „Die Lichtprobe“, *Frankfurter Rundschau* 27.07.2009, 25.08.2013,  
<http://www.fr-online.de/spezials/kehlmann-rede-im-wortlaut-die-lichtprobe,1473358,2725516.html>.

Kerber, Armin, „Readymades & Letter-Girls“, *Du. Das Kulturmagazin*, Jänner/Februar 2011/813, S. 101.

Kellaway, Kate, „How Simon Stephens’s plays are galvanising British theatres“, *The Guardian* 20.08.2009, 10.04.2013, <http://www.guardian.co.uk/stage/2009/aug/30/simon-stephens-theatre-punk-rock>.

Kralicek, Wolfgang/ Simon Stephens/ Sebastian Nübling, „‘Er dachte damals, ich bin betrunken‘. Deutsch-englische Freundschaft: Regisseur Sebastian Nübling und Dramatiker Simon Stephens im Gespräch“, *Falter*, 23/12, 2012, 10.06.2012, <http://www.falter.at/falter/2012/06/05/er-dachte-damals-ich-bin-betrunken/>.

Kurzenberger, Hajo, „Chorpräsenz“, S. 47-54. In: Enzelberger/ Meister/ Schmitt (Hg.), „Auftritt Chor. Formationen des Chorischen im gegenwärtigen Theater“, *Maske und Kothurn*, 58,1, Wien: Böhlau 2012.

Küveler, Jan, „Sebastian Nübling“, *Die Welt* 27.10.2012, 10.01.2014, [http://www.welt.de/print/die\\_welt/kultur/article110306706/Sebastian-Nuebling.html](http://www.welt.de/print/die_welt/kultur/article110306706/Sebastian-Nuebling.html)

Laages, Michael, „Bis einer kommt und alles in Trümmer schlägt“, *Deutschlandfunk – Kultur heute* 17.06.2007, Pressespiegel *Pornographie*.

Landmann, Elionor, „Der dritte Streich“, *Theater heute*, 04/2013, S. 20-21.

Logan, Brian, „One day in July“, *The Guardian* 19.06.2007, 12.04.2013, <http://www.guardian.co.uk/stage/2007/jun/19/theatre>.

Mahro, Annette, „Das Leben als Nebelmaschine. Sebastian Nübling führt im Jungen Theater Basel Regie im explosiven ‚Morning‘“, *Badische Zeitung* 28.01.2013, 04.10.2013, [http://www.rowohlt-theaterverlag.de/fm/200/stephens\\_MORNING\\_basel\\_dse.pdf](http://www.rowohlt-theaterverlag.de/fm/200/stephens_MORNING_basel_dse.pdf).

Meier, Simone, „Lösch mir die Gluuuuuuut“, *Theater heute*, 06/2006, S. 6-7.

Müller, Roland, „Bomben auf Superman“, *Die Zeit*, Nr. 26, 21.06.2007, S.44.

Müller, Tobi, „Die Werktreue im Theater ist ein Phantom“, *Die Welt* 04.08.2009, 25.08.2013, <http://www.welt.de/kultur/theater/article4248599/Die-Werktreue-im-Theater-ist-ein-Phantom.html>.

Müller, Katrin Bettina/ Sebastian Nübling, „Eine Zeitverschwendungsmaschine“, *taz* 08.05.2008, 05.01.2013, <http://www.taz.de/!16986/>.

Ostermeier, Thomas, „Das Theater im Zeitalter seiner Beschleunigung“, *Theater der Zeit*, 07/08 1999, S. 10-15.

Powell, Lucy, „Simon Stephens: Theatre is the oldest art form but it feels like the most urgent“, *Metro* 23.01.2013, 17.04.2013, <http://metro.co.uk/2013/01/23/simon-stephens-theatre-is-the-oldest-art-form-but-it-feels-like-the-most-urgent-3363881/>.

Rebellato, Dan, „Simon Stephens“, *Contemporary Theatre Review*, Vol. 15, No. 1, 2005, S. 174-178.

Roesner, David, „Die Playlist als Inszenierung. Ein Portrait des Theatermusikers Lars Wittershagen“, *Theater der Zeit*, Insert "Zuspiel", 06/2005, S. 14-15.

Sierz, Aleks, „Breaking in – Simon Stephens“, *The Stage* 29.07.2004, 15.05.2012, <http://www.thestage.co.uk/features/feature.php/3373/breaking-in-simon-stephens>.

Sierz, Aleks, „Me and my mates“, *New Theatre Quarterly*, Volume 20/ Issue 01 / February 2004, S. 79-83.

Sierz, Aleks, „Three Kingdoms“, *The Stage* 09.05.2012, 20.08.2013, <http://www.thestage.co.uk/reviews/review.php/36087/three-kingdoms>.

Stammen, Silvia, „Uneingelöstes Versprechen“, *Theater heute*, 11/2012, S. 34.

Trueman, Matt, „New Royal Court season reunites Simon Stephens and Sherlock's Andrew Scott“, *The Guardian* 13.11.2013, 20.11.2013, <http://www.theguardian.com/stage/2013/nov/13/royal-court-new-2014-season>.

Wahl, Christine, „Lifestyle Sarkasmus à la Sibylle Berg“, *Der Tagesspiegel* 25.11.2013, 27.12.2013, <http://www.tagesspiegel.de/kultur/premiere-am-maxim-gorki-theater-lifestyle-sarkasmus-a-la-sibylle-berg/9121318.html>.

Walser, Dagmar, „Ein Plusminusmann auf der richtigen Welle“, *Theater der Zeit*, 02/2001, S. 30-31.

Wille, Franz, „Countdown zur Katastrophe“, *Theater heute*, 08/9 2007, S. 36-37.

Wonfor, Sam, „Interview: Olivier Award-winning Playwright Simon Stephens“, *The Journal* 29.10.2012, 20.05.2013, <http://www.journallive.co.uk/culture-newcastle/theatre-in-newcastle/2012/10/29/interview-olivier-award-winning-playwright-simon-stephens-61634-32120214/>.

## **Internet/ Blogs**

BBC, „Overview“, 15.05.2013, [http://news.bbc.co.uk/2/shared/spl/hi/uk/05/london\\_blasts/what\\_happened/html/](http://news.bbc.co.uk/2/shared/spl/hi/uk/05/london_blasts/what_happened/html/).

BBC, „Victims“, 15.05.2013, [http://news.bbc.co.uk/2/shared/spl/hi/uk/05/london\\_blasts/victims/](http://news.bbc.co.uk/2/shared/spl/hi/uk/05/london_blasts/victims/).

Berliner Festspiele, „Archiv Theatertreffen. Chronik“, 02.12.2013, [http://www.berlinerfestspiele.de/chronicle/?finder\[\\_req\]=1&finder\[fulltext\]=%22Sebastian+N%C3%BCbling%22](http://www.berlinerfestspiele.de/chronicle/?finder[_req]=1&finder[fulltext]=%22Sebastian+N%C3%BCbling%22).

Deutsches Schauspielhaus Hamburg, „Carmen Disruption“, 14.01.2014, [http://schauspielhaus.de/de\\_DE/kalender/carmen\\_disruption.11568562](http://schauspielhaus.de/de_DE/kalender/carmen_disruption.11568562).

Deutsches Schauspielhaus Hamburg, „Pornographie“, 15.05.2013, [http://www.schauspielhaus.de/de\\_DE/archiv/pornographie.260791](http://www.schauspielhaus.de/de_DE/archiv/pornographie.260791).

Diem, Peter, „Der Stern“, *Austria Forum*, 16.09.2009, 17.04.2013, <http://austria-forum.org/af/Wissenssammlungen/Symbole/Stern>.

Haydon, Andrew, „Britain’s got Europe“, *Postcards from the Gods* 28.01.2013, 14.01.2014, [http://postcardsgods.blogspot.co.at/2013\\_01\\_01\\_archive.html](http://postcardsgods.blogspot.co.at/2013_01_01_archive.html).

Kaempf, Simone, „Die Zuneigung zum Leben“, *nachtkritik.de* 18.06.2007, 14.12.2013, [http://nachtkritik.de/index.php?option=com\\_content&task=view&id=265](http://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&task=view&id=265)

Kaempf, Simone, „Pornographie & Nach Poe – Jewgenij Grischkowitz und Simon Stephens bei den Theaterformen“, *nachtkritik.de* 25.07.2007, Pressespiegel *Pornographie*.

McDermott, Phelim, *Devoted and Disgruntled*, 10.01.2014, <http://www.devotedanddisgruntled.com/>.

Münchener Kammerspiele, „Lars Wittershagen“, 14.01.2014, <http://www.muenchner-kammerspiele.de/programm/ilona-rosetta-sue/lars-wittershagen/>.

Münchener Kammerspiele, „Orpheus steigt herab“, 14.01.2014, <http://www.muenchner-kammerspiele.de/orpheus-steigt-herab/pressestimmen/>.

Münchener Kammerspiele, „Sebastian Nübling“, 13.09.2013, <http://www.muenchner-kammerspiele.de/orpheus-steigt-herab/sebastian-nuebling/>.

Rowohlt, „Simon Stephens“, 14.05.2012, [http://www.rowohlt-theaterverlag.de/autor/Simon\\_Stephens.72041.html](http://www.rowohlt-theaterverlag.de/autor/Simon_Stephens.72041.html).

Schauspielhaus Zürich, „Muriel Gerstner“, 22.12.2013, <http://www.schauspielhaus.ch/ensemble/regie-team/buhne-kostume/124-muriel-gerstner>.

Scott-Layton, Ashley, „[Switzerland]3: Nübling’s Morning.“, *Chasing the Trickster* 07.03.2013, 15.01.2014, <http://chasingthetrickster.wordpress.com/about/>.

Sierz, Aleks, „New writing in British theatre today“, *TheatreVOICE* 16.02.2010, 25.02.2013, <http://www.theatrevoice.com/2491/new-writing-in-british-theatre-today/#.UwhqfIWtJpU>.

Suleaman, Nasreen, „The mystery of ‘Sid’“, *BBC* 19.10.2005, 20.05.2013, [http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk\\_news/magazine/4354858.stm](http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/magazine/4354858.stm).

Transport for London, „Staying safe and comfortable“, 20.05.2013, <http://www.tfl.gov.uk/gettingaround/19460.aspx>.

Trueman, Matt, „Review Three Kingdoms, Lyric Hammersmith“, *Matt Trueman* 13.05.2012, 14.01.2014, <http://matttrueman.co.uk/2012/05/review-three-kingdoms-lyric-hammersmith.html>.

## Sonstiges

Bramkamp, Nicola/ Regina Guhl (Red.), „*Pornographie*“, Programmheft, Hamburg/ Hannover: Deutsches Schauspielhaus Hamburg/ Staatsschauspiel Hannover 2007.

Bramkamp, Nicola/ Regina Guhl (Red.), „Materialsammlung *Pornographie*“, Hamburg/ Hannover: Deutsches Schauspielhaus Hamburg/ Staatsschauspiel Hannover 2007.

Staatsschauspiel Hannover, Pressespiegel *Pornographie* 2007.

Stephens, Simon, *Pornographie*, Bearb. Nicola Bramkamp/ Regina Guhl, Schauspielhaus Hamburg/ Staatsschauspiel Hannover, Strichfassung 04.06.2007.

## Videos/ Aufzeichnungen

*British Playwriting/ German Directing: Simon Stephens's Wastwater and Pornographie*, Foyles Gallery/ University of Kent, 30.04.2011. Audio Transkription durch Desiree Schell.

*Coldplay – Yellow*, Regie: James & Alex, Coldplay Official, 30.05.2011, 03.05.2013, <http://www.youtube.com/watch?v=yKNxeF4KMsY>.

*Dunkel lockende Welt*, Fernsehregie: Hannes Rossacher, 3sat/zdf, 02.05.2006; (Orig. DE/2006).

*I Furiosi – Die Wütenden*, Fernsehregie: Peter Schönhofer, zdf theater, 06.06.2010; (Orig. DE/2004).

*Interview with Simon Stephens*, National Theatre Discover, 25.02.2013, 10.04.2013, [http://www.youtube.com/watch?v=6PcHQ\\_oZHdc](http://www.youtube.com/watch?v=6PcHQ_oZHdc).

*Orpheus steigt herab*, Fernsehregie: Hannes Rossacher, 3sat, 11.05.2013; (Orig. DE/2013).

*Pornographie*, Fernsehregie: Hannes Rossacher, 3sat/zdf, 17.05.2008; (Orig. DE/2008).

*Pornographie*, Deutsches Schauspielhaus Hamburg, Aufführungsmitschnitt 2008.

*Reiher*, Staatstheater Stuttgart, Aufführungsmitschnitt 2003.

*Stand behind the yellow line*, London Sound Survey, 19.12.2009, 14.05.2013, <http://www.youtube.com/watch?v=uCvY8wWy2UY>.

*Wastwater by Simon Stephens on The Review Show*, BBC, 25.05.2011, 10.04.2013, <http://www.youtube.com/watch?v=Ke0ZqXZ-L34>.

## 8. Appendix

### 8.1. Vertiefendes Material

#### 8.1.1. Pornographie – Produktionsteam und Besetzung

##### Produktionsteam

Inszenierung	Sebastian Nübling
Bühne	Muriel Gerstner
Co-Bühnenbildner	Jean Marc Desbonnets
Kostüme	Marion Münch
Musik	Lars Wittershagen
Dramaturgie	Nicola Bramkamp/ Regina Guhl

##### Besetzung für das Berliner Theatertreffen

Mutter	Monique Schwitter
Schüler	Martin Wißner (zuvor Sonja Beißwenger)
Bruder	Daniel Wahl
Bruder	Christoph Franken
Attentäter	Samuel Weiss
Professor	Peter Knaack
Ehemalige Studentin	Jana Schulz
Alte Frau	Angela Müthel

Premiere am 15. Juni 2007, Festival Theaterformen in Koproduktion mit dem Staatsschauspiel Hannover und dem Deutschen Schauspielhaus Hamburg.<sup>421</sup>

---

<sup>421</sup> Vgl. Bolton, „Production History“, S. 55.

### 8.1.2 William Shakespeare, *Seven Ages of Man*

“All the world's a stage,  
And all the men and women merely players,  
They have their exits and entrances,  
And one man in his time plays many parts,  
His acts being seven ages. At first the infant,  
Mewling and puking in the nurse's arms.  
Then, the whining schoolboy with his satchel  
And shining morning face, creeping like snail  
Unwillingly to school. And then the lover,  
Sighing like furnace, with a woeful ballad  
Made to his mistress' eyebrow. Then a soldier,  
Full of strange oaths, and bearded like the pard,  
Jealous in honour, sudden, and quick in quarrel,  
Seeking the bubble reputation  
Even in the cannon's mouth. And then the justice  
In fair round belly, with good capon lin'd,  
With eyes severe, and beard of formal cut,  
Full of wise saws, and modern instances,  
And so he plays his part. The sixth age shifts  
Into the lean and slipper'd pantaloon,  
With spectacles on nose, and pouch on side,  
His youthful hose well sav'd, a world too wide,  
For his shrunk shank, and his big manly voice,  
Turning again towards childish treble, pipes  
And whistles in his sound. Last scene of all,  
That ends this strange eventful history,  
Is second childishness and mere oblivion,  
Sans teeth, sans eyes, sans taste, sans everything.”<sup>422</sup>

---

<sup>422</sup> Shakespeare, „Seven Ages of Man” in: Bramkamp/ Guhl (Red.), „Materialsammlung *Pornographie*“, S. 68.

## 8.2. Danksagung

Ich möchte mich an dieser Stelle herzlich bedanken für die Zurverfügungstellung des Arbeitsmaterials bei Carsten Niemann vom Staatstheater Hannover sowie Angelika Stübe vom Deutschen Schauspielhaus Hamburg, ohne deren Unterstützung diese Arbeit nicht möglich gewesen wäre. Außerdem ein großes Danke an Dr. Peter Boenisch für die rasche Zusendung der Aufzeichnung des Symposiums *British Playwriting/ German Directing: Simon Stephens's Wastwater and Pornographie* und an Jacqueline Bolton für ihr Vertrauen bei der Bereitstellung ihrer damals noch unveröffentlichten Artikel, die mir eine große Hilfe waren.

Vor allem danke ich auch meiner Familie, ohne die ich es wohl nicht geschafft hätte, und meinen Freunden, die mir geduldig zugehört haben. Insbesondere Steffi für ihre Unterstützung und das Korrekturlesen.

Amerika!

(Zvonimir, Joseph Roth *Hotel Savoy*)

### 8.3. Abstract

Die Arbeit untersucht die künstlerische Kooperation des britischen Dramatikers Simon Stephens mit dem deutschen Regisseur Sebastian Nübling anhand der Uraufführung von Stephens' Stück *Pornographie* durch Sebastian Nübling 2007 am Festival Theaterformen (Koproduktion Deutsches Schauspielhaus Hamburg/ Staatsschauspiel Hannover). Der Theatertext markiert den Beginn einer engen Kooperation der beiden Theaterschaffenden, entstand er doch konkret für den deutschen Regisseur und versucht seiner Arbeitsweise entgegenzukommen. Stephens entfernt sich damit vom klassischen New Writing, wie es Aleks Sierz definiert, und experimentiert mit Form und Struktur. Nübling inszenierte bis dato vier Uraufführungen und zwei deutsche Erstaufführungen von Simon Stephens' Theatertexten. Die Stück- und Aufführungsanalyse veranschaulichen wie Stephens' und Nüblings Arbeit ineinandergreifen. Nüblings Inszenierung von *Pornographie* kann als Regietheater bezeichnet werden, obwohl er nicht stark in den Text eingreift, aber ihn auf verschiedene Ebenen überträgt und bestimmte Merkmale darin verstärkt. Musikalität und Rhythmus stellen bei beiden Künstlern einen bedeutenden Punkt dar sowie ihre stetige Suche nach neuen Formen und Herausforderungen.

## 8.4. Curriculum Vitae von Desiree Schell

### **Ausbildung**

Okt. 2006 – April 2014	<b>Universität Wien:</b> Theater-, Film- und Medienwissenschaft Wahlfachblöcke: Kulturmanagement, Kunstgeschichte
Okt. 2008 – bis dato	<b>Universität Wien:</b> Kunstgeschichte
Sept. 1997 – Juni 2006	<b>Bundeshandelsakademie I, Wels</b> Zweig: Internationale Wirtschaftsbeziehungen

### **Berufliche Laufbahn**

Aug. 2010 – Juni 2011	<b>Volkstheater Wien:</b> Sekretärin der Dramaturgie, Assistentin der Chefdramaturgin
Okt. 2009 – Feb. 2010	<b>Volkstheater Wien:</b> Dramaturgie- und Regiehospitantz, Abendspielleitung für <i>Das letzte Band</i> von Samuel Beckett
März – Juni 2009	<b>Universität Wien/ Agentur Feitzinger:</b> Theaterverlagspraktikum
Okt. 2008 – Jan. 2009	<b>Landestheater Linz:</b> Dramaturgiehospitantz zu <i>Faust I</i> von Johann Wolfgang von Goethe
Juli 2008	<b>Sommerakademie Motten:</b> Organisation, Finanzen, Marketing, Betreuung der Kursteilnehmer
Feb. – Juni 2008	<b>Ideenfindung Ei:</b> Inspizienz, Künstlerbetreuung, Regiehospitantz