



universität  
wien

# Diplomarbeit

Titel der wissenschaftlichen Arbeit

Intertextualität und produktive Rezeption  
in Sarah Kanes *Phaedra's Love*

Verfasserin

**Birgit Scholin**

Angestrebter akademischer Grad

**Magistra der Philosophie (Mag. phil.)**

Wien 2009

Studienkennzahl laut Studienblatt: A 393

Studienrichtung laut Studienblatt: Vergleichende Literaturwissenschaft

Betreuerin: Dr. Gabriele Blaikner Hohenwart

## Inhaltsangabe:

1. Einleitung .....	4
2. Wirkungsgeschichte des Phaedra-Mythos .....	6
3. Inhaltsangaben .....	9
3.1. Senecas Phaedra .....	9
3.2. Phaedra's Love .....	9
4. Die britische Dramenlandschaft.....	11
4.1. Die Entwicklung des britischen Theaters in den späten Achziger- und frühen Neunzigerjahren .....	11
4.2. Cruel Britannia – Cool Britannia: IN-YER-FACE-Theatre .....	11
5. Sarah Kanes Werdegang als Dramatikerin .....	16
5.1. Die Entwicklung von Sarah Kanes Schreiben mit dem Focus auf <i>Phaedra's Love</i> .	18
5.2. Archetypisches, mythologisches und christliches Inventar .....	19
6. Zur Genese von <i>Phaedra's Love</i> .....	22
7. Exemplarisch: Kanes Ausgestaltung der finalen Szene .....	24
7.1. Die <i>bienséance</i> .....	24
7.2. Kurzer Abriss der Aufführungspraxis der letzten Szene von <i>Phaedra's Love</i> .....	26
7.3. Die deutsche Erstaufführung .....	27
7.3. Renaud Cojos Inszenierung im Theater der Bastille.....	28
8. Die Charakterisierung des Hippolytus .....	29
8.1. Senecas Hippolytus .....	29
8.2. Kanes Hippolytus .....	31
8.3. Hippolytus' Gefühlswelt.....	33
8.4. Hippolytus' Lebenshaltung .....	37
8.5. Der Reinheitsgedanke .....	38
9. Parallelen zu Brechts <i>Baal (1918)</i> .....	42
9.1. Skizzierung von Brechts <i>Baal</i> .....	42
9.2. Die Metapher der Geier .....	43
9.3. Vergleich der Charaktere Baals und Hippolytus' .....	43
9.4. Die Gefängniszene.....	44
9.5. Liebe, Gemeinschaft und Glaube .....	45
9.6. Die Metapher des wilden Tieres .....	46
10. Parallelen zu Albert Camus: <i>L'Étranger</i> .....	49
11. Phaedras Vergewaltigung und Wahrheit.....	52
12. Das Inzestmotiv .....	55
13. Kanes Referenzen auf die Monarchie in Großbritannien.....	57

<b>14. Die Darstellung der Eltern-Kind Beziehung.....</b>	<b>58</b>
14.1. Phaedra und Strophe.....	58
14.2. Theseus und Hippolytus.....	59
<b>15. Phaedra .....</b>	<b>63</b>
16.1. Phaedras Liebe .....	64
15.2. Das Selbstmordmotiv .....	69
<b>16. Die Feuermetaphorik .....</b>	<b>71</b>
<b>17. Phaedras Love als Komödie lesen .....</b>	<b>74</b>
<b>18. Die Rolle des Chores.....</b>	<b>76</b>
<b>19. Resümee .....</b>	<b>79</b>
<b>Bibliographie .....</b>	<b>81</b>
<b>Anhang:.....</b>	<b>83</b>

## 1. Einleitung

Ziel meiner Arbeit ist es, Sarah Kanes *Phaedra's Love* mit der antiken Vorlage Senecas zu vergleichen, sowie die Einflüsse auf Kanes Stück von Autoren des 20. Jahrhunderts aufzuzeigen. Das 1996 vom *London Gate Theatre* bei Kane in Auftrag gegebene Drama hatte die Adaption eines antiken Stoffes zur Bedingung. Doch obwohl der Ausgangspunkt für Kanes Stück mit Sicherheit Senecas *Phaedra* ist, hatten auch andere Werke Auswirkung auf die Textgenese. Brechts *Baal* und Camus' *L'Étranger* haben ihr wichtige Denkanstöße gegeben: Die Figuren Meursault und Baal sind mit dem Protagonisten Hippolytus von *Phaedra's Love* in ihrer Charakteristik eng verwandt und Brechts *Leben des Galilei* hat Kane bei der Thematisierung des Konfliktes zwischen Wahrheit und Lüge beeinflusst.

Die genannten Werke waren für Kanes Arbeit an *Phaedra's Love* essenziell und sind es auch für das Verständnis des Stücks. Eine Kenntnis der Intertexte ermöglicht es dem Rezipienten, die Dichte des Textes zu erkennen und weitere Lesarten zu erschließen. Für das Verständnis von Sarah Kane ist es wichtig, ihr Schreiben nicht nur in den Parametern von Sexualität und Gewalt, sowie ihrem frühen Selbstmord zu sehen. Kanes Theaterschaffen ist durchaus oft provokant und aufwühlend, wie aber zu zeigen sein wird, greift sie ebenfalls auf ihre weitreichenden Kenntnisse der europäischen Literatur- und Theatertradition zurück. Es gibt mehr an der jungen britischen Schriftstellerin zu sehen und zu analysieren als die berühmt gewordenen Schockmomente auf der Bühne.

Wie Seneca in *Phaedra* erzählt *Phaedra's Love* vom Untergang einer Königsfamilie durch inzestuöse Verbindungen. Der grundlegende Plot wird von Kane beibehalten, sie verändert jedoch die Ausgestaltung der Figuren, ihr Verhältnis zueinander, sowie den Schauplatz, wodurch die Stimmung eine vollkommen andere ist als bei Seneca. Durch Anspielungen auf gegenwärtige politische Ereignisse und Personen erhält *Phaedra's Love* Aktualität. Kane gibt sich aber auch nicht damit zufrieden, das mythologische Inventar des *Phaedra* Motivs zu modernisieren, wodurch die Thematik noch brisanter wird. Wie Kane mit diesen Inhalten verfährt, soll in der vorliegenden Arbeit gezeigt werden.

Das Hauptaugenmerk der Untersuchungen liegt auf einem Vergleich Senecas und Kanes; Ähnlichkeiten und Unterschiede der beiden Fassungen sollen herausgearbeitet werden. Diese Verfahrensweise ist von Interesse, insofern als der eine Text eine klassische römische Tragödie ist, und der andere im postmodernen Theater beheimatet ist. Die grundsätzliche Fragestellung in dieser Arbeit lautet daher, wie eine Autorin aus den Neunziger Jahren mit

einem mythologischen Stoff verfährt, der eine so lange Rezeptionsgeschichte aufweist. In welcher Form werden mythische Themen verarbeitet? Wie wird mit strukturellen und formalen Regeln der aristotelischen Tragödie umgegangen? Was verändern die Neuerungen an der Wirkung des Stücks? Diesen Fragen und anderen soll im Folgenden nachgegangen werden.

Die letzte Antwort, die zu geben sein wird, ist jene, ob es sich um *produktive Dramenrezeption* oder um eine Nachdichtung handelt. In einigen Punkten bleibt Kane sicher der antiken Grundlage verpflichtet. Andere Themenkomplexe und Sachverhalte werden von ihr aufgenommen und neu interpretiert, wodurch das Stück einen autonomen Charakter erhält und ohne die Kenntnis von Senecas Fassung gesehen werden kann. Welche Inhalte Kane von Seneca übernimmt, ob und wie sie diese umdeutet und was sie neu an Materie zu dem „Phaedra Motiv“ beisteuert, soll ebenfalls beleuchtet werden. Der methodische Einsatz der oben genannten Vergleiche dient dazu, dieser Fragestellung auf den Grund zu gehen.

## 2. Wirkungsgeschichte des Phaedra-Mythos

Der Phaedra Mythos hat eine lange Wirkungsgeschichte und ist tief in den Sagen und Märchen vieler Völker verankert. Der grundlegende Plot lässt sich schon lange vor Euripides und Seneca nachweisen. Er umfasst die Grundthematik von der obsessiv liebenden Frau, deren Gefühle zurückgewiesen werden. Der von ihr Geliebte ist eine ihrem Ehemann nahestehende Person, wie der Bruder, der Sohn oder ein enger Freund. Gekränkt verleumdet sie das Liebesobjekt, was zu seinem und ihrem Tod führt. Das Inzestmotiv wird auf unterschiedlichste Weise dargestellt; meist gilt die Liebe dem Stiefsohn. Es gibt aber andere Versionen, darunter das altägyptische *Märchen von zwei Brüdern*, in welchen der jüngere Bruder den Platz des Stiefsohns einnimmt. Die Beziehung zwischen den Brüdern in diesem Märchen erinnert allerdings stark an eine Vater-Sohn-Beziehung.<sup>1</sup>

Das „Phaedra Motiv“ findet sich ebenfalls in der *Genesis*: Die Frau des Potiphar versucht dessen Adoptivsohn Joseph zu verführen. Als dieser sie zurückweist, verleumdet sie ihn bei ihrem Mann. Diese Geschichte stammt aus dem 9. Jahrhundert v. Chr. und ist weitaus jünger als das *Märchen von zwei Brüdern*, welches um 1200 v. Chr. datiert wird.

Eine altindische Erzählung steht den beiden vorangegangenen Geschichten inhaltlich ebenfalls sehr nahe. Eine Frau versucht einen jungen Mann zu verführen, der ihrem Mann verpflichtet ist.<sup>2</sup>

In dieser kurzen Übersicht wird klar, dass diese Motive zunächst vor allem im orientalischen Raum verankert ist. Wie Tschiedel in seinem Werk über die Rezeptionsgeschichte des „Phaedra Mythos“ ausführt, sind in Senecas Phaedra nicht nur Einflüsse von Euripides, sondern auch aus der orientalischen Dichtung nachzuweisen. Eine Wirkung dieser Texte auf Seneca und insbesondere Euripides ist aufgrund ihrer frühen Entstehung anzunehmen. Eine zufällige Überschneidung der Motive ist zwar nicht auszuschließen, jedoch unwahrscheinlich. Es ist anzunehmen, dass das Motiv über phoinizische Kaufleute, so wie viele andere orientalische Mythen-elemente, nach Griechenland gelangt ist.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup>Tschiedel, Hans Jürgen: Phaedra und Hippolytus. S 9

<sup>2</sup> Ebenda S 10

<sup>3</sup> Vgl. Tschiedel, Hans Jürgen: Phaedra und Hippolytus. S 11

Heubeck, A.: Mythologische Vorstellungen des Alten Orients im archaischen Griechentum. Gymnasium 62. Bd.; 1955. S 515ff

Obgleich das „Phaedra Motiv“ schon bevor es in die griechische Literatur einging weite Verbreitung fand, ist Euripides *Hippolytus Kalyptomenos* die erste Fassung des Stoffes, die von volkstümlicher Dichtung Abstand nimmt. Das liegt vor allem an Euripides' Wahl der dramatischen Form. Die Namensgebung, welche die weitere Rezeption des Motivs maßgeblich geprägt hat, bedient sich ebenfalls der griechischen Mythenlandschaft.

Seneca bezieht sich nicht explizit auf das orientalische Gedankengut, sondern auf die Tragödie *Hippolytus Stephanus* von Euripides, die zweite Dramenfassung des Stoffes, welche 428 v. Chr. entstand. Die erste Fassung, die unter dem Titel *Hippolytus Kalyptomenos* bekannt ist, ist nicht erhalten.<sup>4</sup>

Die erste Erwähnung des Motivs in lateinischer Sprache stammt allerdings nicht von Seneca, sondern von Vergil. In der *Aeneis* wird Hippolytus, als Vater des Fürsten Viribus erwähnt.

Hippolytus und Phaedra finden sich auch in den *Metamorphosen*, sowie im 4. *Hesiodenbrief* des Ovid. Ein Einfluss Vergils oder Ovids auf Seneca konnte aber bisher nicht nachgewiesen werden.

1677 schrieb Jean Racine unter dem Titel *Phèdre* eine Adaption im Stil der französischen Klassik. Diese Fassung ist rezeptionsgeschichtlich die bedeutendste des „Phaedra Mythos“. Racine bezieht sich zwar auch auf Seneca, seine zentrale Quelle ist aber Euripides.

Neben Racines Fassung existieren im 16. und 17. Jahrhundert einige Nachdichtungen, die allerdings von geringer Bedeutung sind. Racines Bearbeitung wurde 1805 von Schiller ins Deutsche übertragen und fand somit auch Eingang die deutsche Klassik.

Gabriele d'Annunzios Bearbeitung von 1909 sticht noch aus der Fülle an Adaptionen des Phaedra-Mythos hervor. Er folgt zwar Euripides, verwandelt aber Phaedra in ein wilde aggressive Frau, die Hippolytus und das Königshaus mit ihrer Leidenschaft in den Untergang stürzt. Seine Interpretation des Stoffes ist, wie die von Sarah Kane, weitestgehend von seinem antiken Ursprung gelöst. Er schafft es, den Konflikt zwischen Phaedra und Hippolytus für das Italien der Jahrhundertwende zu aktualisieren und neu zu

---

<sup>4</sup> Die Namen beziehen sich auf Szenen des jeweiligen Dramas; in der verlorenen Tragödie soll sich Hippolytos aus Scham vor Phaidras Antrag das Gesicht verhüllt haben; im erhaltenen Stück bringt er der Göttin Artemis einen Kranz dar. schreibt Tschiedel

Tschiedel, Hans Jürgen: Phaedra und Hippolytus. S 23

gestalten.<sup>5</sup> D'Annunzios *Phaedra* folgen noch weitere Fassungen in italienischer Sprache. Diesen werden von der Forschung geringere Bedeutung beigemessen.

Neben der Rezeption in Deutschland, Italien und Frankreich setzten sich im spanischen und englischen Raum viele Autoren im Laufe der Jahrhunderte mit dem Phaedra-Stoff auseinander. Auch von diesen Aufarbeitungen ist keine von besonderer literaturgeschichtlicher Relevanz.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Ebenda S 68

<sup>6</sup> Zu einer genaueren Rezeptionsgeschichte des Phaedra Mythos vgl.: Tschiedel, Hans Jürgen: Phaedra und Hippolytus. S 57 - S 92

### **3. Inhaltsangaben**

#### **3.1. Senecas Phaedra**

Senecas *Phaedra* beginnt mit einer Jagdszene, in der Hippolytus mit seinem Gefolge durch die Wälder reitet. Im darauf folgenden Auftritt gesteht Phaedra ihrer Amme die Liebe zu Hippolytus. Die Amme will Phaedra zuerst davon überzeugen, ihre Liebe zu vergessen, lenkt aber schließlich ein und bietet ihr Hilfe an. Bevor die Amme sich zu Hippolytus begibt, schaltet sich der Chor ein und besingt die zerstörerische Kraft der Venus und Amors, der Phaedra durch den Fluch, der auf den Frauen ihres Geschlechts lastet, erlegen ist.

Wieder im Wald versucht die Amme, Hippolytus von der Liebe im Allgemeinen und von Phaedra zu überzeugen. Hippolytus wehrt sich dagegen und stellt dem von der Amme beschriebenen sündigen Leben sein reines Dasein im Wald gegenüber.

Phaedra kann ihre Leidenschaft nicht mehr zurückhalten und versucht Hippolytus zu verführen. Hippolytus aber ist entrüstet über Phaedras Verlangen und flieht in die Wälder, was der Chor kommentiert.

Theseus kehrt zurück und trifft seine vollkommen aufgelöste Ehefrau an, die über den Grund ihrer Verzweiflung keine Auskunft geben will. Theseus versucht über die Amme herauszufinden, was Phaedra so quält und belastet. Allein mit Theseus und der Amme, beschuldigt Phaedra Hippolytus, sie vergewaltigt zu haben. Daraufhin beschwört Theseus die Götter, Hippolytus zu verfolgen und ihn seiner gerechten Strafe zuzuführen. Der Chor beweint Hippolytus' grausames Schicksal und Ende, welches von einem Boten in der nächsten Szene berichtet wird. Als Phaedra dies erfährt, bereut sie ihre Lüge und nimmt sich das Leben. Theseus erkennt, dass er Hippolytus zu Unrecht ermorden ließ und ordnet an, die verstreuten Leichenteile seines Sohnes zu sammeln, um eine angemessene Bestattung zu ermöglichen.

#### **3.2. Phaedra's Love**

Kane geht mit ihrer Umsetzung des Phaedra-Mythos einen vollkommen anderen Weg. Ihr Stück beginnt ebenfalls mit Hippolytus, allerdings sitzt dieser masturbierend vor dem Fernseher. Phaedra macht sich Sorgen um seine Gesundheit und unterhält sich mit dem königlichen Arzt über seinen Zustand. Dieser stellt bei ihm keine körperlichen Probleme fest, erklärt ihn aber für schwer depressiv. Nach diesem Gespräch sucht Phaedra ihre

Tochter Strophe auf, welche in Kanes Fassung gewissermaßen die Rolle der Amme übernimmt. Während aber die Amme Senecas Phaedra in ihren Bestrebungen Hippolytus zu verführen hilft, bleibt Strophe hingegen bei ihrer Ablehnung und zieht es nicht in Erwägung, ihre Mutter in ihrer Besessenheit von Hippolytus zu unterstützen.

In der vierten Szene kommt es zu einem sexuellen Kontakt zwischen Hippolytus und Phaedra. Dieser sollte die Erfüllung von Phaedras Leidenschaft sein, aber Hippolytus entwertet den Akt durch sein gleichgültiges und verletzendes Verhalten. Darauf hin begeht Phaedra Selbstmord und beschuldigt Hippolytus der Vergewaltigung. Erst als Hippolytus dies erfährt, erkennt er, dass Phaedra ihn aufrichtig geliebt hat.

Theseus lässt Hippolytus ins Gefängnis werfen. Dort versucht ihn ein Priester davon zu überzeugen, die Vergewaltigung Phaedras öffentlich zu bestreiten, um den Ruf seiner Familie zu retten.

Doch obwohl Hippolytus unschuldig ist, lässt er sich vom aufgebrachten Mob ermorden. Er sieht diesen Tod als Erlösung und somit als Geschenk Phaedras an. In der letzten Szene vergewaltigt und ermordet Theseus seine Stieftochter Strophe und begeht anschließend Selbstmord. Das Stück endet damit, dass die vom Himmel herab fliegenden Geier Hippolytus' Leichnam fressen.

Indem die Autorin den Tod des Hippolytus auf der Bühne geschehen lässt, rückt sie den Königssohn in das Zentrum des Stücks. Schon die Titelwahl Kanes lässt darauf schließen, dass es nicht hauptsächlich um Phaedra geht, sondern ihre Liebe zu ihrem Stiefsohn. Auf die Frage, ob sie Hippolytus bewusst als Hauptfigur gewählt habe, antwortete Kane:

*Keine Ahnung. Ich glaube, ich wollte ein Stück über Depressionen schreiben, weil es meinem damaligen Zustand entsprach. Insofern ließ es sich nicht vermeiden, dass Hippolytus immer mehr ins Zentrum rückte.<sup>7</sup>*

Ein weiterer Unterschied, der diese Annahme bestätigt, ist der Umstand, dass bei Kane Hippolytus auf der Bühne stirbt und nicht, wie in der antiken Vorlage, Phaedra. Die Aufmerksamkeit des Rezipienten wird so auf den Königssohn gelenkt.

Kane verlagert nicht nur den Focus des Dramas von Phaedra auf Hippolytus, sondern fügt dem mythologischen Figureninventar noch einige Rollen hinzu: die Amme wird durch die Tochter Strophe „ersetzt“. Zusätzlich werden Vertreter der Institutionen Medizin, Kirche und Staat in die Handlung eingeführt.

---

<sup>7</sup> Tabert, Nils: Playspotting. S 12

## 4. Die britische Dramenlandschaft

### 4.1. Die Entwicklung des britischen Theaters in den späten Achtziger- und frühen Neunzigerjahren

Bevor die Schriftsteller des IN-YER-FACE-Theatre das britische Theater erneuerten, wurden hauptsächlich die berühmten Dramatiker des vorherigen Jahrzehnts inszeniert. Die Stücke von Pinter, Bond, Brenton, Berkoff, Barker und Osborne trafen aber nicht mehr den Puls der Zeit. In den späten Achtziger und frühen Neunzigerjahren wurden immer weniger zeitgenössische Stücke inszeniert; die Theaterintendanten griffen stärker auf klassische Stoffe zurück und setzten diese neu in Szene. Dramatiker hatten kaum die Möglichkeit, mit ihren Texten Geld zu verdienen. Durch das Festhalten an den etablierten Autoren, deren Stücke keine Überraschungen mehr bereit hielten, stagnierte die Entwicklung des Theaters.<sup>8</sup> Der Wendepunkt dieser Krise des Schreibens im britischen Theater kam mit den Produktionen des *Royal Court Theatre* der Spielzeit 1994/95. Viele Stücke junger Schriftsteller wurden auf die kleinere *Upstairs* Bühne des Theaters ausgelagert. In dieser Spielstätte waren zuvor hauptsächlich klassische Stoffe zu sehen, wobei der Name des Regisseurs und nicht des Autors im Vordergrund stand. Nun machte das Regietheater langsam Stücken junger Dramatiker Platz.<sup>9</sup>

Neben dem *Royal Court Upstairs* sind noch das *Traverse* und die *Bush stages* zu erwähnen, die ebenfalls viele Stücke des IN-YER-FACE-Theatre auf die Bühne brachten. Diese Spielstätten waren keine besonders renommierten Häuser, sondern auf ein spezielles Publikum ausgerichtet und daher nicht besonders groß.

### 4.2. Cruel Britannia – Cool Britannia: IN-YER-FACE-Theatre

Der Terminus „IN-YER-FACE“ wurde Mitte der siebziger Jahre im amerikanischen Sportjournalismus geprägt und bedeutet soviel wie: „*an exclamation of derision or contempt.*“<sup>10</sup> Aleks Sierz definiert das IN-YER-FACE-Theatre<sup>11</sup> als „*any drama that takes*

---

<sup>8</sup> Sierz, Aleks: IN-YER-FACE-Theatre. S 233

<sup>9</sup> Die wichtigsten Namen dieser Spielzeit sind Kane, Upton, Penhall, Butterworth und Grosso.

<sup>10</sup> Sierz, Aleks. IN-YER-FACE-Theatre. S 4

<sup>11</sup> Zur Verwirrung tragen die vielen Namen dieser literarischen Bewegung bei, die sich neben IN-YER-FACE-Theatre noch etabliert haben: Ecstasy Generation Writers, Drama of Discontent, Young English Wild School, Contemporary British „Theatre of Cruelty“, Smack and Sodomy Plays, New Nihilists, Crude Realists, New Brutalists, Trainspotting Generation Writers, The Britpacks, Post-Tarantinians, Cool Britannia, Cruel

*the audience by the scruff of the neck and shakes it until it gets the message.*<sup>12</sup> In seinem Buch über das IN-YER-FACE Theatre beschreibt Aleks Sierz diese Strömung als richtungsweisend und dominant für das Britische Theater der Neunzigerjahre.

Diese Theaterform wendet sich weniger an die kognitiven Fähigkeiten seiner Zuschauer als an seine Emotionen. Das Publikum soll in seinen Gefühlen direkt angesprochen und miteinbezogen werden. Obwohl dieses Theater sehr stark von individuellen und emotionalen Inhalten und geprägt ist, kann man es nicht als Theater der Innerlichkeit bezeichnen. Die angesprochenen innerlichen Konflikte finden ihren Ausdruck meist in gesellschaftlichen Vorgängen. Ein Beispiel dafür wäre Kanes *Blasted*, in dem der Konflikt zwischen zwei Exgeliebten mit dem Krieg in Bosnien parallel gesetzt wird.

Es geht aber nicht nur um den Vergleich zwischen den Problemen in menschlichen Beziehungen und gesellschaftlichen Konflikten. Das IN-YER-FACE-Theatre ist schon durch die Darstellung von privaten und intimen Momenten wie beispielsweise Sex auf der Bühne äußerst brisant. Die Sprengkraft dieser Theaterströmung geht von Provokation, der Diskussion über Voyeurismus und der Anziehungskraft des Gezeigten aus. Das abstoßende Moment macht das IN-YER-FACE-Theatre faszinierend und anziehend.

Die Inszenierung von Gewalt, Selbstmord, Kannibalismus und Inzest ist nichts Neues. Bereits die Tragödien des antiken Griechenlands beschäftigen sich mit diesen Themen. Aus diesem Grund ist es auch nicht verwunderlich, dass Kane die Arbeit an dem „Phaedra Mythos“ nach anfänglicher Ablehnung zu interessieren begann. Die archetypischen Bilder, die Kane in ihren Stücken entwirft, können durchaus mythologisch gedeutet werden. *Phaedra's Love* blieb Kanes einzige Adaption eines mythologischen oder antiken Stoffes. Geplant war eine Adaption der *Medea*, die das *Sphinx Theatre* in Auftrag gegeben hatte. Aufgrund des frühen Todes (1999) der Autorin konnte dieses Stück nie realisiert werden.

Die Eigenschaften und Zielsetzungen des IN-YER-FACE-Theatre gehen aber über reine Provokation des Publikums hinaus. Das *New Oxford English Dictionary* erklärt die Phrase „*in-your-face*“ mit „*blantly aggressive or provocative, impossible to ignore or avoid.*“<sup>13</sup> Diese Beschreibung trifft die Intention des IN-YER-FACE-Theatre besonders gut, denn gerade durch die provokative Behandlung bestimmter Sachverhalte wird das Publikum auf diese aufmerksam gemacht. Durch die Vehemenz und Drastik der Darstellung ist es dem

---

Britannia, Theatre of Urban Ennui und Blood and Sperm Theatre. Diese Termini haben sich vor allem durch die Besprechung in Zeitungen entwickelt und entsprechen der ambivalenten Meinung der Medien.

Ebenda

<sup>12</sup> Ebenda

<sup>13</sup> Sierz, Aleks, IN-YER-FACE-Theatre. S 4

Rezipienten nahezu unmöglich, sich dagegen zu wehren. Der Schockmoment ist für die Auseinandersetzung mit der Thematik essenziell, denn er sensibilisiert den Zuschauer für eine Konfrontation.<sup>14</sup>

In der Theaterpraxis lassen sich die Merkmale des IN-YER-FACE-Theatre leicht festmachen:

*The language is usually filthy, characters talk about sex, humiliate each another, experience unpleasant emotions, become suddenly violent. At its best, this kind of theatre is so powerful, so visceral, that it forces audiences to react: either they feel like fleeing the building or they are suddenly convinced that it is the best thing they have ever seen, and want their friends to see it too. It is the kind of theatre that inspires us to use superlatives, whether in praise or in condemnation.*<sup>15</sup>

Sierz trifft hier nicht nur einen essentiellen Punkt in der Beschreibung des IN-YER-FACE-Theatre, sondern formuliert auch ein Anliegen Sarah Kanes, das ihrem Theaterschaffen zugrunde liegt: Das Publikum und seine Reaktion, ohne darauf bedacht zu sein, dass diese positiv ausfällt, war für Kane von großer Bedeutung. Ihre Stücke erzielten diesen Effekt und polarisierten die Meinung von Presse und Publikum.

Das Theaterschaffen Sarah Kanes wird aufgrund seiner stilistischen Merkmale in das IN-YER-FACE-Theatre eingeordnet. Insbesondere Kanes frühe Stücke haben dessen klassische Merkmale, weshalb man sie dieser Bewegung zuordnet. Die späten Texte Kanes, wie *Crave* und *4.48 Psychosis* weisen nicht mehr die typischen Kennzeichen des IN-YER-FACE-Theatre auf und können nicht dazu gezählt werden. Neben Mark Ravenhill und Anthony Neilson ist Kane dennoch eine der wichtigsten Vertreter dieser literarischen Strömung.<sup>16</sup>

Kanes Erstlingswerk *Blasted* wird oft als Beginn dieser Tendenz im britischen Theater der Neunzigerjahre angesehen. Aleks Sierz widerlegt dies, indem er darauf hinweist, dass Judy Uptons Stück *Ashes an Sand* bereits im Dezember 1994, also ein Jahr zuvor, im *Royal Court Theatre Upstairs* gespielt wurde. Obwohl Sierz hier zuzustimmen ist, kann man den Einfluss der beiden Stücke wohl kaum vergleichen. Die Uraufführung von Kanes *Blasted* löste eine Bewegung im scheinbar erstarrten britischen Theater aus, die man *Ashes and Sand* nicht nachsagen kann. Durch den Medienrummel um Kanes Stück wurden auch einige andere Autoren derselben literarischen Ausprägung ins Rampenlicht gerückt, wodurch das IN-YER-FACE-Theatre sein Publikum und seine Kritiker fand.

---

<sup>14</sup> Ebenda S 9

<sup>15</sup> Ebenda S 5

<sup>16</sup> Andere Autoren, welche zum IN-YER-FACE-Theatre gezählt werden können, sind nach Sierz: Philip Ridley, Phyllis Nagy, Tracey Lett, Harry Gibson, Naomi Wallace, Jez Butterworth, Simon Block, David Eldrige, Nick Grosso, Patrick Marber, Che Walker, Richard Zajdlic, Joe Penhall, Judy Upton, Martin MacDonagh, Rebecca Pichard, Marina Carr, Martin Crimp und David Harrower.

Kane wurde von den Medien in den Mittelpunkt dieser Bewegung gestellt. Mit Bezeichnungen wie *enfant terrible* und ähnlichen Titulierungen wurde in den Rezensionen nicht gespart. Von der breiten Öffentlichkeit wurde ihr Schreiben feministisch interpretiert, obwohl sich Kane nicht über die Frauenbewegung definierte. Sie ordnete ihr Werk nie dem IN-YER-FACE-Theatre oder dem Feminismus zu. Daher sah sie sich auch nicht als *woman-writer*, obwohl sie damals wie heute als solche bezeichnet wird. Zu ihrer Positionierung in der britischen Dramenlandschaft nimmt Kane in einem Interview Stellung:

*What do you feel your greatest responsibility is as a writer and as a woman writer? My only responsibility as a writer is to the truth, however unpleasant that truth may be. I have no responsibility as a woman writer because I don't believe there's such a thing. When people talk about me as a writer, that's what I am, and that's how I want my work to be judged – on its quality, not on the basis of my age, gender, class, sexuality or race. I don't want to be a representative of any biological or sociological group of which I happen to be a member. I am what I am. Not what other people want me to be.*<sup>17</sup>

Kane wollte nicht für eine bestimmte soziologische Gruppierung schreiben. Es war ihr wichtig, das Publikum zu irritieren, Reaktionen und Emotionen hervorzurufen. Eine Möglichkeit, den Rezipienten zu verstören, ist nicht nur, diesem vorzuführen, was menschlich, natürlich, schmutzig und verrückt ist, sondern auch das jeweilige Gegenteil. Die meisten Stücke des IN-YER-FACE-Theatre stellen solche binären Oppositionen her<sup>18</sup> und erzeugen damit unmittelbare Aufregung bei seinem Publikum. Sierz nennt Beispiele wie: „*human/animal; dirty/clean; healthy/unhealthy; normal/abnormal; good/evil; true/untrue; real/unreal; right/wrong; just/unjust; art/life;*“<sup>19</sup>

Bei einem Blick auf das Werk der Dramatikerin und auf das in dieser Arbeit besprochene Stück werden einige Ähnlichkeiten sichtbar: Der Themenkomplex *menschlich / tierisch* sowie *rein / unrein* wird in *Phaedra's Love* in der Szene zwischen Hippolytus und dem Priester thematisiert. Die Frage nach Wahrheit und Lüge stellt sich hinsichtlich Phaedras Aussage, Hippolytus hätte sie vergewaltigt. Die Diskussion über die Begriffe *gesund / krank* und *normal / abnormal* wird im Dialog zwischen Phaedra und dem königlichen Arzt aufgenommen. Betrachtet man die bei Kane dargestellten binären Oppositionen genauer, wird man feststellen, dass die Autorin immer wieder die Frage stellt, ob diese Oppositionen wirklich solche sind. Um beim letzten Beispiel zu bleiben: Kane will nicht den Gegensatz von *gesund* und *krank* personifiziert auf die Bühne bringen, sondern stellt in Frage, ob

---

<sup>17</sup> zitiert nach: Stephenson, Heidi: *Rage and Reason. Woman Playwrights on Playwriting*. S 134

<sup>18</sup> Sierz, Aleks: *IN-YER-FACE-Theatre*. S 6

<sup>19</sup> Sierz, Aleks: *IN-YER-FACE-Theatre*. S 6

dieser Gegensatz so eindeutig ist, wie er auf den ersten Blick erscheint. Der Auftakt des Stücks mag auf den ersten Blick darauf hindeuten, dass Hippolytus der abnormale „Kranke“ in der königlichen Familie ist. Am Ende des Stücks entpuppt sich diese Annahme allerdings als Trugschluss: Obwohl man Hippolytus nicht als vollkommen gesund und normal bezeichnen kann, verändert die Autorin den Fokus und somit die Gestaltung der Figuren. Phaedra ist in der zweiten Szene noch eine um ihren Stiefsohn besorgte Mutter. In dieser Passage am Anfang des Stücks kann man ihr noch eindeutig die Adjektive *gesund* und *normal* zuschreiben. Diese Ansicht muss man bereits am Ende der Szene überdenken, als der Arzt Phaedras Leidenschaft für Hippolytus offenlegt. In der nächsten Szene wird Liebe bereits explizit thematisiert. Nun ist nicht mehr klar, wer „krank“ und wer „gesund“ ist. Die Darstellung binärer Oppositionen ist ein charakteristisches Merkmal der Kane'schen Texte. Indem sie die Ambivalenz dieser Gegensätze aufzeigt, lassen sich diese zunehmend schwerer von einander abgrenzen.

## 5. Sarah Kanes Werdegang als Dramatikerin

**Sarah Kane** (\* 3. Februar 1971 in Essex; † 20. Februar 1999 in London) verfasste in den Jahren 1995 bis 1999 vier Theaterstücke und ein Drehbuch. Bevor ihre Karriere als Schriftstellerin beginnt, studierte sie Theaterwissenschaft und „creative writing“ an den Drama Departments der Universitäten Bristol und Birmingham. Nach eigenen Aussagen sollte diese Erfahrung ihren Werdegang als Schriftstellerin mehr negativ als positiv prägen: Kane erklärt in einem Interview, dass sie dieses Studium als Schriftstellerin nahezu vollkommen zerstört habe.<sup>20</sup>

Bereits ihr erstes Theaterstück *Blasted*, das 1995 im *Royal Court Theater* uraufgeführt wird, sorgt für immenses Medienecho. Die britische Presse nennt sie *the most notorious playwright*<sup>21</sup>, was Kane selbst wenig beeindruckt. Auf die Frage, wie sie dazu stehe, antwortet Kane: *I dont really think about it. At the time, it made me laugh.*<sup>22</sup>

Die Brutalität und Kompromisslosigkeit ihrer Texte und Inszenierungen eckten in der konservativen Gesellschaft und Theaterlandschaft allerorts an. *Blasted* thematisiert Liebe und Sexualität in einer fast apokalyptisch erscheinenden Kriegsszenerie, wo moralische Werte und Regeln vollkommen verloren gegangen sind. Der Ort des Geschehens und somit das Schlachtfeld ist nicht der Schützengraben, sondern ein Hotelzimmer in Leeds, in dem sich in wechselnder Frequenz drei Personen aufhalten. In Kanes eigenen Worten stellt *Blasted* die Frage: *What does a common rape in Leeds have to do with mass rape as a war weapon in Bosnia?*<sup>23</sup>

Die expliziten Gewaltdarstellungen auf der Bühne schockierten Publikum und Kritiker gleichermaßen und handelten der jungen Dramatikerin bald einen bleibenden Ruf in der Theaterszene der neunziger Jahre in Europa ein. Auf den Skandal um *Blasted* in Großbritannien folgten Aufführungen in ganz Europa.

Ihr 1996 entstandenes Stück *Phaedra's Love* war ein Auftragswerk des *London Gate Theater*. Obwohl sich Kane hier mit einem antiken, klassischen Stoff auseinandersetzt, geht nichts von ihrem eigenständigen Stil verloren. Sie inszenierte das Stück am *London Gate Theatre*, wo sie 1997 bei Büchners *Woyzeck* Regie führte. In diesem Jahr schrieb sie auch das Drehbuch für *Skin*, einen Kurzfilm, der auf *Channel 4* ausgestrahlt wurde.

---

<sup>20</sup> zitiert nach: Stephenson, Heidi; Langridge Natasha (Hg): *Rage and Reason*. S 129

<sup>21</sup> zitiert nach: Ebenda

<sup>22</sup> Ebenda

<sup>23</sup> Ebenda S 131

Ab 1996 ist Kane Hausautorin des *Plaine Plogh Theater* in London, das ausschließlich an neuen Texten interessiert war. In dieser Funktion schreibt sie 1998 ihr vorletztes Stück *Crave*, das während des *Edinburgh Festivals* im *Traverse Theater* im selben Jahr uraufgeführt wurde. Zuerst veröffentlichte sie den Text unter dem Pseudonym Marie Kelvedon. Für diese fiktive Figur erfindet sie sogar eine eigene Biographie. Sie schreibt Marie Kelvedon die Autorschaft und Inszenierung ihrer während der Studienzeit entstandenen Monolog Trilogie *Sick* zu, von der sie sich später distanzierte.<sup>24</sup> Kanes Bruder Simon gibt auf der Homepage Ian Fishers an, dass die Texte zu *Sick*<sup>25</sup> nicht zugänglich seien. Seiner Aussage nach haben die wichtigsten Passagen in *Crave* in *4.48. Psychosis* Eingang gefunden.

Es ist anzunehmen, dass Kane die Trilogie *Sick* ihrem Pseudonym zuschreibt, da der Text für *Crave* von Bedeutung war und vermutlich in Auszügen Eingang in den Text gefunden hat. Zur Zeit der Veröffentlichung von *4.48 Psychosis* war die Autorin nicht mehr am Leben. Daher kann nur darüber spekuliert werden, ob sie auch diesen Text unter dem Namen Marie Kelvedon veröffentlicht hätte, und welche Beweggründe sie zu der Entscheidung veranlasst hätten. Mit Sicherheit kann man aber sagen, dass *Sick* auf diesem Wege die frühen Texte Sarah Kanes mit ihren späteren Stücken verbindet.

Bei näherer Betrachtung der Texte wird offensichtlich, dass es auch stilistische Ähnlichkeiten gibt. Mit *4.48 Psychosis* kehrt Kane wieder zurück zum Monolog und damit zur selben Form, in der ihre frühen Texte verfasst waren. Bereits in *Crave* zeichnen sich deutliche Tendenzen zur Entpersonifizierung der Charaktere ab, indem Kane sie nur noch mit Buchstaben und nicht mehr mit Namen bezeichnet.<sup>26</sup>

Ihr letztes Stück *4.48 Psychosis* entsteht während Kanes Aufenthalt in der Psychiatrie, in die sie sich aufgrund ihrer depressiven Schübe begeben musste. Noch kurz vor ihrem Selbstmord in eben dieser Anstalt übergab Kane das Manuskript ihrer Agentin, die es posthum im Juni 2000 am *Royal Court Jerwood Theatre Upstairs* uraufführen ließ.

---

<sup>24</sup> <http://iainfisher.com/kane/eng/sarah-kane-overview.html>. Zuletzt eingesehen am 10.11.08

Marie Kelvedons Homepage, zitiert nach Ian Fishers Homepage.

Marie Kelvedon is twenty-five. She grew up in Germany in British Forces accommodation and returned to Britain at sixteen to complete her schooling. She was sent down from St Hilda's college, Oxford, after her first term, for an act of unspeakable Dadaism in the college dining hall. She has had her short stories published in various European literary magazines and has a volume of poems *Onzuiver* ('Impure') published in Belgium and Holland. Her Edinburgh Fringe Festival debut was in 1996, a spontaneous happening through a serving hatch to an audience of one. Since leaving Holloway she has worked as a mini-cab driver, a roadie with the Manic Street Preachers and as a continuity announcer for BBC Radio World Service. She now lives in Cambridgeshire with her cat, Grotowski.

<sup>25</sup> Bestehend aus den drei Stücken: *Comic Monologue, Starved, What She Said*;

<http://iainfisher.com/kane/eng/sarah-kane-overview.html> zuletzt eingesehen am 10.11.08

<sup>26</sup> Quai, Christine: *Mythopoesis vor dem Ende*. S 245

### 5.1. Die Entwicklung von Sarah Kanes Schreiben mit dem Focus auf *Phaedra's Love*

Man kann eine Brücke von Kanes frühem Schaffen zu ihren späten Texten schlagen und obwohl ihre fünf Stücke sehr unterschiedlich sind, kann man Homogenität in ihnen finden, sowie eine Entwicklung in ihrem Schreiben feststellen.

Den Ausgangspunkt für Kanes Werk bildet die unveröffentlichte Monologtrilogie *Sick*. Obwohl der Text nicht zugänglich ist, lässt sich argumentieren, dass zwischen diesem frühen Stück und ihrem Debut *Blasted* ein großer Bruch stattgefunden haben muss. Schon die Tatsache, dass es sich bei *Sick* um Monologe handelt, die in stilistischer Nähe zu *Crave* und *4.48 Psychosis* stehen, legt eine Distanz zu *Blasted* nahe, das mehr durch klassische Dialogen gekennzeichnet ist. Dialogformen, die einem üblichen Aktion – Reaktion, bzw. Frage - Antwort Schema entsprechen, lassen sich in den letzten beiden Texten Kanes hingegen nicht finden. Während *Blasted* besonders in der ersten Hälfte des Stücks naturalistische Tendenzen aufweist, nehmen diese Merkmale in ihrem zweiten Stück *Phaedra's Love* ab. Die Dramaturgie Kanes wird im Laufe ihres Werks immer non-realistischer und traumähnlicher<sup>27</sup> und obwohl *Phaedra's Love* ebenso wie *Blasted* in einem Blutbad endet, arbeitet die Autorin in *Blasted* noch viel mehr mit naturalistischen und sozialkritischen Elementen. Das zeigt sich an der Thematik des Stücks, die eine Vergewaltigung in einem Hotelzimmer in Leeds den als Kriegswaffen eingesetzten Massenvergewaltigungen in Bosnien gegenüberstellt.

Obwohl *Phaedra's Love* von politischem Standpunkt aus gesehen nicht weniger aktuell ist, ist es viel weniger realistisch als *Blasted*. Das kann man an den Regieanweisungen der letzten Szene erkennen, in der Hippolytus' Genitalien auf dem Barbecue Grill geworfen werden. In dieser Szene des Stücks wird bereits auf Eigennamen für einige Figuren verzichtet, die durch Berufsbezeichnungen wie *Policeman 1* und *2* ersetzt werden.<sup>28</sup>

In Kanes drittem Bühnenstück *Cleansed* bleibt von der realistischen Darstellungsweise und Dramaturgie aus *Blasted* nur wenig erhalten. Das lässt sich an den Regieanweisungen am Ende der dreizehnten Szene nachweisen: *He [Tinker] forces Carl to the ground and cuts of his feet. / He is gone. / Rod laughs. / The rats carry Carl's feet away. The child sings.*<sup>29</sup>

---

<sup>27</sup> Quai, Christine: Mythopoiesis vor dem Ende. S 247

<sup>28</sup> Ebenda

<sup>29</sup> Kane, Sarah: *Cleansed*. S 136

Einige Personen der Handlung verlieren gänzlich ihre Identität und werden nur mehr mit ihrem Geschlecht bezeichnet, was in Szene 14 ersichtlich wird. Grace verliert ihren Namen und wird als *woman* ausgewiesen.<sup>30</sup>

Räumlich und zeitlich gesehen weist *Cleansed* (wie die beiden vorangegangenen Stücke) noch eine relativ klassische Struktur auf, die bei *Crave* wegfällt. In diesem Stück lösen sich die zeitlichen und räumlichen Paradigmen auf und das Publikum wird vor die Aufgabe gestellt, die erzählten Handlungen in eine zeitliche Abfolge zu bringen. Bei der Lektüre des Dramas liegt es an der Kombinationsfähigkeit des Lesers herauszufinden, in welchem Verhältnis die nur mit Buchstaben bezeichneten Personen zu einander stehen. Geht man nicht von der Lektüre, sondern einer Inszenierung aus, ist dies wohl Aufgabe des Regisseurs.

In *4.48 Psychosis* verdichtet sich diese Tendenz in Kanes Schreiben zusehends, und es obliegt dem Rezipienten zu entscheiden, ob er es mit einem Monolog, Dialog oder einer anderen Textform zu tun hat. Die Polyphonie des Textes lässt sich nicht bestreiten, allerdings kann man auch nicht davon ausgehen, dass der Text von verschiedenen Personen gesprochen wird. Viele Passagen lassen sich nicht eindeutig zuordnen, wodurch eine Einteilung immer interpretativ bleibt. Durch die fehlende Zuordnung des Textes zu (verschiedenen) Personen ist dieses Stück Kanes für eine Vielzahl an Interpretationsmöglichkeiten offen. Schon eine Gattungszuordnung erscheint bei einem Blick auf den Text willkürlich und lässt sich nur durch die Autorintention rechtfertigen.

Bei einer stilistischen Betrachtung von Kanes Werk lässt sich ein relativ homogener Bogen von ihren frühen zu ihren späten Texten spannen, der mit *4.48 Psychosis* wieder in seinen Anfängen: dem Monolog mündet.

## **5.2. Archetypisches, mythologisches und christliches Inventar**

Kanes Stücke sind nicht nur auf stilistischer, sondern auch auf thematischer Ebene mit einander verwandt, was durch rekurrierende Stoffe und Motive ersichtlich wird. Hoffnung, Glaube, Verzweiflung, Tod und Liebe sind wohl die am häufigsten angesprochenen Inhalte von Kanes Dramen. Die Autorin selbst fühlte sich in den Grundgedanken ihrer Stücke von

---

<sup>30</sup> Kane, Sarah: *Cleansed*. S 136f

ihren Rezipienten immer wieder missverstanden. Sie formuliert die jeweiligen Leitsujets ihrer Stücke explizit aus und stellt diese der Meinung der Öffentlichkeit gegenüber:

***Blasted** is a hopeful play. It's a lot more fucking hopeful than **Crave**, which oddly, other people have characterized as uplifting. I was a lot more hopeful at twenty-two than I am now, but strangely enough the work of mine which I think fails to negate my own personal despair (**Crave**) other people find uplifting. The plays that I consider to be about hope (**Blasted**), faith (**Phaedra's Love**) and love (**Crave**) seem to have depressed everyone else.<sup>31</sup>*

Die Kategorien Glaube (*fides*), Liebe (*caritas*) und Hoffnung (*spes*), die Kanes ersten drei Stücken zugrunde gelegt sind, entsprechen den Haupttugenden des Christentums und somit dessen Grundlehre. Diese wurden erstmals von Thomas von Aquin ausformuliert.

Im Gegensatz zu den zehn Geboten sind die Haupttugenden des Christentums keine Handlungsvorschrift, sondern eine ethische Anleitung zum Umgang miteinander. Da Kane in ihren Stücken immer wieder auf die christliche Lehre anspielt, ist anzunehmen, dass sie diese drei Begriffe bewusst wählte.

Die Symbole des Christentum für die drei göttlichen Tugenden finden auch immer wieder Eingang in Kanes Stücke. Das für die Hoffnung stehende Motiv des Vogels beispielsweise kann man in *Phaedra's Love* wie auch in *Crave* und *Blasted* finden. Die Wahl solcher Bilder hinterlässt beim Rezipienten durch ihre Ursprünglichkeit tiefen Eindruck. Es ist nicht nur die ungeschminkte Darstellung von Gewalt, sondern auch die Archaik der Bilder und Symbole, durch die ihre Stücke durchdringend und verstörend wirken.

Aus diesem Grund ist jenen Stimmen zu widersprechen, die noch immer das Schockmoment und die Gewaltdarstellung in den Mittelpunkt von Kanes Schreiben stellen. Sierz weist in seinem 2001 erschienen Werk über das IN-YER-FACE-Theatre auf eine andere Möglichkeit hin, Kanes Werk zu verstehen:

*Not only have her plays been innovative in form, they have also abounded in striking theatrical images. Although her obsession with atrocity tends to blind spectators to the tenderness and affection in her work, Kane is a purist who's always trying to make form and content one, and constantly seeks new dramatic voices to represent her vision of the truth.<sup>32</sup>*

Die Darstellung von Gewalt passiert nicht um ihrer selbst Willen sondern ist aus der Bestrebung Kanes zu begründen, dass Inhalt und Form einander entsprechen sollen. Aufgrund dieser Übereinstimmung wirken die Stücke der Autorin oft archaisch.

Die Brutalität in Kanes Stücken ist von derselben Art, wie die Inszenierung von Gewalt im Theater der griechischen Antike. Die griechische Tragödie imaginiert ebenfalls Horrorbilder

---

<sup>31</sup> Sierz, Aleks: IN-YER-FACE-Theatre. S 120

<sup>32</sup> Ebenda

auf der Bühne, die der Grausamkeit, die Kane inszeniert, in nichts nachstehen. Nach Aristoteles soll diese Darstellungsweise Jammer (*elos*) und Schaudern (*phobos*) beim Publikum hervorrufen und so zur Reinigung (*katharsis*) führen.<sup>33</sup> Darauf soll in Kapitel 5.2. noch genauer eingegangen werden.

So erinnert die Szene, in der Hippolytus Eingeweide herausgerissen und auf den Grill geworfen werden, an Motive aus der römischen Geschichte, wie beispielsweise an Elagabal<sup>34</sup>, den Kaiser, der zum Sinnbild für Dekadenz und Lasterhaftigkeit des alten Roms wurde.

Die Ursprünglichkeit der Bilder, die Kane in ihren Stücken evoziert, lassen zahlreiche Assoziationen zu. In dem Sinne kann man diese *Tableaux* neben die Bilder aus Platons Höhlengleichnis stellen. Wie auch bei Platon glaubt man sie immer wiederzuerkennen<sup>35</sup>. *Although drama has always represented human cruelty, never before it seemed so common.*<sup>36</sup> Kanes Theater ist also kein „Theater des Besonderen“, sondern vielmehr „des allgemein Bekannten“, dem man in veränderter Form auf der Bühne wieder begegnet. Diese Tatsache ist das eigentlich Schockierende an Kanes Stücken.

---

<sup>33</sup> Vgl.: Aristoteles: Poetik.

<sup>34</sup> Die Geschichte des 204 n.Chr. geborenen Kaisers Elagabal beschäftigte unter anderem Antonin Artaud, der dessen Lebensgeschichte in seinem Text Heliogabal verarbeitete.

<sup>35</sup> Wie Aristoteles in der *Poetik* erläutert ist die Wiedererkennung auch ein wesentlicher Faktor im Aufbau einer Tragödie. Vgl.: Aristoteles: Poetik. S 23

<sup>36</sup> Sierz, Aleks: IN-YER-FACE-Theatre. S 30

## 6. Zur Genese von *Phaedra's Love*

Nur 16 Monate nach ihrem Stück *Blasted* entstand 1996 Sarah Kanes *Phaedra's Love* als Auftragswerk für das *London Gate Theatre* und wurde am 15. Mai dort uraufgeführt. Ursprünglich wollte Kane eine neue Fassung von Brechts *Baal* schreiben und hatte auch schon damit begonnen, als das Theater den Auftrag mit der Auflage erweiterte, sie solle sich ein Stück aus der griechischen oder römischen Antike wählen und dieses adaptieren:

*Ich sollte meine Version eines Klassikers schreiben und schlug zuallererst „Woyzeck“ vor. Das Gate plante aber bereits eine komplette Büchner-Werkschau, womit „Woyzeck“ ausschied. Meine zweite Wahl war dann Brechts „Baal“, das sich teilweise auf „Woyzeck“ bezieht. Allerdings hatte das Gate keine Lust auf die ganzen Querelen mit den Brecht-Erben und am Ende kam dann vom Theater der Vorschlag, ich könne mir doch eine griechische oder römische Tragödie aussuchen.<sup>37</sup>*

Kane hatte bereits mit der Arbeit an *Baal* begonnen, als sie sich auf eine griechische oder römische Tragödie umstellen musste. Während der Niederschrift von *Phaedra's Love* erkannte sie Ähnlichkeiten zwischen *Hippolytos* und *Baal* und schrieb den Text daher kurzerhand um:

*Als ich sie [die Szenen] mir jedoch noch mal ansah, fiel mir die Ähnlichkeit zwischen Baal und Hippolytos auf, und ich konnte sie in „Phaidras Liebe“ als Material verwenden. Die Szene zwischen Hippolytus und dem Priester hatte ich ursprünglich für „Baal“ konzipiert.<sup>38</sup>*

Als weiteren Einfluss nennt Kane Albert Camus *L'Étranger*<sup>39</sup> dessen Hauptfigur Meursault zu *Hippolytus* –so wie auch *Baal* –Parallelen aufweist. Auf diese Ähnlichkeiten werde ich später genauer eingehen.

Mit anderen Fassungen des *Phaedra* Stoffes hat sich Kane nach eigenen Aussagen nicht beschäftigt. Auf die Frage, ob sie nur Seneca zur Bearbeitung herangezogen habe, antwortete Kane:

*Ja. Später kam dann noch Euripides hinzu, aber erst, nachdem ich mit „Phaidras Liebe“ fertig war. Racine kenne ich bis heute nicht, und selbst Seneca habe ich nur einmal gelesen, um mich nicht zu sehr in ihn zu vertiefen. Ich wollte kein Stück schreiben, das man allein auf die Folie des Originals versteht. Es sollte ein eigenständiger Text werden.<sup>40</sup>*

---

<sup>37</sup> Tabert, Nils: Playspotting. S 10f. Im Zuge der Büchner-Werkschau des Gate Theaters inszenierte Kane Büchners „Woyzeck“ im Oktober 1997.

<sup>38</sup> Ebenda S 11

<sup>39</sup> Ebenda S 19

<sup>40</sup> Ebenda S 12

Aus diesem Grund - und einigen anderen mehr - muss Kanes Stück im Kontext *produktiver Dramenrezeption* gesehen und analysiert werden, und nicht als Modernisierung eines antiken Stoffes. Vielmehr greift Kane Versatzstücke aus der römischen Fassung heraus, formt diese um und setzt sie neu in Beziehung zueinander. In dieser Hinsicht kann *Phaedra's Love* auch ohne Kenntnis von Senecas *Phaedra* rezipiert werden.

Dennoch steht *Phaedra's Love* in der Tradition des „Phaedra Mythos“, der für die Textgenese von essenzieller Bedeutung war; trotz seiner Eigenständigkeit ist Kanes Drama ein mythologisch motivierter Text, der von der Autorin durch den Titel und die Namensgebung der Charaktere explizit als solcher ausgewiesen wird.

## 7. Exemplarisch: Kanes Ausgestaltung der finalen Szene

### 7.1. Die *bienséance*

Als Beispiel für Sarah Kanes Umgang mit der *bienséance* soll zuerst kurz auf die vierte Szene von *Phaedra's Love* eingegangen werden, in welcher der sexuelle Kontakt zwischen Phaedra und Hippolytus auf der Bühne dargestellt wird. Im Gegensatz dazu verläuft die äquivalente Szene bei Seneca völlig anders: Phaedra bietet sich Hippolytus lediglich an, dieser aber verweigert jegliche intime Beziehung, da er die Frauen im Allgemeinen schmäht; vor Phaedrass sexuellen Übergriffen flieht er.

Im Umgang Kanes mit dieser Szene zeigt sich, dass die Konventionen des aristotelischen Theaters brutale Szenen im Off passieren zu lassen, von der Autorin umgekehrt wird. Sie greift die Regel der *biénseance* auf und verkehrt sie ins Gegenteil:

*Ich hatte diese Stücke [griechische oder römische Tragödien] immer gehasst – alles passiert im Off, die Leute stehen herum und reden, und überhaupt, was soll das Ganze. Trotzdem beschloss ich, eins davon zu lesen, um zu schauen, ob ich etwas damit anfangen könne. Ich entschied mich für Seneca, weil mir Caryl Churchills Bearbeitung eines seiner Stücke sehr gefallen hatte.<sup>41</sup>*

Noch stärker zeigt sich das Stilmittel Kanes, die Regel der *biénseance* in ihr Gegenteil zu verkehren, in der letzten Szene: Während Hippolytus zu seiner Hinrichtung geht, wird nicht nur der aufgebrachte Mob gezeigt, sondern auch die Vergewaltigung und der Mord an Hippolytus' Stiefschwester Strophe, Theseus' Selbstmord sowie der Mord an Hippolytus und dessen Tod. Über die Umkehrung der Aristotelischen Regeln sagt Kane in einem Interview:

*[Ich war] der Überzeugung, man könne die Konvention, alles im Off passieren zu lassen, sehr wohl umdrehen und die Ereignisse zumindest versuchsweise auf die Bühne bringen.<sup>42</sup>*

Indem Kane die „Grausamkeiten“ auf die Bühne bringt, verstärkt sie die Intensität des ohnehin emotional aufgeladenen Stoffs und macht gleichzeitig das Publikum zum Zeugen dieser Barbarei. Kane will dadurch die Zuschauer wachrütteln und körperliche, sowie emotionale Reaktionen hervorrufen. Hierin stimmt Kane mit dem großen Theatertheoretiker Antonin Artaud überein, der das Schockieren des Publikums zu einem Angelpunkt seines *Theater der Grausamkeit* gemacht hat. Durch die Darstellung von Gewalttätigkeiten soll der

---

<sup>41</sup> Tabert, Nils: Playspotting. S 11

<sup>42</sup> Ebenda

Zuschauer gereinigt werden. Ausgangspunkt für diese Theorie ist Aristoteles' Prinzip der Katharsis: In dem der Zuschauer „Jammer“ und „Schaudern“ - *elos* und *phobos* durchläuft, wird seine Seele von den Leidenschaften, die in der antiken Tragödie gezeigt werden, gereinigt.

Bei Seneca hingegen wird der um nichts weniger grausame Tod Hippolytus nicht auf der Bühne gezeigt, sondern durch einen ausführlichen Botenbericht erzählt. Diese Szene ist wohl die eindringlichste und somit auch in die Literaturgeschichte eingegangen:

*Praeceptis in ora fusus implicuit cadens / laqueo tenaci corpus et quanto magis pugnatur, sequaces hoc magis nodos ligat. / Sensere pecudes facinus et curru levi / - dominate nullo – qua timor iussit ruunt. / talis per auras non suum agnoscens onus / Solique falso creditum indignas diem / Phaethonta currus devio excussit polo. Late cruentat arva et inlimum caput. / scopulis resultat; auferunt dum comas, / et ora durus pulchra populatur lapis / peritque multo vulnere infelix decor. / moribunda celeres membra pervolvunt rotae, / tandemque raptum truncus ambusta sude / medium per inguen stipite erecto tenent, / paulumque domino currus affixo stetit. / haesere biuges vulnere – et pariter moram / dominumque rumpunt. Inde semanimem secant / virgulta, acutis asperi vepres rubis / omnisque truncus corporis partem tulit.<sup>43</sup>*

Während Seneca das Geschehen zur Wahrung der *biéenseance* nur durch einen Botenbericht an das Publikum heranträgt, inszeniert Kane den Tod Hippolytus:

*Hippolytus breaks free from the Policemen holding him and / hurls himself into the crowd. / He falls into the arms of Theseus. / Man 1: Kill him. Kill the royal slag. / Hippolytus looks into Theseus' face. / Hippolytus: You. Theseus hesitates, then kisses him full on the lips and pushes him into the arms of Man2. / Theseus: Kill him. / Man 2 holds Hippolytus. / Man 1 takes a tie from around a child's neck and puts it around Hippolytus' throat. He strangles Hippolytus, who is kicked by the Woman as he chokes into semi-consciousness. / Woman 2 produces a knife. / [...] Man 1 pulls down Hippolytus trousers. / Woman 2 cuts off his genitals. / They are thrown onto the barbecue. / The children cheer. / A child takes them off the barbecue and throws them at another child, who screams and runs away. / Much laughter. / Someone retrieves them and they are thrown to a dog. / Theseus takes the knife. / He cuts*

---

<sup>43</sup> Seneca: Phaedra. Kopfüber aufs Angesicht geschleudert verstrickte er fallend den Leib in dem ihn festhaltenden Riemenzeug, und je mehr er dagegen ankämpft, um so fester schnürt er die geschmeidigen Knoten. Es fühlten die Tiere den Vorgang, und mit leichtem Wagen – da niemand ihn beherrscht – stürzen sie dahin, wo Furcht sie stürzen hieß. So schleuderte auf seinem Weg durch die Lüfte das Gespann, das seine gewohnte Last nicht erkannte, unwillig, dass das Tagesgestirn einem falschen Sol anvertraut war, den Pantheon von sich an einer abwegigen Stelle des Himmelspols. Weiterum befleckt er die Fluren mit Blut, und sein zerschmettertes Haupt prallt zurück an den Felsen; Gestrüppe reißen seine Haare weg, hartes Gestein verwüstet das schöne Antlitz, und es verdirbt an vielfacher Verwundung seine unglückbringende Schönheit. Die schnellen Räder schleudern die sterbenden Glieder im Kreise herum, und endlich hält den Fortgerissenen ein Baumstrunk fest mit seinem ringsum versengten Pfahl, indem mitten durch die Weiche empordringt der Pflock, und für ein Weilchen kam der Wagen, da sein Herr aufgespießt war, zum Stehen. Es blieben die zwei zum Gespann gschirrten Rosse hängen infolge seiner Verwundung – und zerreißen das sie zurückhaltende Hindernis und ihren Herrn zugleich. Hierauf zerschneiden den Halbentseelten Gebüsche raue Dornen an stacheligen Brombeersträuchern, und ein jeder Baumstrunk trug einen Teil seines Körpers. Es irren durch die Felder die Diener, die die Leiche besorgende Schar, durch jene Orte, wo der zerstückelte Hippolytus einen langen Pfad mit blutigem Mal bezeichnet und die Hündinnen traurig nach ihres Herrn Glieder spüren. S 390

*Hippolytus from groin to chest. / Hippolytus' bowels are torn out and thrown onto the barbecue. / He is kicked and stoned and spat on. [...]*<sup>44</sup>

Kane schreckt nicht davor zurück, Brutalität und Blut auf die Bühne zu bringen. Sie scheut auch nicht die Lächerlichkeit, die ein solches Blutbad auslösen kann.

In diesem Zusammenhang stellt sich daher die Frage, warum gerade der Selbstmord Phaedras nicht auf der Bühne stattfindet, sondern von Strophe berichtet wird. Wenn man Kanes Fassung an dieser Stelle mit Racine vergleicht, wird man feststellen, dass der Konventionsbruch an anderer Stelle passiert. Denn obwohl Racine in der Tradition der französischen Klassik die aristotelischen Regeln von Ort, Zeit und Handlung einhält, lässt er Phaedra am Ende des Stücks auf der Bühne Selbstmord begehen.<sup>45</sup>

## **7.2. Kurzer Abriss der Aufführungspraxis der letzten Szene von *Phaedra's Love***

Die Aufführungspraxis der letzten Szene in *Phaedra's Love* ist und war wohl für jeden Regisseur, der sich an ein Stück der Dramatikerin gewagt hat, eine Herausforderung. Kane inszenierte die Uraufführung von *Phaedra's Love* selbst, nachdem sie von anderen Inszenierungen ihrer Stücke enttäuscht war:

*Regie führen wollte ich bei „Phaidras Liebe“ auch deshalb, weil ich bei den diversen Produktionen von „Zerbombt“ stellenweise auf der Bühne nicht genau die Bilder sah, die ich entworfen hatte, obwohl sie doch überaus klar formuliert waren. [...] Zu meiner Überraschung war es dann gar nicht so schwer, wie man denkt, eine Anweisung wie „seine Gedärme werden herausgezerrt“ textgetreu umzusetzen.*<sup>46</sup>

In einem Interview mit Nils Tabert führt Kane auch an, dass die Schauspieler von den Handlungen der Schlussszene geradezu traumatisiert gewesen seien. Ein Darsteller sagte, „das sei das widerlichste Stück, in dem er je mitgespielt habe.“<sup>47</sup>

Der Versuch, den Kane bei dieser Inszenierung unternahm, war es, „die Gewalt so realistisch wie möglich zu zeigen.“<sup>48</sup> Eine solche Umsetzung entspricht dem Text Kanes und dem dahinter stehenden Prinzip, die Brutalität auf die Bühne zu bringen, am besten. Andere Inszenierungen haben diese Schwierigkeit, insbesondere der letzten Szene, auf andere Art und Weise gelöst.

---

<sup>44</sup> Kane, Sarah: *Phaedra's Love*. S 101

<sup>45</sup> Nach eigenen Angaben kannte Kane Racines *Phèdre* nicht, aber diese Differenz weist auf einen grundlegenden Unterschied zwischen *Phaedra's Love* und anderen Bearbeitungen hin: Hippolytus steht im Vordergrund und nicht Phaedra. Indem Kane Phaedras Tod im Off passieren lässt rückt sie ein weiteres Mal die Aufmerksamkeit auf den Königssohn Hippolytus als Protagonisten des Stücks.

<sup>46</sup> Tabert, Nils: *Playspotting*. S 17

<sup>47</sup> Ebenda S 16

<sup>48</sup> Ebenda

Kanes Inszenierung versuchte auch die Barrieren zwischen dem Bühnenraum und dem Zuschauerraum „niederzureißen“, um so die Schauspieler und das Publikum einander näher zu bringen. Daher gab es auch keinen eigens abgegrenzten Spielraum, sondern das Publikum war im Theaterraum verteilt. Dazu schreibt Saunders in seinem Standardwerk über Kanes Theater:

*Nowhere was this more apparent than the bloody climax of the play when members of the audience suddenly found that their up to then silent neighbour turned out to be from the cast. The barrier between stage and audience was then further broken (and made extremely uncomfortable for the audience at times) when slaughter of Hippolytus was carried out, with bleeding body parts chucked over the audience's heads'.<sup>49</sup>*

Die Verbindung von Bühnen- und Theaterraum, die Kane hier vollzieht, erinnert stark an Artauds Forderung, das Theater solle das Leben durchdringen. Auch Artaud hat oft mit dieser Art von Raumkonzeption gespielt. Kane beschäftigte sich allerdings erst während der Arbeit an ihrem letzten Stück mit den Theorien des französischen Dramatikers und Theatertheoretikers. Sie entwickelte ihre Aufführungspraxis unabhängig von dessen Theorien zum Theater.

### 7.3. Die deutsche Erstaufführung

Die deutsche Erstaufführung fand am 22. April 1998 unter der Regie von Ricarda Beilharz und John von Düffel am Schauspielhaus in Bonn statt. Bei dieser Inszenierung wurde sehr viel Text gestrichen. Pitt Hermann vom Herner Feuilleton war sogar der Meinung, dass die „Szenen und das Figurenarsenal bis zur Unkenntlichkeit gestrichen wären.“<sup>50</sup>

In einem Interview spricht Nils Tabert von großartigen Schauspielern und bezeichnet die Szene in der Mitte des Stücks, die den sexuellen Kontakt zwischen Hippolytus und Phaedra zeigt, als besonders gelungen: „very funny and quiet shocking and brutal on an emotional level.“<sup>51</sup> Die Theaterschaffenden versäumten es allerdings, die dramaturgischen Herausforderungen des Textes zu bedenken: Abgesehen von der letzten Szene ist *Phaedra's Love* ein Kammerstück, dessen Handlung sich immer zwischen zwei Personen abspielt. Zu Beginn von Hippolytus' Hinrichtung jedoch betritt plötzlich eine Unmenge von Figuren die Bühne, was eine Veränderung in der Dynamik der Szene mit sich bringt. An der Umsetzung dieses dramaturgischen Kontrasts scheiterte die deutsche Erstaufführung.

---

<sup>49</sup> Saunders, Graham: Love me, or Kill me. S 80f

<sup>50</sup> zitiert nach: Sonntag, Anna: „bitte öffnet den Vorhang“ – Sarah Kane inszenieren. S 100

<sup>51</sup> Saunders, Graham: Love me, or Kill me. S 136

Die Inszenierung des Schauspielhaus Bonn im Jahr 1998 ließ die Gewaltdarstellung der Schlusszene vollkommen weg. Das blutige Ende Hippolytus' wird von der aus dem Totenreich zurückgekehrten Phaedra nacherzählt. An dieser Stelle ist die Umsetzung des Textes vielmehr an Seneca als an Kane angelehnt. Bei dem Bericht Phaedras werden auch Regieanweisungen miteinbezogen. Die Bühne war in blaues Licht getaucht und sehr simpel gehalten.

Die Nacherzählung der Gewalttaten widerspricht dem gesamten Konzept von Kanes Theater grundsätzlich, da für Kane die unmittelbare Umsetzung ihres Textes von großer Bedeutung war.

### **7.3. Renaud Cojos Inszenierung im Theater der Bastille**

Renaud Cojos Inszenierung aus dem Jahr 2000 im Theater der Bastille in Paris nahm den Umweg über eine Videoprojektion. Hippolytus' Hinrichtung, und auch der Tod von Theseus und von Strophe werden auf einer Leinwand übertragen. Einerseits ist dieses Regiekonzept durch den Einsatz moderner Mittel gerechtfertigt: Im Jahr 2000 berichten keine Boten mehr; die Medien verbreiten Nachrichten und die dazugehörigen Bilder der Gewalt. Andererseits widerspricht diese Umsetzung der Intention Kanes, die Grausamkeiten unmittelbar auf die Bühne zu bringen. Auf die Frage, warum sie für das Theater schreibe, antwortet Kane:

*Es ist die Form, die ich am meisten liebe, weil sie live ist. Es entsteht unweigerlich eine unmittelbare Beziehung zwischen Bühnen- und Zuschauerraum, die bei einem Film so nicht gegeben ist.<sup>52</sup>*

Kane will durch die Gewalt auf der Bühne, das Publikum in den Bann ziehen und einen kathartischen Effekt erzielen. Das Vorführen einer Videoprojektion entschärft die Gewaltszenen, die nicht mehr unmittelbar präsent sind, sondern in gewissem Sinne auch berichtet werden. Ein möglicher Grund warum Cojo die letzte Szene auf diese Art und Weise umgesetzt hat, kann sein, dass das Publikum an diese Art der Berichterstattung gewöhnt ist. Die Grausamkeiten, die auf der Welt passieren, werden in kleine Berichte verpackt, sozusagen zum Abendessen serviert. Jedenfalls ist der Schockeffekt kein direkter.

---

<sup>52</sup> Tabert, Nils: Playspotting. S 17

## 8. Die Charakterisierung des Hippolytus

Die Aufführungspraxis ist eine essenzielle Komponente, die Kanes Stücke von vielen anderen zeitgenössischen Autoren unterscheidet. Ein zweites wichtiges Merkmal von Kanes dramatischen Schaffen ist die Ausgestaltung der Figuren und ihr Verhältnis zueinander. Ausgehend von Hippolytus, dem Protagonisten des Stücks, sollen die Charaktere und das Beziehungsgeflecht der handelnden Personen in den folgenden Kapiteln behandelt werden.

Beginnen möchte ich mit der ersten Szene, die Hippolytus in die Handlung einführt und dem Zuschauer ohne Worte die bleibende Stimmung des Textes vermittelt. Seneca und Kane eröffnen ihr Stück mit einer Szene, in der nur Hippolytus auf der Bühne zu sehen ist. Dieser erste Auftritt erfüllt sowohl bei Seneca als auch bei Kane den gleichen Zweck: Hippolytus wird jeweils als Hauptfigur in die Handlung eingeführt und in groben Zügen charakterisiert. Anhand des Vergleichs dieser Szenen lassen sich grundsätzliche Unterschiede und Gemeinsamkeiten der beiden Fassungen feststellen. Während Senecas Hippolytus während einer Jagdszene im Wald gezeigt wird, finden wir Kanes Hippolytus masturbierend vor dem Fernseher.

Wichtig bei einem Vergleich der beiden Figuren ist vor allem das Prinzip der Reinheit, das bei Kane und Seneca vollkommen unterschiedliche Ausformungen erhält. Um bei diesem Vergleich näher ins Detail gehen zu können, werde ich beide Hippolytus Figuren zuerst getrennt behandeln. Schließlich soll der Königssohn in seiner Beziehung zu Phaedra in beiden Fassungen beleuchtet werden.

### 8.1. Senecas Hippolytus

Bei Seneca ist Hippolytus in der ersten Szene mit seinem Jagdfolge zu sehen. Er hält einen Monolog über die Schönheit der Jagd und beschwört die Göttin Diana, seinem Glück wohlgesonnen zu sein. Der Königssohn beschreibt die Jagd als eine Tätigkeit, der Mensch und Natur in Einklang bringt, und er will hinaus in die Wälder, wo er abgeschieden vom Rest der Menschheit leben kann: (*Hippolytus*): *Non alia magis est libera et vitio carens / ritusque melius vita quae priscos colat, / quam que relictis moenibus silvas amat. [...]*<sup>53</sup>

---

<sup>53</sup> Seneca: Phaedra. S 346

Kein anderes Leben ist freier und unbefleckter vom Laster, noch gibt es eines, das die früheren Gebräuche besser ehrt als ein Leben, das die Stadtmauern hinter sich lassend die Wälder liebt.

Für Hippolytus ist der Begriff der Jagd frei von sexueller Konnotation, was sich vor allem in seiner Hingabe zur jungfräulichen Göttin Diana ausdrückt. Anders wird hingegen Phaedra im zweiten Auftritt des zweiten Aktes argumentieren. Sie charakterisiert die Jagd als stark sexuell geprägten Akt, der dem Liebesspiel vorausgeht. Hippolytus aber will ein pures, reines Leben fern von allen Lastern und Ausschweifungen der Städte leben. Aus diesem Grund ist sein Alltag sehr asketisch. Er meidet selbst die Frauen und verachtet sie:

*(Hippolytus): Detestor omnis, horreo, fugio, execror. / sit ratio, sit natura, sit dirus furor: odisse placuit. Ignibus iugs aquas / et amica ratibus ante promittet vada / incerta Syrtis, ante ab extremo sinu / Hesperia Tethys lucidum attollet diem / et ora dammis blanda praebebunt lupi, / quam victus animum feminae mitem geram.*<sup>54</sup>

Senecas Philosophie zufolge ist Hippolytus' Leben durch seine Verweigerung von Liebe und Fortpflanzung jedoch nicht naturgemäß. Für den römischen Dichter und Philosophen war der Mensch ein gesellschaftliches Lebewesen, das dem sozialen Gefüge dem er entstammt, verpflichtet ist. Hippolytus begeht in dieser Hinsicht einen „Fehler“, da er sich durch sein abgeschiedenes Leben im Wald seinen Pflichten als Königsohn und als soziales Wesen entzieht.<sup>55</sup> Senecas und Kanes Hippolytus sind sich in ihrer emotionalen Erstarrung sehr ähnlich.

Die Amme versucht, in Hippolytus Gefühle zu wecken, indem sie ihn an seine Mutter Antiope erinnert:

*(Amme); Saepe obstinatis induit frenos Amor / et odia mutat. Regna materna aspice: / illae feroces sentiunt Veneris iugum; / testaris istud unicus gentis puer. (Hippolytus) Sloamen unum matris amissae fero, / odisse quod iam feminas omnis licet.*<sup>56</sup>

Die Mutter des Königsohns Antiope, eine Amazonenkönigin, wurde von Theseus entführt und war mit ihm verheiratet, bevor er nach Antiopes Tod Phaedra ehelichte. Aus dieser Verbindung geht Hippolytus als einziger Sohn hervor, dessen Name sich auf Antiopes Schwester Hippolyte bezieht. Die Prägung des Königsohns durch die Herkunft seiner Mutter lässt sich vor allem aus seiner Hingabe zur Natur, zur Jagd und zur Göttin Diana

---

<sup>54</sup> Seneca: Phaedra. S 350

Ich veracht alle, [Frauen], fürchte, fliehe, verfluche sie; / Sei es Überlegung, sei es Natur, sei es schreckliche Rasereri: Am Hassen habe ich Gefallen gefunden. Eher wirst du mit Feuer die Wasser verbinden [...] als dass ich besiegt der Frau milde gesinnt wäre.

<sup>55</sup> Deschard, Armelle: Utopie et dystopie antiques, ou l'erreur d'Hippolyte dans la Phèdre de Sénèque. S 5

<sup>56</sup> Ebenda S 345

(Amme): Oft legt Amor den Widerspenstigen Zügel an und wandelt ihren Haß. Sieh an deiner Mutter Königreich: jene Unbezähmten bekommen der Venus Joch zu spüren; du bezeugst dies als des Stammes einziger Knabe.

(Hippolytus): Den einen Trost für de Verlust der Mutter habe ich, dass ich nun alle Frauen hassen darf.

ablesen. Die verstorbene Mutter ist die einzige Frau, für die Hippolytus Liebe und Achtung hegt.

In diesem Sinne gehört Hippolytus seinem Wesen nach zu jenen mythologischen Figuren, die mit einer weiblichen Gottheit verbunden sind. Der Königssohn hat ein positives Verhältnis zu Diana und ein negatives zu Venus. Die Beziehung zur Weiblichkeit lässt sich vor allem an der Liebe zu seiner Mutter ablesen, die für ein Bild der omnipotenten Weiblichkeit steht, dem sich Hippolytus unterstellt.<sup>57</sup>

Die Keuschheit und Reinheit, sowie die Ablehnung von Sexualität ist bei Hippolytus nicht das grundlegende Element seines Charakters. An zentraler Stelle steht die Jagd und die Hetze, die mit der Jagd verbunden ist, welche die Ausgestaltung Hippolytus determinieren, woraus seine enge Bindung zur Göttin Diana resultiert. Die Jagd kann aber auch als Kompensation der unbefriedigten Triebe Hippolytus gelesen werden. Hippolytus scheint durch übermäßiges Jagen seine unterdrückten sexuellen Triebe auszuleben. Mit diesem Verhalten vergeht er sich wiederum an der Natur.<sup>58</sup>

In diesem Sinne sind Keuschheit und Reinheit des Hippolytus bei Seneca ambivalent zu sehen. Obwohl sich Hippolytus vom lasterhaften Leben der Städte distanziert, um ein reines Leben zu führen, ist das Gegenteil der Fall: Durch sein „fehlerhaftes“ Verhalten macht sich der Königssohn gegenüber der Gesellschaft und der Natur schuldig. Demzufolge ist das tragische Schicksal des Königshauses bereits in Hippolytus Fehlverhalten zu erkennen.<sup>59</sup>

## 8.2. Kanes Hippolytus

Kanes *Phaedra* Bearbeitung beginnt ebenfalls mit einer Szene, in der Hippolytus charakterisiert wird. Anders als bei Seneca wird hier kein Wort gesprochen, sodass „die Handlung“ von Hippolytus' Lebenshaltung erzählt. Hippolytus sitzt auf einem Sofa, umgeben von teurem Spielzeug, leeren Süßigkeitenpackungen und einem Berg von Schmutzwäsche; einen Hamburger essend, sieht er fern. Er putzt sich die Nase und beginnt zu masturbieren, ohne auch nur einen Anflug von Befriedigung dabei zu zeigen.

Dieser Hippolytus ist ein Antiheld, der gerade durch seine menschlichen Unzulänglichkeiten dem Leser sympathisch wird. Im krassen Gegensatz dazu steht Senecas Hippolytus als furchtloser Kämpfer, der durch die Reinheit, die er ausstrahlt, besticht.

---

<sup>57</sup> Tschiedel, Hans Jürgen: *Phaedra und Hippolytus*. S 233

<sup>58</sup> Deschard, Armelle: *Utopie et dystopie antiques, ou l'erreur d'Hippolyte dans la Phèdre de Sénèque*. S 6

<sup>59</sup> Ebenda

Neben Brechts Baal und Camus' Meursault vergleicht Saunders Kanes Hippolytus mit dem späten Elvis: *“In Phaedra’s Love the palace of Theseus has become a kitsch Graceland, a monument to the spiritual emptiness that gnaws at the royal family.”*<sup>60</sup> Die Parallelen zwischen Hippolytus und Elvis sind zahlreich, beide ernähren sich von Hamburgern und Erdnussbutter, faulenzen vor dem Fernseher und haben anonymen Sex mit Fremden, die von ihrer Berühmtheit angezogen werden. Hippolytus wird den Grund seiner Beliebtheit im Gespräch mit Phaedra selbst konstatieren: *„Everyone wants a royal cock, I should know.”*<sup>61</sup> Doch auch sein ausschweifendes Sexualleben reißt den Königssohn nicht aus seiner Lethargie. Er gibt sich dem Exzess lediglich hin, um sich die Zeit zu vertreiben. Auf Phaedras Frage, ob er jemals daran gedacht habe, mit ihr Sex zu haben, antwortet Hippolytus:

*(Hippolytus): I think about having sex with everyone. / (Phaedra): Would it make you happy? / (Hippolytus): That’s not the word exactly. / (Phaedra): No, but - / Would you enjoy it? / (Hippolytus): No. I never do. (Phaedra): Then why do it? (Hippolytus) Live’s too long.*<sup>62</sup>

Nichts kann Hippolytus von seiner Depression befreien; jeder Tag ist bloß ein Warten auf sein Ableben. Diese Überdrüssigkeit am Dasein erinnert stark an Meursault, dessen Tagesablauf ebenfalls kaum gesteuert erscheint. Die letzte Verlockung bleibt immer noch der Tod, der auch für Hippolytus ein wahrhaftiges Gefühl bereit hält. Im Sterben scheint Hippolytus das erste Mal während des Stücks geistig, körperlich und emotional an sich angeschlossen zu sein.<sup>63</sup> In diesem Moment ist er ganz bei sich, lächelt und sagt: *„There could have been more moments like this.”*<sup>64</sup> In dieser Hinsicht lassen sich ebenfalls Parallelen zu Meursault ziehen, die in Kapitel 10 näher erläutert werden.

Das Bild der Selbstfindung im Tod ist ein Thema, das sich wie ein roter Faden durch das Werk Sarah Kanes zieht. Kane erklärt diesen Sachverhalt in einem Interview:

*Wahnsinn hat für mich mit diesem Riß [zwischen Körper und Bewusstsein] zu tun, und eine Chance, seinen sogenannten Verstand zurück zu erlangen, hat man nur, wenn man wieder an sich angeschlossen ist, geistig, körperlich, emotional. Hippolytos erfährt diese Einheit im Moment seines Todes, plötzlich fühlt er sich als Mensch und ist bei klarem Verstand. Aber um dieses Gefühl zu erreichen, muss er sterben.*<sup>65</sup>

<sup>60</sup> Saunders, Graham: Love me or Kill me. S 74

<sup>61</sup> Kane, Sarah: Phaedra’s Love. S 74

<sup>62</sup> Ebenda S 79

<sup>63</sup> Tabert, Nils: Playspotting. S 10

<sup>64</sup> Kane, Sarah: Phaedra’s Love. S 103

<sup>65</sup> Tabert, Nils: Playspotting. S 10

Durch seinen Wunsch, mehr Momente wie den Augenblick des Todes zu „erleben“, erklärt er das Leben zu einem Teufelskreis aus Leiden und aufeinander folgenden Katastrophen, die eigentlich nur zum Tod führen können. In Kanes Fassung hat nicht nur Phaedra, sondern auch Hippolytus diesen expliziten Todeswunsch.

Der Königssohn erlangt im Tod vollkommene Klarheit, weshalb dieser Moment mit dem Sterben der Phaedra bei Seneca verglichen werden kann. Vor ihrem Selbstmord erlangt sie ebenfalls Klarheit und somit Kontrolle über ihr Handeln; sie beichtet die Verleumdung Hippolytus':<sup>66</sup> „*Her supreme and only moment of control over her live resides the ending of it.*“<sup>67</sup>, schreibt Boyle in seinem Werk zu Senecas *Phaedra*.

Schließlich gibt sich auch Theseus seinem Verlangen nach dem Tod hin. Er äußert Selbstmordgedanken, nachdem er in der Frau, die er soeben vergewaltigt und ermordet hat, Strophe erkennt. Bei Seneca begeht Theseus Selbstmord, als er erfährt, dass er seinen Sohn aufgrund der fälschlichen Beschuldigung Phaedras töten ließ. Auf diesen Unterschied der beiden Fassungen wird in Kapitel 11 genauer eingegangen.

### 8.3. Hippolytus' Gefühlswelt

So sehr Kanes Hippolytus jegliche Gefühle in sich unterdrückt und versucht, allen Menschen gleichgültig gegenüberzutreten, so reagiert er doch an einigen Stellen des Stücks emotional, wie in diesem Kapitel zu zeigen sein wird.

In dem Gespräch zwischen Phaedra und Hippolytus in Szene vier wird offensichtlich, dass der Königssohn einmal ein normales Gefühlsleben gehabt haben muss. Seine Depression und die Ablehnung von Emotionen waren nicht immer schon vorhanden, sondern haben sich erst durch bestimmte Ereignisse entwickelt. Dies weiß Phaedra genau und versucht Hippolytus eine emotionale Reaktion zu entlocken:

*(Hippolytus): No one burns me. / (Phaedra): What about that woman? / Silence. / Hippolytus looks at her. / (Hippolytus): What? / (Phaedra): Lena, weren't you - / (Hippolytus): (Grabs Phaedra by the throat.) Don't ever mention her again. / Don't say her name to me, don't refer to / her, don't even think about her, understand? / Understand? (Phaedra): (Nods.) / (Hippolytus): No one burns me, no one fucking touches me. / So don't try. / He releases her. / Silence.<sup>68</sup>*

---

<sup>66</sup> Quai, Christine: *Mythopoeisis vor dem Ende?* S 260

<sup>67</sup> Boyle, A. J.: *Seneca's Phaedra.* S 32

<sup>68</sup> Kane, Sarah: *Phaedra's Love.* S 83

Es scheint eine Zeit gegeben zu haben, in der er noch an die Liebe geglaubt hat und seine Sexualität nicht von seinen Gefühlen abgespalten war. Die extrem starke Reaktion zeigt, dass er immer noch etwas fühlt, wenn er den Namen dieser ehemals geliebten Person hört.

Eine weitere Stelle, an der Hippolytus sich nicht so verhält, wie man aufgrund des ersten Bildes annehmen würde, ist die Szene, in der Strophe ihm von Phaedras Selbstmord berichtet. Der Königssohn hat Phaedra von dem sexuellen Kontakt zwischen ihm und Strophe und Theseus und Strophe erzählt. Er lässt Strophe auch wissen, dass er Phaedra davon in Kenntnis gesetzt habe. Als Strophe erfährt, dass ihre Mutter gewusst hat, dass sie mit Theseus sowie mit Hippolytus Geschlechtsverkehr hatte, macht sie sich Vorwürfe, am Selbstmord Phaedras verantwortlich zu sein. Hippolytus, der merkt, dass Strophe sich selbst beschuldigt, versucht, sie von diesem Gedanken abzubringen:

*Strophe batters him about the head. / Hippolytus catches her arms and holds her so she can't hit him. / Strophe sobs, then breaks down and cries, then wails uncontrollably. / (Strophe): What have I done? What have I done? / Hippolytus' hold turns into an embrace / (Hippolytus): Wasn't you, Strophe, you're not to blame. [...] (Hippolytus): Nothing to blame yourself for. (Strophe): You told her about us. / (Hippolytus): Then blame me.<sup>69</sup>*

Er fügt zwar den Menschen in seiner Umgebung durch sein kaltes und grausames Verhalten oft bewusst Schaden zu, doch letzten Endes will er lediglich ehrlich sein. Nun nimmt er die Schuld auf sich, um Strophe von ihren Selbstvorwürfen zu befreien. Im Gesamtkontext entspricht sein Hang zur Wahrheit dem Reinheitsgedanken Senecas, den Kane allerdings in ihrem Sinne umdeutet.

Diese Handlungsweise Hippolytus' ist kaum bemerkenswert, da man argumentieren kann, dass Hippolytus in dieser Situation ein „normales“ Verhalten an den Tag legt. Außergewöhnlich wirkt diese Reaktion nur deshalb, weil sie mit der bisherigen Charakterisierung der Figur bricht. Man kann Hippolytus nicht mehr für ein gefühlskaltes Monster halten.

In Szene vier bringt Hippolytus ein zweites Mal Gefühle gegenüber einem anderen Menschen zum Ausdruck. Obwohl Phaedra Hippolytus ihre Liebe gestanden hatte, begreift er dies paradoxer Weise erst, als er von Phaedras Schreiben erfährt, welches ihn der Vergewaltigung beschuldigt. Er versteht es als Geschenk Phaedras, das es ihm möglich macht, endlich seiner Depression zu entkommen - und zu sterben. Er ist der Meinung, dass

---

<sup>69</sup> Kane, Sarah: Phaedra's Love. S 89

dies Phaedras Intention war, woraus er schlussfolgert, Phaedra habe ihn wirklich geliebt und verstanden: „*She really did love me. [...] Bless her.*“<sup>70</sup>

In der Tat beschert ihm Phaedra das, was er sich gewünscht hat: einen spektakuläreren Abgang, aufgeladen mit gegen ihn gerichteten Gefühlen der Gewalt. In dieser Form setzt er seine Vision der Selbstzerstörung um.

Die Aussicht, als Vergewaltiger gelyncht zu werden, hat für Hippolytus auch den Reiz, dass er nicht mehr nur „*der fette Junge, der fickt*“<sup>71</sup> ist, sondern ein Verbrecher. Hippolytus glaubt, durch seine neue Rolle als „Vergewaltiger“ und „Mörder“ seiner eigentlichen Identität näher zu kommen und die Selbstentfremdung überwunden zu haben: er definiert seine Person durch diese beiden Begriffe neu. „*Eine Vorwegnahme dieser verneinenden Handlung ist der Beaudelairesche Dandy, bei dem jede Spontaneität der Inszenierung, dem solipsistischen Schau-Spiel geopfert wird.*“<sup>72</sup>

Um Hippolytus' Verhalten gegenüber der Außenwelt darzulegen, bietet es sich an, zwei Szenen gegenüberzustellen. Vergleicht man die Szenen zwischen Hippolytus und Phaedra und zwischen Hippolytus und Strophe, wird man feststellen, dass Hippolytus nichts unversucht lässt, um sich unbeliebt zu machen. Er will den Hass und den Unmut aller Menschen durch sein unerträgliches Verhalten, Aussehen und Auftreten gegen sich schüren, und doch scheint es ihm nicht zu gelingen. Immer wieder stellen sich neue Sexpartner im Palast ein, die ihn nur um seiner Berühmtheit willen lieben. Auch Strophe scheint seinem eigenwilligen Charme erlegen zu sein und reagiert erwartungsgemäß: Nach dem Geschlechtsverkehr hasst sie ihn.

Phaedra hingegen reagiert anders, denn auch nach dem sexuellen Kontakt zwischen ihnen hasst sie ihn nicht:

*(Hippolytus): See a doctor. I've got gonorrhoea. / (Phaedra): (Opens her mouth. No sound comes out.) / (Hippolytus): Hate me now? / (Phaedra): (Tries to speak. A long silence. Eventually.) No. Why do you hate me? / (Hippolytus): Because you hate yourself. / (Phaedra): (leaves.)*<sup>73</sup>

Phaedras Liebe zu Hippolytus scheint stärker als jede Kränkung zu sein, die er ihr antun kann.

---

<sup>70</sup> Kane, Sarah: Phaedra's Love. S 91

<sup>71</sup> Ebenda S 88

<sup>72</sup> Chiarloni, Anna: Zur Ikonographie der Gewalt bei Heiner Müller und Sarah Kane. S 240

<sup>73</sup> Kane, Sarah: Phaedra's Love. S 85

Aufgrund dieser Verhaltenweisen Hippolytus' kann man darauf schließen, dass er trotz seines rücksichtslosen Verhaltens ein Gefühlsleben besessen hat und es teilweise auch heute noch besitzt. Seine Gefühlswelt hat offensichtlich unter verschiedenen Schicksalsschlägen gelitten, deren Nachwirkungen in seinem Umgang mit anderen offensichtlich werden. Obwohl Kanes Hippolytus am Beginn des Stücks kälter, distanzierter und grausamer erscheint als Senecas Hippolytus, verändert Kane durch ihre subtile Psychologisierung des Protagonisten die Wirkung auf den Rezipienten. Ihr Hippolytus wird „menschlich“ und somit trotz seines Fehlverhaltens ein größerer Sympathieträger als Hippolytus, wie Seneca ihn darstellt. In der römischen Fassung des Stoffes ist Hippolytus eine holzschnittartige Figur, die misanthropische Züge trägt. Wie bereits im Eingangskapitel über Senecas Hippolytus erwähnt, ist auch der römische Königssohn gefühlstaub. Im Gegensatz zu Seneca zeigt Kane, wie Hippolytus unter seiner emotionalen Erstarrung leidet.

In Senecas Fassung scheint Hippolytus noch sehr jung und unerfahren zu sein. Es ist möglich, dass er von der Liebe und den Frauen noch nichts weiß und aus diesem Grund davon Abstand nehmen will. Der Königssohn hat noch nie geliebt.<sup>74</sup>

Hier stellt Kane ihren Hippolytus völlig konträr dar. Ihr Hippolytus kennt nicht nur die Liebe, sondern auch jede Form von Sexualität, ist aber frigid. Der Grund für seine Gefühllosigkeit im Umgang mit anderen, mag ein anderer sein. Vielleicht ist er aufgrund seines ausschweifenden Sexuallebens abgestumpft, oder hat schon zu viele Enttäuschungen erlebt. Kane lässt in ihrer Skizzierung verschiedene Interpretationsmöglichkeiten offen.

Jedenfalls trennt Kanes Hippolytus genau zwischen Liebe und Sexualität. Von ersterer wurde er enttäuscht, daher stellt er das Vergnügen sexueller Reize ins Zentrum seines Handelns. Gefühlsregungen will er soweit als möglich unterdrücken, da diese ihn nur verletzlich machen würden. Der Königssohn ist nicht unbeseelt, sondern offensichtlich traumatisiert, woraus seine emotionale Kälte resultiert.

Sarah Kane ist nicht die Erste, die Hippolytus eine ihn liebende Frau zur Seite stellt. In diesem Zusammenhang muss auf Racines *Phèdre* hingewiesen werden. Doch Hippolytus als Liebenden darzustellen steht in einer Tradition, in die man auch Brentano einreihen kann. Hippolytus' Verliebtheit bedeutet allerdings eine radikale Veränderung des antiken Vorbilds, da das Unheil über das Königshaus aufgrund seiner Emotionslosigkeit hereinbricht:<sup>75</sup>

*In jedem Fall bedeutet die Verliebtheit des Hippolytus eine radikale Verfälschung seines ursprünglichen Wesens, weil dadurch dieser Figur gerade genommen wird,*

---

<sup>74</sup> Tschiedel, Hans Jürgen: *Phaedra und Hippolytus*. S 254

<sup>75</sup> Ebenda S 261

*was sie eigentlich charakterisiert, nämlich die innere Abgeschlossenheit gegenüber der Umwelt, worin die Katastrophe immanent beschlossen liegt.*<sup>76</sup>

Die hermetische Welt des Hippolytus' ist nicht nur in der römischen Fassung, sondern auch in Kanes Version ein Faktor, der Phaedra in ihrem Begehren noch mehr bestärkt. Man kann die Figur des Hippolytus' nicht vollständig für die Katastrophe, die sich im Königshaus abspielen wird, verantwortlich machen, wie im folgenden Kapitel darzulegen sein wird.

#### **8.4. Hippolytus' Lebenshaltung**

Im Gegensatz zu anderen Bearbeitungen des Phaedra Mythos wird bei Kane nicht nur Phaedras Begierde sondern Hippolytus Lebenshaltung als krankhaft gezeigt. Der Ursprung für die sexuelle Korruption im Königshaus liege bei Kane somit nicht nur in der verbotenen Liebe Phaedras zu ihrem Stiefsohn, sondern auch in Hippolytus' Art zu leben, während bei Seneca das Begehren Phaedras allein der Auslöser für den tragischen Untergang der Königsfamilie sei, folgert Saunders.

*While previous retellings of the play, including Seneca's, point to Phaedra's obsession with Hippolytus being the source of sexual corruption that taints the house of Theseus, Phaedra's Love locates the source of contagion within Hippolytus himself.*<sup>77</sup>

Wie in Kapitel 8.1. gezeigt wurde, ist dieser These Saunders zu widersprechen: In Senecas Fassung macht sich Hippolytus schuldig, indem er seine Verantwortung als soziales Wesen und Königssohn nicht übernimmt.<sup>78</sup>

In einem Charakterzug ist Kanes Hippolytus auch Ian, dem Protagonisten aus ihrem vorangegangenen Stück *Blasted*, ähnlich: sowohl Ian als auch Hippolytus warten Tag für Tag darauf, dass der Tod sie „holt“, ohne sich vom Leben etwas zu erwarten; die Zeit füllen sie mit sinnlosem „*bric-a-brac, bits and bobs, getting by.*“<sup>79 80</sup> Beide versuchen die Leere, die zwischen Geburt und Tod herrscht, mit Sex zu füllen.<sup>81</sup> Hippolytus geht hierbei allerdings nicht so weit wie Ian, der Cate durch Mitleid an sich kettet, sie vergewaltigt und in einem

---

<sup>76</sup> Ebenda

<sup>77</sup> Saunders, Graham: *Love me or Kill me*. S 74

<sup>78</sup> Deschard, Armelle: *Utopie et dystopie antiques, ou l'erreur d'Hippolyte dans la Phèdre de Sénèque*. S 5

<sup>79</sup> Kane, Sarah: *Phaedra's Love*. S 80

<sup>80</sup> Saunders, Graham: *Love me or Kill me*. S 74

<sup>81</sup> Die Thematik der Leere, die zwischen Geburt und Tod herrscht, zu füllen, erinnert an Samuel Becketts Werk. Insbesondere scheint in diesem Kontext *En attendant Godot* erwähnenswert, in dem das Leben als unaufhörliches Warten auf eine im dunklen liegende Person beschrieben wird.

Hotelzimmer einschließt. Das Ende beider ist ein qualvoller Tod, der sich im Kontext der Dramen als Akt der Erlösung verstehen lässt.

Im Gegensatz zu Ian bleibt Hippolytus' Verhalten starr und statisch. Er bewegt sich im Laufe des Stücks kaum; er wird bewegt. Der Königssohn bittet um nichts und unterlässt es sogar, sich um seine Verteidigung zu kümmern, um schneller sterben zu können. Hier ist Saunders zu widersprechen: Hippolytus setzt keine Aktionen, sondern lässt lediglich Dinge mit sich geschehen. Somit kann man als Auslöser für den Untergang des Königshauses nicht nur den Königssohn, sondern auch Phaedra sehen, nachdem Hippolytus keinerlei Handlungen in Gang setzt.

Senecas Hippolytus hingegen ist physisch „aktiv“. Er geht auf die Jagd, streift durch die Wälder, und als ihm Phaedra seine Liebe offenbart, flieht er vor ihr. Es sind die unmoralischen Vorgänge im Königshaus und in der Welt im Allgemeinen, welchen sich Hippolytus aktiv entgegenstellt.

### 8.5. Der Reinheitsgedanke

Während Seneca die Reinheit Hippolytus' in Form seiner Weltabgewandtheit zeigt, geht Kane einen anderen Weg. Sie stellt Hippolytus in seiner ganzen abstoßenden Lebensweise dar. Trotzdem wird er im Laufe der Handlung zum Sympathieträger des Stücks. Die Reinheit, die Kanes Hippolytus in sich trägt, scheint von einer anderen Art als jene, die Seneca beschreibt.

In der sechsten Szene, in der Hippolytus im Gefängnis von einem Priester besucht wird, wird die Hippolytus eigene Wahrheit offengelegt. Der Priester versucht Hippolytus davon zu überzeugen, dass er die Vergewaltigung Phaedras vor der Öffentlichkeit verleugnen, die Tat vor Gott aber gestehen und bereuen soll:

*(Hippolytus): I've lived by honesty, let me die by it. / (Priest): If truth is absolute you will die. / If life is your absolute - / (Hippolytus): I've chosen my path. I'm fucking doomed.*<sup>82</sup>

Hippolytus will also ein Leben gemäß der absoluten Wahrheit leben, und darin liegt die Reinheit, die er verkörpert. Am Ende der Gefängniszene erkennt dies auch der Priester:

*(Hippolytus): A kingdom of honest men, honestly sinning. / And death for those who try to cover / their arse / (Priest): What do you think forgiveness is? (Hippolytus): It may be enough for you, but I have no / intention of covering my arse. I killed a / woman and I will be punished for it by / hypocrites who I shall take down with me. May we burn in hell. God may be all powerful, / but there is one thing he can't do. /*

---

<sup>82</sup> Kane, Sarah: Phaedra's Love. S 95

*(Priest): There is a kind of purity in you. / (Hippolytus): He can't make me good.  
(Priest): No.*<sup>83</sup>

Die Wahrheit, die Hippolytus anspricht, liegt jenseits von Moral oder konventionellen Vorstellungen von Reinheit. Kane erklärt zur Ausgestaltung der Hippolytus Figur in ihrem Interview mit Nils Tabert:

*Ein zweiter Grund war, dass mir Senecas Hippolytos in seiner ganzen angeblichen Keuschheit, Reinheit und seinem Puritanismus schrecklich unattraktiv erschien, während es mir eher darum ging, seine Attraktivität zu betonen, indem ich ihn zwar unattraktiv machte, aber seinen Puritanismus ins Gegenteil verkehrte. Ich wollte über seine Lebenshaltung schreiben, nicht über seinen Lebensstil. Also sollte mein Hippolytos auf der Wahrheit beharren, anstatt auf sexueller Enthaltsamkeit, was ich sowieso langweilig fand.*<sup>84</sup>

Der Priester versucht, die alte Ordnung durch die Beichte aufrecht zu erhalten. Er bewahrt seinen moralischen Pragmatismus und versucht, die Ordnung durch die Systeme Kirche und Monarchie aufrecht zu erhalten und zwei Herren auf einmal zu dienen – Gott und Hippolytus. Diese doppelbödige Moral, die der Priester verkörpert, kommt im Akt der Fellatio, den er an Hippolytus durchführt, bildlich zum Ausdruck.<sup>85</sup> Die Scheinheiligkeit des Priesters bestärkt Hippolytus in der Überzeugung, sich seinem Schicksal zu ergeben:

*I know what I am. And always will be. But you. You sin knowing you'll confess. Then you're forgiven. And then you start all over again. How do you dare mock a God so powerful. Unless you don't really believe.*<sup>86</sup>

Hier deckt Hippolytus die Scheinmoral, welcher der Priester verhaftet ist, auf und verdeutlicht, dass er sein Leben nach den Grundsätzen absoluter und unbeugbarer Wahrheit führt. Dieses Faktum ist auch der Ausgangspunkt für Hippolytus' Ausstrahlung, die jenseits der profillosen Anziehungskraft von Senecas Hippolytus liegt.

Die Regieanweisungen in Kanes Stück deuten darauf hin, dass die Rollen vertauscht sind. Während des Aktes der Fellatio kniet der Priester vor Hippolytus, der seine Hand auf seinem Kopf ruhen lässt, als würde er ihm die Absolution erteilen.<sup>87</sup> Mit diesem archetypischen Bild verweist Kane einmal mehr auf die gehobene Position Hippolytus, die er nicht nur durch seine königliche Herkunft, sondern durch sein Leben für die Wahrheit erreicht hat.

---

<sup>83</sup> Ebenda S 97

<sup>84</sup> Tabert, Nils: Playspotting. S 11

<sup>85</sup> Saunders, Graham: Love me, or Kill me. S 79

<sup>86</sup> Kane, Sarah: Phaedra's Love. S 96

<sup>87</sup> Quai, Christine: Mythopoeisis vor dem Ende. S 266

Für Kane schien die Konzeption des tragischen Helden Hippolytus, der immer nach absoluter Ehrlichkeit und Wahrheit strebt, auch die „einzige Möglichkeit“ gewesen zu sein. In dem Interview mit Nils Tabert zieht sie eine Parallele zwischen Hippolytus Lebensweise und ihrer eigenen Person:

*Ich ging damals allen Leuten auf die Nerven, weil mir nichts wichtiger war, als immer die Wahrheit zu sagen, und ich klagte dauernd, wie sehr mich diese ständige Heuchelei im Leben deprimiere, so dass man keine aufrichtigen Beziehungen haben könne. Bis ein Freund von mir meinte, ich hätte die falschen Werte. Ich würde die Wahrheit absolut setzen. Nur dass die Wahrheit nicht absolut sei, sondern das Leben. Und innerhalb dessen müssen man sich gelegentlich mit der Unwahrheit abfinden. [...] Es ist mir aber irgendwie nicht geglückt, und insofern misslingt es auch Hippolytos. Was ihn am Ende tötet.<sup>88</sup>*

Der Konflikt zwischen Wahrheit und Lüge findet sich auch bei anderen Figuren Kanes, wie beispielsweise Ian und Cate aus *Blasted*. Gemeinsam sei Ian und Hippolytus das Offenlegen der sexuellen Korruption - aus diesem Grund verzeihe man ihnen auch, so Kane.<sup>89</sup> Ähnlich verhält es sich auch mit Cate und Phaedra. Cate lügt in ihrer Naivität Ian niemals an.

*Sie [Phaedra] setzt ihre eigenen Bedürfnisse ungefiltert um – obwohl sie nicht so genau weiß, was sie will. Aber Ehrlichkeit hat für sie Vorrang vor allem anderen, und sie würde bereitwillig dafür sterben. Wahrscheinlich sind alle meine Figuren auf die eine oder andere Art hemmungslos romantisch. Ich glaube, dass Nihilismus die extremste Form von Romantik ist. Und wahrscheinlich ist es dieser Punkt an dem meine Stücke missverstanden werden.<sup>90</sup>*

In ihrem Umgang mit Ehrlichkeit sind Phaedra und Hippolytus einander verwandt. In einem sehr persönlichen Statement zu ihrer Arbeit an *Phaedra's Love* meint Kane:

*Wobei es insgesamt auch um meine eigene Persönlichkeitsspaltung ging, den Umstand, dass ich zu gleichen Teilen Hippolytus und Phaedra bin. Sie sind zwei Facetten ein und derselben Person, der absolut verletzend, abgeklärte Zynismus und die bedingungslose, blinde Liebe für jemanden, der alles andere als liebenswert ist.<sup>91</sup>*

Phaedra und Hippolytus leben diese bedingungslose Ehrlichkeit, die allerdings vollkommen unterschiedliche Ausformungen hat. Gemeinsam bleibt den beiden Figuren allerdings ihr tragisches Ende: Das unmittelbare Ausleben aller Emotionen gipfelt in einer wahrhaften Orgie aus Gewalt und Sex, welche nicht nur die beiden, sondern auch den Rest der Königsfamilie in den Untergang reißt.

---

<sup>88</sup> Tabert, Nils: Playspotting. S9

<sup>89</sup> Ebenda S 11

<sup>90</sup> Ebenda S 14

<sup>91</sup> Ebenda S 12

Die Leere, die Hippolytus' Lebensweise kennzeichnet erinnert unter anderem an Camus und Büchners *Woyzeck*, die Kanes Werk durchaus beeinflusst haben.<sup>92</sup> Dem Fatalismus, dem Camus' Figuren erliegen, setzt Kane allerdings den reinen Idealismus Hippolytus' entgegen, der sein Leben der Wahrheit verschrieben hat, und in diesem Punkt ist Hippolytus vom Prinzip der stoizistischen Philosophie Senecas nicht weit entfernt.<sup>93</sup> In einem Interview mit Clare Bayley bringt Kane ihr Stück *Blasted* mit der Stoa in Zusammenhang: „*Once you have perceived that life is very cruel, the only response is to live with as much humanity, humor, and freedom as you can.*“<sup>94</sup> Diese Erklärung Kanes kann man auch auf Hippolytus' Gestalt in *Phaedra's Love* beziehen. Der Umstand, dass sich Hippolytus freiwillig dem aufgebracht Mob stellt, deutet ebenfalls auf eine Nähe zum Stoizismus hin.

---

<sup>92</sup> Quai, Christine vergleicht in *Mythopoesis vor dem Ende?* den Verweis Hippolytus' auf das Leben, das lediglich aus bric-à-brac besteht mit dem Gespräch zwischen Woyzeck und dem Hauptmann. Quai erwähnt in diesem Kontext außerdem den Einfluss Becketts auf Sarah Kane. S 260

<sup>93</sup> Ebenda S 260

<sup>94</sup> zitiert nach: Quay, Christine: *Mythopoesis vor dem Ende?* S 260

## 9. Parallelen zu Brechts *Baal* (1918)

Sarah Kane stützt sich nicht nur auf Senecas *Phaedra*, sondern verarbeitet auch einzelne Szenen anderer Werke in *Phaedra's Love*. In diesem Kapitel sollen die Parallelen zu Brechts 1928 entstandenen Drama *Baal* aufgezeigt werden, das vom Leben und Sterben des titelgebenden Dichters handelt. Kane scheint eine große Affinität zu Brecht gehabt zu haben, nachdem sie sich für *Phaedra's Love* nicht nur von *Baal*, sondern auch vom *Leben des Galilei* inspirieren ließ.

Ursprünglich arbeitete Kane an einer Fassung von Brechts *Baal*, bekam vom *London Gate Theatre* aber die Auflage einen klassischen Stoff zu wählen, um den Querelen mit den Brecht Erben aus dem Weg zu gehen. Die Gefängnissszene in *Phaedra's Love* konzipierte sie ursprünglich für ihre *Baal*-Adaption und arbeitete sie erst später für ihre Seneca-Adaption um.

### 9.1. Skizzierung von Brechts *Baal*

Brechts Theaterstück *Baal* entstand 1918 während der Militärzeit des Dichters und trägt autobiographische Züge. Das Drama entstand lange vor Brechts Kozeption des epischen Theaters, einzelne Elemente weisen aber bereits darauf hin.

Der junge Dichter Baal verführt die Frau des Großkaufmanns Mech, seines Gönners, um sie zu seiner Geliebten zu machen. Baal behandelt sie schlecht und betrügt sie mit Johanna, der Freundin seines Bewunderers Johannes, die sich in den Fluss stürzt, als Baal sich nichts weiter aus ihr macht. Dann verliebt sich der Dichter in Sophie Dechant, deren Reiz für ihn jedoch bald verfliegt, nachdem er sie geschwängert hat. Schließlich verlässt er sie, um mit seinem Freund Ekart durch die Lande zu ziehen. Ihren Lebensunterhalt verschaffen sich die beiden durch Betrug. Im Streit ersticht Baal Ekart und sucht in der Hütte einiger Holzfäller Zuflucht, wo er zuletzt stirbt.

## 9.2. Die Metapher der Geier

Bei Kane fliegt nach den letzten Worten Hippolytus' ein Geier vom Himmel und beginnt mit dem Verzehr seines Körpers. Dieses Bild ist an Brechts *Baal*<sup>95</sup> angelehnt:

*Zu den feisten Geiern blinzelt Baal hinauf / Die im Sternenlichte warten auf den Leichnam Baal. / (Entfernt sich) / Manchmal stellt sich Baal tot. Stürzt ein Geier drauf, / speist Baal einen Geier, stumm, zum Abendmahl.*<sup>96</sup>

Die Ähnlichkeit lässt sich nicht im Geschehen, sondern in der Metaphorik finden. Der Geier als Symbol des Todes und der Vergänglichkeit ist in beiden Stücken ein Informationsträger. Das Zitat stammt aus dem *Choral vom großen Baal*. Der Sprecher des Chorals ist nicht definiert. In der zweiten Fassung von 1919 und der dritten von 1926 ist der Choral dem Stück vorangestellt. Der Text charakterisiert Baal, beschreibt seine Lebensweise und gibt auch einige Baal'sche Lebensweisheiten zum Besten, wie beispielsweise: *Alle Laster sind zu etwas gut – nur der Mann nicht [...] der sie tut.*<sup>97</sup>

## 9.3. Vergleich der Charaktere Baals und Hippolytus'

Brecht charakterisiert Baal als fettleibigen, faulen Dichter, der lediglich für die Frauen und sein Vergnügen lebt. Sein Wesen ist an den syrischen und levantinischen Gott Baal angelehnt, der unter anderem für Fruchtbarkeit und das Wetter steht.<sup>98</sup> Indem Brecht Baal als Lebemenschen typisiert, dem seine Freiheit wichtiger ist, als ein geregeltes Einkommen, orientiert er sich an dieser mythologischen Darstellung des Gottes.

Parallelen zu Hippolytus lassen sich in ihrer beider rücksichtslosen Art mit Frauen umzugehen ebenso finden, wie in seiner Gleichgültigkeit gegenüber Justiz und Geistlichkeit. Bevor Baal Sophie Dechant verlässt und mit Ekart ein Vagabundendasein führt, hält sich der Dichter wie Hippolytus fast ausschließlich in seiner Dachkammer auf, wo er sich mit Damenbesuch die Zeit vertreibt.

Eklatante Unterschiede zwischen den beiden sind allerdings ihre Befindlichkeit und emotionale Haltung. Während Baal sein Leben genießt, leidet Hippolytus darunter, dass seine Tage belanglos und austauschbar sind.

Den Lebemenschen Baal und die verhärmte Gestalt des Hippolytus verbindet die innere Leere und Einsamkeit. Beide sind in Gesellschaft einsam und wollen nicht, dass ihnen ein

---

<sup>95</sup> In meinen Zitaten und Ausführungen über Brechts *Baal* beziehe ich mich ausschließlich auf die erste, 1918 entstandene Fassung des Stücks.

<sup>96</sup> Brecht, Berthold: *Baal*. S 60

<sup>97</sup> Ebenda S 59

<sup>98</sup> [http://de.wikipedia.org/wiki/Baal\\_\(Gottheit\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Baal_(Gottheit)) zuletzt eingesehen am 3.2.2009.

Mensch emotional nahe steht. Die freundschaftlichen und intimen Kontakte – insofern es zu solchen kommt – finden immer mit Distanz statt. Bei Baal zeigt sich diese Eigenschaft als er im Sterben liegt. Obwohl er während des gesamten Stücks die Menschen in seiner Umgebung instrumentalisiert und fallen lässt, sobald sie ihm zur Last werden, wünscht er sich jemanden, der zugegen ist, wenn er stirbt.

#### **9.4. Die Gefängniszene**

Wie bereits im Kapitel über die Textgenese erwähnt wird, hat Sarah Kane die Gefängniszene, in der Hippolytus ein Gespräch mit dem Priester führt, ursprünglich für eine Adaption von Brechts *Baal* konzipiert. Der Text wurde von Kane für *Phaedra's Love* noch einmal überarbeitet und weist aus diesem Grund nur rudimentäre Ähnlichkeiten mit dem Ausgangstext auf.

Baal wird von der Justiz gestellt, nachdem er von seiner Arbeitsstelle in einem Varietée plötzlich verschwand, obwohl er seine Gage bereits erhalten hatte. Gegen Hippolytus liegt zu diesem Zeitpunkt schon die Beschuldigung der Vergewaltigung an Phaedra vor. Die Gefängniszene ist vom dramaturgischen Standpunkt aus völlig anders in das Stück eingebettet. Während diese Szene in *Baal* in der Mitte eingebaut ist, läutet sie bei *Phaedra's Love* den Anfang vom Ende ein.

Das Gespräch kreist in beiden Stücken um Tod, Leben, Verbrechen, Gesellschaft und Einsamkeit. Kane erweitert die Szene jedoch und gibt ihr eine weitere Dimension, indem sie den Themenkomplex von Schuld und Vergebung, Lüge und Wahrheit einbaut.

Ein Berührungspunkt, auf den hier näher eingegangen werden soll, ist die Fragestellung nach der Position des Protagonisten in der Gesellschaft und seine daraus resultierende Einsamkeit. Baal ist aufgrund seines flatterhaften Wesens und seines ausgeprägten Freiheitsdrangs für eine enge Bindung zu einem anderen Menschen nicht aufgeschlossen. Sophie Dechant und Ekart, die beiden Figuren, die Baal eine Zeit lang begleiten, werden von ihm verraten oder ersetzt, wenn es in seinem Interesse ist. In diesem Punkt ist er Hippolytus ähnlich. Der Unterschied ergibt sich dadurch, dass Baal Liebe, Treue und Freundschaft heuchelt, während Hippolytus von Grund auf ehrlich ist und seinem Gegenüber nichts anderes verspricht, auch wenn sich dieses oft etwas anderes erwartet.

## 9.5. Liebe, Gemeinschaft und Glaube

Baal lebt sein Leben unabhängig von emotionalen und sozialen Verpflichtungen und wird sich erst im Augenblick seines Todes dem Wert der Zweisamkeit bewusst. Er möchte nicht alleine sterben und fleht die Holzarbeiter, mit denen er in einer Hütte lebt an, nur noch einen Moment länger zu bleiben, damit er nicht alleine sterben muss. Es ist dies der einzige Moment seines Lebens, in dem ihm seine Freiheit und Unabhängigkeit in eine tiefe Einsamkeit stürzen. Thema ist diese Problematik bereits in dem Gespräch mit dem Geistlichen. Baal widerspricht dem Priester noch, als dieser ihn auf die schrecklichen Folgen der Einsamkeit hinweist:

*(Baal): Ich bin manchmal wie ein Taucher, der mit durchhauenen Tauen und Sauerstoffapparat allein in der Tiefe spazieren geht. / (Der Geistliche): Nichts ist so furchtbar wie die Einsamkeit. Bei uns ist keiner allein. Wir sind Brüder. (Baal): Dass ich allein war, war bis jetzt mein Vorsprung. Ich möchte keinen zweiten Mann in meiner Haut haben. /*

Baal spricht von der Freiheit des Landstreichers und dessen positiven Seiten. Der Vorteil Baals ist, dass er niemandem Rechenschaft schuldig ist und daher schneller voran kommt. Wenn man auf der Flucht vor der Justiz ist, kann dies nur ein Vorteil sein. Hippolytus ist zwar gefangen „im goldenen Käfig“ seines „Auserwählt-seins“ als Königssohn und seiner Depression. Trotzdem hält er sich, wie auch Baal, von Verpflichtungen sozialer und emotionaler Natur fern. In Brechts *Baal* stellt der Geistliche dem Freiheitsgedanken des Dichters das Zusammenleben in der Bruderschaft eines Klosters gegenüber. Baal schenkt dem Einwand des Priesters keine Beachtung.

Die Gretchenfrage nach der Religion wird auch in *Phedra's Love* gestellt, nachdem das Grundthema der Glaube (fides)<sup>99</sup> ist. In diesem Stück wird nicht nur Kritik am Gedankengut des Geistlichen laut, sondern allgemeine Kritik an der Religion:

*(Hippolytus) [...] You think life has no meaning unless we have another person in it to torture us. / (Priest) I have no one to torture me. / (Hippolytus) You have the worst lover of all. Not only does he think he is perfect, he is. I'm satisfied to be alone. / (Priest) Self-satisfaction is a contradiction in terms. / (Hippolytus) I can rely on me. I never let me down. / (Priest) True satisfaction comes from love. / (Hippolytus) What when love dies? Alarm clock rings its time to wake up, what then? / (Priest) Love never dies it evolves.<sup>100</sup>*

Während es bei Brecht um das Leben in der Gemeinschaft geht, beschäftigt sich Kane stärker mit der Liebe. Brecht spricht im genauen Wortlaut von „Brüdern“ wo Kane vom „Geliebten“ spricht.

---

<sup>99</sup> Sierz, Aleks: IN-YER-FACE-Theatre. S 120

<sup>100</sup> Kane, Sarah: Phaedra's Love. S 93

Die Gemeinsamkeit der Textpassagen ist die Zufriedenheit der Protagonisten mit ihrem Leben in Einsamkeit. Zentral ist in diesem Zusammenhang die auserwählte Stellung von Hippolytus und Baal. Hippolytus hat aufgrund königlicher Herkunft einen besonderen Status, der ihn von der Gesellschaft abkapselt. Baal wird aufgrund der Anspielungen auf den syrischen und levantinischen Gott der Fruchtbarkeit und des Wetters eine besondere Position zugeteilt. Beide Figuren sind mythologisch inspiriert, auserwählt und stehen dadurch am Rande der Gesellschaft.

Der Begriff der Liebe, über den hier gesprochen wird, ist nicht allein als partnerschaftliche Liebe zu verstehen. Liebe ist in diesem Kontext ein viel allumfassenderer Begriff. Sie beinhaltet nicht nur partnerschaftliche, erotische und freundschaftliche Liebe, sondern auch Nächstenliebe im religiösen Sinne. Hippolytus stellt durch eine geschickte Wendung im Gespräch die Liebe des Priesters zu Gott, der Liebe zwischen zwei Menschen gegenüber. Er versteht Gott als Geliebten des Priesters, der ihn vor Einsamkeit schützt. Die brüderliche Gemeinschaft in einem Kloster wird von ihm nicht angesprochen.

In Hippolytus' Äußerungen gegenüber dem Priester kommt eine tiefer liegende Angst vor dem Sterben der Liebe zum Ausdruck, die von dem Königssohn nicht logisch argumentiert wird, sondern lediglich ein Ausruf bleibt: Was ist, wenn die Liebe stirbt?<sup>101</sup> Diese Frage ist nicht nur für Hippolytus in *Phaedra's Love* von Bedeutung, sondern wird in Stücken Kanes immer wieder aufs Neue gestellt.

Die Parallele zwischen den beiden Szenen liegt mehr auf der inhaltlichen Ebene des Textes. Glaube und Religion schützen den Menschen vor Einsamkeit, in der er niemals wahre Zufriedenheit und Glück erfahren kann. An dieser Stelle des Stücks etabliert Kane den Glauben (*fides*) als Leitgedanken ihres Stücks.

### **9.6. Die Metapher des wilden Tieres**

Baals Auffassung von Freiheit hat viel mehr mit seiner Genusssucht zu tun, als bei Hippolytus. Die Unersättlichkeit im Bezug auf Sexualität ist ein Punkt, in dem die beiden Figuren einander ähnlich sind.<sup>102</sup> Bei Baal kommt das Verlangen nach dem Leben und insbesondere nach Geschlechtlichkeit und Freiheit immer wieder in der Metapher des weiten blauen Himmels zum Ausdruck. Die Metaphorik Brechts verweist hier auf den mythologischen Gott Baal, der für Fruchtbarkeit und das Wetter steht:

---

<sup>101</sup> Ebenda

<sup>102</sup> Saunders, Graham: *Love me or kill me*. S 74

*(Der Geistliche): Ich komme, um ihnen die Ruhe Ihrer Seele wieder zu geben. / (Baal): Geben Sie mir den blauen Himmel und eine Hand voll Ähren, weiche Frauenarme und Freiheit, hinzugehen, wo ich will! Das ist Ruhe der Seele!*<sup>103</sup>

Der Geistliche spricht in diesem Zitat das Thema der Schuld an, das bei Kane einen viel größeren Stellenwert hat. Für Baal hat die Ruhe der Seele nichts mit Schuld und Vergebung zu tun. Freiheit und Sorglosigkeit stehen für ihn an erster Stelle. Er ist in diesen Dingen sehr genügsam. Im Gegensatz zu Hippolytus fragt er nicht nach einer tiefer liegenden Ruhe der Seele. Auf die Erklärung Baals, was er unter Ruhe der Seele verstehe, versucht der Priester dessen Wesen zu beschreiben:

*(Der Geistliche) Ihre Seele ist wie Wasser, das jede Form annimmt und jede Form ausfüllt. (Baal) ekstatisch erhebend, voll Sonne: Meine Seele ist das Sonnenlicht, das in dem Diamanten bleibt, wenn er in das unterste Gestein vergraben wird. Und der Trieb zum Blühen der Bäume im Frühling, wenn noch Frost ist. Und das Ächzen der Kornfelder, wenn sie sich unter dem Wind wälzen. Und das Funkeln in den Augen zweier Insekten, die sich fressen wollen. / (Der Geistliche) Sie lästern Gott. Sie sind ein Tier. Sie sind d a s Tier. Das Urtier! Ein schmutziges, hungriges Tier, das schön ist und gemein. Eine Plage des Himmels. Aber Sie werden sterben.*<sup>104</sup>

Sowie Baal von der Beschaffenheit seiner Seele spricht, wird er vom Geistlichen als Tier bezeichnet, womit eine weitere Brücke zwischen den beiden Texten geschlagen wird. Der Geistliche thematisiert die tierische Begierde Baals, die ihn gleichermaßen schön und hässlich macht. Die Begierde, von welcher der Geistliche spricht, lässt sich allerdings nicht auf das körperliche Begehren reduzieren. Der Begriff wird viel umfassender verwendet. Baal begehrt nicht nur Frauen, gutes Essen und Wein, sondern das Leben an sich und alles was sich ihm darbietet. Dieser Charakterzug ist das Tierische an Baal.

In *Phaedra's Love* wird der Vergleich mit einem Tier nicht von Seiten der Geistlichkeit, sondern vom Betroffenen selbst vorgebracht und ist daher anders zu bewerten. Obwohl Brecht den Vergleich ebenfalls ambivalent anlegt, lässt Kane die Doppelmoral des Priesters noch deutlicher werden, weil sich seine Worte von seinen Taten so eklatant unterscheiden. Indem der Priester Hippolytus oral befriedigt, trägt Hippolytus einen moralischen Sieg davon. Nach den Paradigmen der Kirche sündigt der Priester, indem er seinen freien Willen auslebt. Von Hippolytus' Standpunkt aus unterscheidet sich der Mensch durch seinen freien Willen vom Tier.

---

<sup>103</sup> Brecht, Berthold: Baal. S 54f

<sup>104</sup> Brecht, Berthold: Baal. S 55

Aufgrund der angestellten Vergleiche kann man leichter darüber Auskunft geben, welche Teile der Szene Kane von Brechts *Baal* übernommen hat und welche speziell für die Adaption von *Phaedra's Love* entworfen wurden. Die Auseinandersetzung mit Einsamkeit und Gemeinschaft, Leben, Genuss und Tod, sowie die Kritik an der Kirche werden in beiden Texten behandelt. Daher kann man darauf schließen, dass Kane diese Teile aus ihrer Adaption des *Baal* übernommen hat.

Eine Betrachtung der Figurengestaltung Hippolytus' und Baals lässt primär auf einen Einfluss des Brecht Stücks schließen. Obwohl Hippolytus' Charakter eigenständig funktioniert und ein Rückbezug auf Seneca, Brecht oder Camus nicht notwendig erscheint, lässt sich diese komplexe Figur durch einen Vergleich mit seinen Vorbildern leichter verstehen.

## 10. Parallelen zu Albert Camus: L'Étranger

Neben der intensiven Beschäftigung mit Brechts *Baal* und *Leben des Galilei* befasste sich Sarah Kane auch mit *L'Étranger* von Albert Camus, wie sie in einem Interview erzählt.<sup>105</sup>

Meursault, der Protagonist des Romans, weist Ähnlichkeiten zu Hippolytus in *Phaedra's Love* auf: Beide Figuren leben im Moment; es ist ihnen nicht möglich, die Konsequenzen zu bedenken, die ihr Handeln auf die Zukunft hat. „*Though being very, very low comes an ability to live in the moment because there isn't anything else*“, says Kane.<sup>106</sup>

Meursault mag zwar im Gegensatz zu Hippolytus nicht dazu in der Lage zu sein, die Situation zu verstehen und abzuschätzen, was den Königssohn allerdings nicht veranlasst, sein Verhalten zu überdenken.<sup>107</sup> Die Folgen ihres Handelns sind den beiden Protagonisten gleichgültig.

Meursault ist sich seiner Situation oftmals nicht bewusst. Im Augenblick der Tat bedenkt er nicht, dass der Mord an dem Araber ihn ins Gefängnis und an den Galgen bringen wird. Der Moment selbst ist für ihn wichtiger als die Folgen seines Handelns. Sein körperlicher Zustand lenkt ihn von den Dingen, die um ihn herum passieren, ab wodurch er handlungsunfähig wird. In einem Gespräch zwischen Meursault und seinem Anwalt versucht er ihm diesen Sachverhalt zu erklären: „*Cependant, je lui ai expliqué que j'avais une nature telle que mes besoins physiques dérangeaient souvent mes sentiments*.“<sup>108</sup> Sowohl bei dem Begräbnis seiner Mutter als auch während des Mordes am Strand ergreift die Sonne und die Hitze von seinem Bewusstsein Besitz, wodurch er sich über die Auswirkungen seiner Tat momentan nicht im Klaren ist. Hippolytus hingegen ist sich darüber im Klaren, dass der aufgebrachte Mob ihn töten wird, wenn er die vermeintliche Vergewaltigung an Phaedra nicht bestreitet.

---

<sup>105</sup> Tabert, Nils: Playspotting. S 9

<sup>106</sup> Sierz, Aleks: IN-YER-FACE-Theatre. S 110

<sup>107</sup> In der Szene zwischen Meursault und seinem Anwalt wird sein fehlender Realitätssinn evident: Nach unserem Gespräch dagegen habe ich ihn [den Anwalt] genauer betrachtet und habe einen Mann mit feinen Zügen, tiefliegenden blauen Augen, groß, mit einem langen grauen Schnurrbart und vollem, fast weißem Haar gesehen. Er ist mir sehr vernünftig erschienen und alles in allem sympathisch, trotz einiger nervöser Tics, die seinen Mund verzerrten. Im Hinausgehen wollte ich ihm sogar die Hand geben, aber mir ist noch rechtzeitig eingefallen, dass ich einen Menschen getötet hatte.

Camus, Albert: Der Fremde S 78

<sup>108</sup> Camus, Albert: L'Étranger. S 67

Dennoch habe ich ihm erklärt, es läge in meiner Natur, dass meine körperlichen Bedürfnisse oft meine Gefühle stören.

Camus, Albert: Der Fremde S 79

Der zweite Aspekt, der die beiden Werke miteinander verbindet, ist die negative Gefühlswelt, die von einer großen Leere beherrscht wird. Hippolytus versucht durch seinen exzessiven Lebenswandel wieder zu fühlen. Das passiert aber erst im Moment seines Todes. Bei Meursault ist die Lage sehr ähnlich:

*Comme si cette grande colère m'avait purgé du mal, vidé d'espoir, devant cette nuit chargée de signes et d'étoiles, je m'ouvrais pour la première fois à la tendre indifférence du monde. De l'épouver si pareil à moi, si fraternel enfin, j'ai enfin, j'ai senti que j'avais été heureux, et que je l'étais encore. Pour que tout soit consommé, pour que je me sente moins seul, il me restait à souhaiter qu'il y ait beaucoup de spectateurs le jour de mon exécution et qu'ils m'accueillent avec des cris de haine.<sup>109</sup>*

Es ist Meursault gleichgültig, ob ihm positive oder negative Gefühle entgegengebracht werden, da es ihm hauptsächlich um die Intensität der Emotion geht.<sup>110</sup> In diesem Punkt ist Hippolytus' Fall sehr ähnlich. Im Grunde genommen geht es beiden Figuren vor allem darum, wieder Emotionen erleben zu können, welche Mittel auch immer sie dafür einsetzen müssen.

In einem Interview äußert sich Kane zum Thema Leere und Depression:

*Many people feel depression is about emptiness, but actually it's about being so full that everything cancels itself out. You can't have faith without doubt, nor love without hate.<sup>111</sup>*

Die Gefühlswelt kennt nicht nur ein Extrem, wie in diesem Fall die Leere. Jedes Gefühl braucht sein Komplementär, um existieren zu können. Die Verschränkung der Emotionen, ihre zu starke Präsenz, sowie das Aufeinandertreffen von Gegensätzen erzeugen ein Gefühl, das dem der Leere sehr ähnlich ist, sowie es dem Betroffenen nicht mehr möglich ist, alle Regungen zu erkennen und zu verarbeiten. Dieses Phänomen trifft auf den Moment zu, in dem Meursault den Mord an dem Araber begeht. Während der Gerichtsverhandlung versucht er der Justiz die Beweggründe für seine Straftat verständlich zu machen:

*Je me suis levé et comme j'avais envie de parler, j'ai dit, un peu au hasard d'ailleurs, que je n'avais pas eu l'intention de tuer l'Arabe. Le président a répondu que c'était une affirmation, que jusqu'ici il saisissait mal mon système de défense et*

---

<sup>109</sup> Camus, Albert: L'étranger. S 121f

Als hätte diese große Wut mich vom Bösen geläutert, von Hoffnung entleert, öffnete ich mich angesichts dieser Nacht voller Zeichen und Sterne zum ersten Mal der zärtlichen Gleichgültigkeit der Welt. Als ich spürte, wie ähnlich sie mir war, wie brüderlich letzten Endes, habe ich gefühlt, dass ich glücklich gewesen war und dass ich es noch war. Damit sich alles erfüllte, damit ich mich weniger allein fühlte, brauchte ich nur zu wünschen, dass am Tag meiner Hinrichtung viele Zuschauer da sein würden und dass sie mich mit Schreien des Hasses empfangen. Camus, Albert: Der Fremde. Übersetzung Uli Aumüller. S 142f

<sup>110</sup> Die Gefühllosigkeit Meursaults angesichts des Todes seiner Mutter wird beispielsweise von seinem Anwalt erwähnt.

Camus, Albert: Der Fremde. S 79

<sup>111</sup> Sierz, Aleks: IN-YER-FACE-Theatre. S 110

*qu'il serait heureux, avant d'entendre mon avocat, de me faire préciser les motifs qui avaient inspiré mon acte. J'ai dit rapidement, en mêlant un peu les mots et en me rendant compte de mon ridicule, que c'était à cause du soleil.<sup>112</sup>*

Als Meursault den Araber erschießt, verschränken sich einige Gefühle in ihm: Die Hitze, die Sonne, der Strand, das Licht, das Meer, der Mann gegenüber, der vermutlich eine Waffe trägt und ein Feind eines Freundes ist, sind jene Faktoren, die Meursault in dieser Situation überfordern. Der erste Schuss löst sich fast wie von selbst, die anderen folgen wie eine Bestätigung des ersten bald darauf nach.

Der Umstand, einen Mord begangen zu haben, bringt Meursaults Gefühlswelt nicht ins Wanken. Im Gefängnis und bei der Gerichtsverhandlung zeigt er keinerlei Gefühle. In diesem Punkt sind Meursault und Hippolytus wiederum eng miteinander verwandt. Hippolytus zeigt ebenfalls kein Mitleid oder Bedauern, die Menschen in seiner Umgebung verletzt zu haben. Der Tod scheint beiden keine Angst zu machen. Für sie ist das Leben nicht von Wert, sei es nun das Eigene oder das eines Fremden.

Die Erklärung für den Mord an dem Araber erinnert in ihrer absoluten Ehrlichkeit ebenfalls an Hippolytus. Meursault hält sich in seinen Schilderungen der Ereignisse immer an die Wahrheit, so unglaublich diese den Zuhörern auch erscheinen mag.<sup>113</sup>

---

<sup>112</sup> Camus, Albert: L'Étranger. S 103

Ich bin aufgestanden, und da ich Lust hatte zu reden, habe ich ein bisschen aufs Geratewohl übrigens, gesagt, ich hätte nicht die Absicht gehabt, den Araber zu töten. Der Vorsitzende hat erwidert, dass das eine Behauptung wäre, dass er meine Verteidigungstaktik bisher schlecht verstehe und froh wäre, sich von mir die Motive für meine Tat erläutern zu lassen, bevor er meinen Anwalt anhörte. Ich sagte schnell, wobei ich die Wörter durcheinanderbrachte und mir meiner Lächerlichkeit bewusst war, dass es wegen der Sonne gewesen wäre.

Ebenda S 122

<sup>113</sup> Saunders, Graham: Love me or kill me. S 74

## 11. Phaedras Vergewaltigung und Wahrheit

In Hippolytus' Beharren auf der Wahrheit lässt sich auch eine Parallele zu Brechts *Leben des Galilei* finden. Kane selbst gibt in dem Interview mit Nils Tabert an, dass dieser Text sie beim Schreiben von *Phaedra's Love* begleitet habe:

*[...]die darin thematisierte Frage nach dem relativen Wert der Wahrheit hat viel mit „Phaedras Liebe“ zu tun – an welchem Punkt im Leben wählt man die Lüge, um sich zu retten. In Galilei geht es ja nicht in erster Linie um den Beweis, ob die Erde nun um die Sonne kreist oder umgekehrt, sondern um die Wahrheit als solche und wie man sich zu ihr verhält.<sup>114</sup>*

Kane spricht den Versuch Hippolytus' an, der Wahrheit immer treu zu sein und stellt ihn in Zusammenhang mit Phaedras „Lüge“, sie wäre von Hippolytus vergewaltigt worden. Ist es überhaupt eine Lüge, dass Hippolytus Phaedra vergewaltigt hat, oder ist es nur nicht die ganze Wahrheit? Als Strophe Hippolytus die Frage stellt, ob er Phaedra zum Geschlechtsverkehr gezwungen habe, erwidert er:

*(Hippolytus): Did I force you? / (Strophe): There aren't words for what you did to me. (Hippolytus): Then perhaps rape is the best she can do. / Me. A rapist. Things are looking up.<sup>115</sup>*

Es stellt sich ebenfalls die Frage, ob Hippolytus lügt, indem er sich nicht gegen die Beschuldigung Phaedras wehrt, um sich vor dem Weiterleben, das für ihn so unerträglich erscheint, zu retten. Eben diese Problemstellungen sind es, welchen man nicht auf den Grund gehen kann, denn Kane thematisiert hier den relativen Wert der Wahrheit.

In zweiter Linie geht es um die begrenzten Möglichkeiten, sich mittels Sprache auszudrücken. Diese Unzulänglichkeit lässt Wahrheit zu einem schwerdefinierbaren, schwammigen Gebilde werden. Wenn sich mit Worten nicht ausdrücken lässt, was Hippolytus Phaedra und Strophe angetan hat, wird die Sprache ebenso ungreifbar wie die Wahrheit selbst. Im Interview mit Tabert antwortet Kane auf die Frage, ob sie auf Phaedras Lüge anspiele, wenn sie über Galilei spricht:

*Ja, und Hippolytus, der seinerseits lügt, denn er gibt die Vergewaltigung zu. Gleichzeitig sagt er jedoch die Wahrheit, da diese Lüge Phaidras einzige Ausdrucksmöglichkeit ist für das, was er ihr angetan hat, so dass die Lüge schließlich zur Wahrheit wird. Das Beharren auf der Wahrheit war etwas, das mich beim Schreiben von „Phaidras Liebe“ sehr beschäftigt hat.<sup>116</sup>*

---

<sup>114</sup> Tabert, Nils: Playspotting. S 9

<sup>115</sup> Kane, Sarah: Phaedra's Love. S 87

<sup>116</sup> Tabert, Nils: Playspotting. S 9

Wie bei Seneca behauptet Phaedra fälschlicher Weise, ihr Stiefsohn habe sie vergewaltigt. Andererseits gibt es keine Worte für die emotionale Demütigung, die Phaedra angetan wird. Saunders deckt in seinem Kapitel über *Phaedra's Love* einen Unterschied zu Senecas Stoff auf: Obwohl die Beschuldigung Hippolytus' in Kanes Fassung aufrecht erhalten wird, gibt es eine Rechtfertigung für ihre Lüge: „*Hippolytus' brutal contempt and rejection of her obsessive love could be likened to a form of mental rape.*“<sup>117</sup>

In Senecas Version tut Hippolytus Phaedra nichts Böses an. Er erwidert lediglich ihre Liebe nicht und flieht, um das Königshaus vor der Schande zu bewahren. Senecas Hippolytus versucht Unglück zu vermeiden, während Kanes Hippolytus seinem Schicksal und dem der anderen gleichgültig gegenüber steht. Was die beiden allerdings verbindet, ist die Abwehrhaltung den Frauen und der Liebe gegenüber. Diese Übereinstimmung drückt sich allerdings in beiden Fassungen anders aus.

Ein grundsätzlicher Unterschied zwischen *Phaedra's Love* und den anderen Fassungen – und insbesondere jener Senecas, ist die Tatsache, dass der Konflikt nicht aufgrund der Anziehung von Seiten Phaedras und der Abstoßung von Seiten Hippolytus ausbricht. Kane zeigt vielmehr, was es heißt, wenn diese verbotene Leidenschaft ausgelebt wird. Der sexuelle Kontakt zwischen Phaedra und Hippolytus ist nicht der Höhepunkt von Phaedras Liebe, sondern der Zusammenbruch derselben. Der sexuelle Akt wird durch Hippolytus' Verhalten dekonstruiert, leidenschaftslos und trivialisiert.<sup>118</sup> Seine Grausamkeit steigert sich noch in seinen Worten: „*There. Mystery over*“<sup>119</sup>, der Offenbarung, dass er mit Strophe geschlafen hat und seiner Vermutung, sie habe sich bei ihm mit Tripper angesteckt.

Den Abschluss dieses intimen Zusammentreffens bildet die rhetorisch anmutende Frage Hippolytus': „*Hate me now?*“<sup>120</sup> Zwischen den Zeilen kann man hier keine Interrogation, sondern vielmehr einen Imperativ oder eine Aufforderung Hippolytus' an Phaedra lesen, ihn zu hassen. Im krassen Gegensatz dazu steht natürlich die obsessive Liebe, die Phaedra ihm entgegen bringt. Nicht nur Phaedra, sondern auch das Volk und seine zahlreichen Sexualpartner scheinen ihn zu begehren, ja zu lieben, wofür er sie allerdings verachtet. In diesem Sinne wird Liebe als ein In-Besitz-nehmen verstanden, und Hippolytus zum Sexualobjekt degradiert. Aus diesem Grund entwertet er den Sexualakt und löst ihn gänzlich von dem, was im Allgemeinen unter Liebe verstanden wird.

---

<sup>117</sup> Saunders, Graham: *Love me, or kill me*. S 77

<sup>118</sup> Ebenda

<sup>119</sup> Kane, Sarah: *Phaedra's Love*. S 81

<sup>120</sup> Ebenda S 85

Wendet man diese These auf die Beziehung zwischen Hippolytus und Phaedra an, kann man erkennen, warum Hippolytus der Leidenschaft seiner Stiefmutter auf diese Art gegenübertritt. Der Sexualakt wird durch das Verhalten des Königssohns von der romantischen Liebe getrennt und abgespalten. Für Phaedra ist es umgekehrt: sie versteht im sexuellen Kontakt zu Hippolytus die Erfüllung ihrer Liebe. Der Königssohn zerstört diese Illusion und löscht durch seine Ungläubigkeit die Intimität zwischen den beiden.

An diesem Punkt nähern sich Senecas und Kanes Darstellung von Hippolytus wieder an. Beide verachten Phaedra aufgrund ihrer Zuneigung und verabscheuen die Liebe. Unterschiedlich ist in diesem Falle lediglich, dass Kanes Hippolytus seine Sexualität auslebt, während Senecas Charakter seine Triebe mit Jagen kompensiert.

Andersartig ist auch die Form, in der Phaedra die vermeintliche Vergewaltigung durch ihren Stiefsohn verbreitet. In Senecas Fassung beichtet sie ihre Lüge Theseus, während sie bei Kane eine Notiz hinterlässt, die über die Beweggründe ihres Selbstmordes Aufschluss geben sollen.

## 12. Das Inzestmotiv

Obwohl Hippolytus und Phaedra in der römischen Version keinen sexuellen Kontakt zu einander haben, thematisiert auch Seneca das Motiv des Inzest. Phaedra weiß, dass die einzige Frau, die Hippolytus jemals geliebt hat, seine Mutter war. Aus diesem Grund versucht sie auch, ihr ähnlich zu sehen, als sie zu Hippolytus geht, um ihn zu verführen:

*(Phaedra): Removete, famulae, purpura atque auro inlitas / vestes, procul sit muricis Tyrii rubor, / quae fila ramis ultimi Seres legunt; / brevis expeditos zona constringat sinus / cervix monili vacua, nec niveus lapis / deducat auris, Indici donum maris; / odore crinis sparsus Assyrio vacet. / sic temere iactae colla perfundant comae / umerosque summos, cursibus motae citis / ventos sequantur. Laeva se pharetrae dabit, / hastile vibret dextra Thessalicum manus: / talis severi mater Hippolyti fuit. Qualis relictis frigidi Ponti plagis / egit catervas Atticum pulsans solum / Tanaitis aut Maeotis et nodo comas / coegit emititque, lunata latus / protecta pelta, talis in silvas ferar.<sup>121</sup>*

Indem sich Phaedra optisch an Hippolytus' Mutter orientiert, wird das Inzestmotiv verstärkt dargestellt: Phaedra will ihren Stiefsohn in Gestalt seiner Mutter verführen.

In Kanes Fassung findet sich in diesem Fall kein direktes Äquivalent. Hippolytus' Mutter wird nur in dem Gespräch zwischen Phaedra und dem königlichen Arzt erwähnt. Er konstatiert, dass Hippolytus' Zustand wohl kaum auf das Fehlen der Mutter zurückzuführen sei, da der Königssohn schon zu alt sei, um sich verwaist zu fühlen. Abgesehen von dieser kurzen Szene nimmt die leibliche Mutter von Hippolytus keinen Raum ein. Sie ist lediglich durch ihre Abwesenheit präsent.

Die Beziehung zwischen Hippolytus und Phaedra wird von Kane grundsätzlich anders dargestellt, und auch das Inzestmotiv tritt in anderer Ausformung auf: Hippolytus hat nicht nur mit Phaedra, sondern auch mit seiner Stiefschwester Strophe sexuellen Kontakt. Nicht nur Phaedra und Hippolytus agieren inzestuös, auch Theseus hatte in seiner Hochzeitsnacht sexuellen Kontakt mit Strophe und noch in der letzten Szene des Stücks vergewaltigt und

---

<sup>121</sup> Seneca: Phaedra. S 340

Entfernt, ihr Dienerinnen, die mit Purpur und Gold gewirkten Kleider, fern sei der tyrischen Purpurschnecke Rot, die Fäden, welche die Serer am Rande der Welt von den Zweigen lesen; ein schmaler Gürtel binde die losen Gewandfalten zusammen, der Nacken sei von Geschmeide frei, kein schneeweißer Stein, Geschenk des indischen Meeres, beschwere die Ohren; das aufgelöste Haar sei ohne assyrischen Wohlgeruch. So nach Willkür geschüttelt soll sein Gelock Hals und Schultern zuoberst überfließen, vom schnellen Lauf bewegt den Winden folgen. Die Linke wird den Köcher fassen, den thessalischen Speerschaft schwinde die rechte Hand: so war des strengen Hippolytus Mutter. Wie die Amazone von Tanais oder Maeotis, nachdem sie die Gegenden des kalten Pontus verlassen hat, ihre Scharen trieb, den attischen Boden stampfend, und wie sie in einem Knoten ihr Gelock zusammenfasste und aus ihm hervorwallen ließ, die Seite durch den halbmondförmigen Schild geschützt, so werde ich mich in die Wälder stürzen.

ermordet Theseus seine Stieftochter. Erst nach dem Mord erkennt er, dass es Strophe war, die er geschändet hat und bereut die Tat.

Obwohl Phaedra bewusst ist, dass sie sich in ihren Stiefsohn verliebt hat und durch einen sexuellen Kontakt eine inzestuöse Verbindung eingehen würde, versucht sie diese Tatsache zu verdrängen. Dies wird in Senecas und in Kanes Fassung offensichtlich, da sich Phaedra dagegen wehrt, von Hippolytus mit Mutter angesprochen zu werden.<sup>122</sup>

Durch die exzessive Schilderung der inzestuösen Verhältnisse verstärkt Kane das dekadente und unmoralische Bild, das sie von der Königsfamilie zeichnet. Diese Monarchie befindet sich auf dem Weg in den Abgrund und löscht sich am Ende selbst aus.

Albert Gerard beobachtet den Zerfall des Königshauses auch in anderen Versionen des Phaedra Mythos. Das Motiv des Inzests verstärkt und exemplifiziert die äußerste Zerrissenheit der natürlichen Ordnung und der moralischen Hierarchien.<sup>123</sup>

---

<sup>122</sup> Seneca: Phedra. S 354 (v 609)

Kane, Sarah: Phaedras Love. S 78

<sup>123</sup> Gerard, Albert: The Phaedra Syndrome: of Shame and Grief in Drama. S 2

### 13. Kanes Referenzen auf die Monarchie in Großbritannien

Indem Kane eine Königsfamilie darstellt, können Parallelen zur Monarchie in Großbritannien gezogen werden. Insbesondere durch die Darstellung von Phaedra und Strophe als Außenseiter der Familie lassen sich Vergleiche ziehen. Beide Frauen versuchen, die „alte Ordnung“ in Form einer Auffrischung der Mystik der Monarchie wieder herzustellen. Während die Krise um Phaedras Vergewaltigung die Zukunft der Königsfamilie bedroht, belächelt Hippolytus Strophes Rolle in der Hierarchie und ihre Loyalität gegenüber korrupten Idealen. Diese versucht, Hippolytus vor dem aufgebrachtten Mob zu retten, allein weil er ihrer Familie entstammt und von königlichem Blut ist.<sup>124</sup> Hippolytus erwidert darauf: „*Strange. The one person in this family who has no claim to its history is the most sickeningly loyal. Poor relation who wants to be what she never will.*“<sup>125</sup> Somit lassen sich auch Parallelen zwischen Phaedras und Prinzessin Dianas Tod ziehen. Allerdings starb Diana erst nach dem Erscheinen von *Phaedra's Love*. In einem Interview nimmt Kane dazu Stellung:

*Es [Phaedra's Love] beschreibt eine sexuell korrupte Königsfamilie und war insofern absolut zeitgemäß. Lange vor Dianas Tod gibt es ja in „Phaidras Liebe“ diese Szene, in der das populärste Mitglied der Königsfamilie stirbt und so weiter. Das Stück wäre jetzt viel aktueller.*<sup>126</sup>

In *Love me or kill me* zieht Graham Saunders einen Vergleich zwischen Prinzessin Diana und Phaedra. Die Resonanz die Dianas Sterben respektive Phaedras im Volk hervorruft ist sehr ähnlich. Beiden wird ein nahezu ikonenhafter Status zugeschrieben. Diese Stimme des Volkes richtet sich explizit gegen die alte Ordnung und spricht damit eindeutig für die verstorbene Königin. Die Gefühle der Menge gegenüber Phaedra sind vergleichbar mit den in den Medien dargestellten Reaktionen der Menschen nach dem Tod Prinzessin Dianas.<sup>127</sup> Daher erklärte Kane nur sechs Monate nach dem Tod von Prinzessin Diana, nun sei ein guter Zeitpunkt für eine Produktion von *Phaedra's Love* in Großbritannien.<sup>128</sup>

---

<sup>124</sup> Saunders, Graham: *Love me or Kill me*. S 75

<sup>125</sup> Kane, Sarah: *Phaedra's Love*. S 88

<sup>126</sup> Tabert, Nils: *Playspotting*. S 11

<sup>127</sup> Saunders, Graham: *Love me or Kill me*. S 75

<sup>128</sup> Tabert, Nils: *Playspotting*. S

## 14. Die Darstellung der Eltern-Kind Beziehung

Eine weitere Möglichkeit, Texte Senecas und Kanes zu vergleichen, ist eine genauere Betrachtung der Eltern-Kind-Beziehungen. Während in der römischen Fassung nur Theseus ein Kind aus erster Ehe hat, bringt bei Kane auch Phaedra eine Tochter aus einer vergangenen Beziehung mit.

### 14.1. Phaedra und Strophe

Die Einführung der Figur Strophes, Phaedras Tochter ist nicht nur damit zu begründen, dass sie den Part der Amme in Senecas *Phaedra* übernimmt. Die Amme in eine Tochter zu verwandeln, bringt weitere Unterschiede mit sich und wirft einige neue Fragen auf. Grundsätzlich kann man feststellen, dass durch die Tochterfigur Strophe das Thema der Familie noch mehr unterstrichen wird. Es gilt also nicht nur eine Vater-Sohn-, sondern auch eine Mutter-Tochterbeziehung zu beleuchten.

Strophe unterscheidet sich in vielen Punkten von der Amme: Die Reaktion von Phaedras Tochter auf die verbotene Leidenschaft ihrer Mutter zeugt von ihrer eigenständigen Figurenzeichnung. Strophe steht für die junge, verlebte Generation, die ihre Unschuld längst verloren hat und vollkommen desillusioniert erscheint. Die Figur ergibt sich aus einer genauen Betrachtung ihrer Sprache:<sup>129</sup>

*die Lexik der Jüngerer ist roh und direkt, beschränkt auf reine Denotation, eine Sprache wie aus einem Pornoglossar – als handle es sich um die Regieanweisung aus einem Pornoskript.*<sup>130</sup>

Der einzige Augenblick, in dem Gefühle offen gezeigt werden, ist in der fünften Szene, als sich die Stiefgeschwister „wie Waisenkinder“<sup>131</sup> in die Arme fallen.

Ein Konflikt zwischen Mutter und Tochter ist zwar latent vorhanden, bricht aber nicht explizit aus. Aggressives Verhalten lässt sich nur auf Phaedras Seite finden: „Go away fuck off dont touch me dont talk to me stay with me“<sup>132</sup> ist die Reaktion ihrer Tochter gegenüber. Geht man diesem Verhalten Phaedras auf den Grund kann man erkennen, dass diese

---

<sup>129</sup> Chiarloni, Anna: Zur Ikonographie der Gewalt bei Heiner Müller und Sarah Kane. S 239

<sup>130</sup> Ebenda

<sup>131</sup> Ebenda

<sup>132</sup> Kane Sarah: Phaedra's Love. S 64

Aggression nicht unbedingt und ausschließlich auf ihre Tochter bezogen, sondern ein Ausdruck mangelnder Affekt- und Gefühlskontrolle ist.

Strophe fungiert nicht nur als Tochter sondern hat ebenfalls die Rolle der Vertrauten inne, wie die Amme in Senecas Fassung. Die Beschreibung der innigen Mutter-Tochterbeziehung wird durchbrochen, als Hippolytus offenbart, dass die beiden sich auch die Sexualpartner teilen:

*(Hippolytus) You're just like your father. / (Phaedra) That's what your daughter said. / A beat, then Phaedra slaps him around the face as hard as she can. / (Hippolytus) She's less passionate but more practiced. / I go for technique every time. / (Phaedra) did you make her come? / (Phaedra) Yes.<sup>133</sup>*

Der sexuelle Kontakt Strophes mit ihrem Stiefvater in der Hochzeitsnacht deutet auf einen Wettbewerb zwischen Mutter und Tochter hin. Hippolytus informiert Phaedra darüber, belässt es nicht dabei und fährt damit fort, ihre Eifersucht zu schüren, indem er sie auch über ihre Talente und Fähigkeiten bei der Fellatio unterrichtet. Trotz ihres Alters scheint die Tochter der Mutter an sexueller Erfahrung also überlegen zu sein. Technik steht für Hippolytus über Leidenschaft.

## 14.2. Theseus und Hippolytus

In diesem Kapitel soll das Verhältnis zwischen Vater und Sohn in den Fassungen von Kane und Seneca verglichen werden. Die Bindung zwischen Theseus und Hippolytus gestaltet sich in *Phaedra's Love* noch schwieriger als in seiner antiken Vorlage. Während in Senecas Tragödie der Konflikt zwischen den beiden Figuren durch Phaedras Leidenschaft entsteht, und eskaliert, ist die Vater-Sohnbeziehung in Kanes Fassung offensichtlich schon vorher nicht mehr intakt gewesen. Das liegt einerseits daran, dass die Opposition Gut / Böse in der antiken Fassung eindeutig ist, in *Phaedra's Love* allerdings nicht. Der römische Theseus ist an dem tragischen Ausgang des Stücks unschuldig, während der König in Kanes Drama durchaus Schuld auf sich lädt.

Kane gibt Theseus' Charakter somit bewusst ambivalente Züge, und macht ihn in der letzten Szene zum Vergewaltiger und Mörder.<sup>134</sup> Als er erkennt, dass er seine Stieftochter geschändet und erdolcht hat, trauert er um Strophe, den Mord an seinem leiblichen Sohn Hippolytus bereut er allerdings nicht:

*Hippolytus is motionless. / Theseus is sitting by Strophe's body. / (Theseus): Hippolytus. / Son. / I never liked you. (To Strophe.) I'm sorry. / Didn't know it was*

<sup>133</sup> Kane, Sarah: *Phaedra's Love*. S 78f

<sup>134</sup> Chiarloni, Anna: Zur Ikonographie der Gewalt bei Heiner Müller und Sarah Kane. S 240

*you. / God forgive me I didn't know. If I'd known it was you I'd never have - / (To Hippolytus) You hear me, I didn't know.  
Theseus cuts his own throat and bleeds to death. / The three bodies lie completely still.<sup>135</sup>*

Im Gegensatz zu Kanes Theseus trauert Senecas Vaterfigur um seinen Sohn, für dessen Tod er verantwortlich ist, nachdem es der römische König war, der die Götter auf Hippolytus gehetzt hat:

*(Theseus): O nimium potens, / quanto parentes sanguinis vinclo tenes, / natura, quam te colimus inviti quoque: / occidere volui noxium, amissum fleo. / (Nutius): Haud flere honeste quisquam quod voluit potest. / (Theseus): Equidem malorum maximum hunc cumulum reor, / si abominanda casus optanda effecit.<sup>136</sup>*

Theseus zürnte Hippolytus also nur aufgrund seiner vermeintlichen Freveltat an Phaedra. Er bereut seine Tat zunächst nicht, aber er trauert, da es nicht rechtens ist, wenn der Vater den Sohn mordet. Erst als Theseus durch das Geständnis Phaedras, Falsches bezeugt zu haben, erkennt, dass er seinen Sohn zu Unrecht ermorden ließ, erkennt er auch seine Schuld und will die zerstückelten Glieder Hippolytus ordnen:

*(Theseus): [...] Huc, huc reliquias vehite cari corporis / pondusque et artus temere congestos date. / Hippolytus hic est? Crimen agnosco meum: / ego te peremi; neu nocens tantum semel / solusque fierem, facinus ausurus parens / patrem advocavi. [...] / (Chorus): Disiecta, genitor, membra laceri corporis / in ordinem dispone et errantes locus, [...] haecne illa facies igne sidereo nitens, / inimica flectens lumina? Huc cecidit decor? / o dira fata! Numinum o saevus favor! sic ad parentem natus ex voto redit / en haec suprema dona genitoris cape.<sup>137</sup>*

Indem der König versucht, die Teile seines Sohnes wieder an ihren richtigen Platz zu bringen, versucht er auch die verloren gegangene Ordnung und Hippolytus' Ehre im Tod wieder herzustellen. Hierbei geht es Theseus vor allem um Hippolytus' Ehre im Jenseits. Er

---

<sup>135</sup> Kane, Sarah: Phaedra's Love. S 102

<sup>136</sup> Seneca: Phaedra. S 388

(Theseus): O allzu mächtige Natur, mit welcher starken Banden des Blutes hältst du die Eltern gefangen, wie sehr verehren wir dich, wenn auch wider Willen: dass der Schuldige untergehe, habe ich gewollt, den Verlorenen beweine ich.

(Bote): Nicht kann einer in guten Treuen beweinen, was er selbst gewollt hat.

(Theseus): Ich freilich halte dies für des Unglücks höchsten Gipfel, wenn das Schicksal das Fluchwürdige wünschenswert macht.

<sup>137</sup> Ebenda S 399

(Theseus) [...] Hierher, hierher tragt die Überreste des geliebten Körpers, gebt hierher seine Last und die auf's Geratewohl zusammengetragenen Glieder. Dies ist Hippolytus? Ich erkenne mein Verbrechen: ich bin es, der dich umgebracht hat; und um nicht nur einmal oder allein schuldig zu werden, habe ich, der Erzeuger, die Untat wägend den Vater zur Hilfe gerufen. [...]

(Chor): Erzeuger, lege die zerstreuten Glieder des zerrissenen Leibes der Ordnung nach hin und bringe die durcheinandergeratenen Teile an Ort und Stelle: [...] Ist es jenes Antlitz, in sternengleichem Feuer strahlend, das die Augen der Feinde bezwang? So tief ist Schönheit gefallen? O schreckliches Geschick! O grässliche Gunst der Götter! Kehrt so zum Vater der Sohn auf dessen Bittgebet hin zurück? Sieh, nimm diese letzten Gaben des Erzeugers an.

ist sich im Klaren darüber, dass er durch den Mord Schande über das Königshaus gebracht hat und dass er sich von dieser Schuld nicht mehr reinwaschen kann:

*(Chorus): Patefacite acerba caede funestam domum; / Mopsopia claris tota lamentis sonet. / vos apparate regii flammam rogi; at vos per agros corporis partes vagas / inquirete. Istam terra defossam premat, / gravisque tellus impio capiti incubet [...] haecne illa facies igne sidereo nitens, / inimica flectens lumina? Huc cecidit decor? / o dira fata! numinum o saevus favor! / sic ad parentem natus ex voto redit? / en haec suprema dona genitoris cape.<sup>138</sup>*

Mit diesen Worten schließt Senecas Stück und verdeutlicht noch einmal die grundlegenden Themen seiner Tragödie: Das unglückliche Schicksal der Königsfamilie, das durch die Missgunst der Götter hervorgerufen wurde.

Durch die letzten Worte Hippolytus: in *Phaedra's Love*: „There could have been more moments like this“<sup>139</sup>, wird auch erkennbar, was für Kane im Vordergrund steht: das Scheitern des Hippolytus an seinem Leben und seiner Lebenshaltung.

Senecas Theseus trauert um Hippolytus, weil er im Augenblick von Phaedras Selbstmord von ihrer Lüge erfährt und es ihm nun bewusst wird, dass er seinen Sohn ohne Grund morden ließ. Kane hingegen offenbart Theseus die Lüge Phaedras nicht. Somit ist sich Theseus nicht im Klaren darüber, dass die Hinrichtung seines leiblichen Sohnes ungerechtfertigt war.

Von der Seite des Sohnes betrachtet, erweist sich die Beziehung zwischen Vater und Sohn als ebenso schwierig. In Senecas Fassung lässt sich ein schlechtes Verhältnis zwischen Hippolytus und Theseus vor dem Selbstmord Phaedras nicht belegen. Hippolytus hat seinem Vater gegenüber keine feindlichen Gefühle.

Im Gegensatz dazu steht Kanes Hippolytus seinem Vater ablehnend und feindlich gegenüber. In einem Gespräch mit Phaedra wird der Hass auf seinen Vater explizit formuliert:

*(Hippolytus) I was born into this shit, you married it. Was he a great shag? Fucking must have been. Every man in the country is sniffing round your cunt and you pick Theseus, man of the people, what a wanker.<sup>140</sup>*

Er kann nicht verstehen, dass eine begehrenswerte Frau wie Phaedra sich für einen Mann wie Theseus entscheidet. Genaue Gründe für die Aggression gegen seinen Vater führt

---

<sup>138</sup> Ebenda S 399

(Chor): (zur Dienerschaft) Öffnet das von bitterem Mord erfüllte Totenhaus; ganz Mopsopien widerhülle von helltönenden Klagen. Ihr rüstet die Flamme des königlichen Scheiterhaufens; doch ihr sucht die über die Felder hin zerstreuten Teile seines Leibes. Dieser hier sei die Erde in ihrem Grabe schwer, und lastend liege die Scholle auf ihrem unfrohen Haupte.

<sup>139</sup> Kane, Sarah: *Phaedra's Love*. S 103

<sup>140</sup> Kane, Sarah: *Phaedra's Love*. S 73

Hippolytus allerdings nicht an. Obwohl er mit seiner königlichen Herkunft hadert, gibt er diesen Umstand nicht als Grund für die Ablehnung gegenüber seinem Vater an. Doch trotzdem Hippolytus Gefühle nicht explizit begründet werden, überraschen sie den Rezipienten nicht, da sie Hippolytus' Weltbild und Charakter entsprechen.

In der Ablehnung seinem Vater gegenüber erscheint Hippolytus pubertär. Diese Schwächen werden in der ersten Szene bereits durch die *mise-en-scène* veranschaulicht: Umgeben von Junkfood und elektronischem Spielzeug sieht Hippolytus fern, während er masturbiert. Dieser Hippolytus ist in vielerlei Hinsicht noch nicht erwachsen.<sup>141</sup> Das spiegelt sich im Verhalten seinem Vater gegenüber deutlich wieder.

---

<sup>141</sup> Schrott, Sabine: Violence in Sarah Kane's Plays. S 151

## 15. Phaedra

Die Charakterisierung Phaedras unterscheidet sich in den Fassungen Kanes und Senecas in einigen Punkten. Die antike Phaedra Senecas wird vor allem von ihrer triebhaften Natur gesteuert. Sie wird nicht als mütterliche Figur dargestellt, sondern als wilde, aggressive und starke Frau, die aktiv für das kämpft, was sie will.

Obwohl Kanes Phaedra diese Eigenschaften auch besitzt, differenziert Kane und fügt ihrer Protagonistin noch einige Elemente hinzu. Phaedra ist nicht nur Frau, sondern auch Mutter einer Tochter. Während Senecas Phaedra ihre Amme zur Seite gestellt ist, wählt Kane für diese Rolle die Tochter Phaedras. Dadurch wird Phaedra als Mutter dargestellt und wirkt „älter“ als in der antiken Fassung. Daraus ergeben sich noch zusätzliche Charaktereigenschaften Phaedras. Wie in der Szene zwischen dem königlichen Arzt und Phaedra offensichtlich wird, sorgt sich Phaedra um den gesundheitlichen Zustand ihres jungen Stiefsohns. Im weiteren Verlauf des Stücks wird der Wunsch Phaedras, Hippolytus durch ihre Liebe zu heilen, offensichtlich. Dieser Wunsch ist nicht nur derjenige einer liebenden Frau, sondern auch der einer Mutter. Phaedras Figur erhält somit fürsorgliche, mütterliche Züge, die sich auch auf ihren Stiefsohn beziehen.

Hierin ist Kanes Darstellung Phaedras Euripides ähnlich: Auch bei Euripides wird Phaedra als Mutter dargestellt, weniger als Liebende. Obwohl Kane Euripides erst gelesen hat, nachdem sie *Phaedra's Love* fertig gestellt hatte, erklärt ein Blick auf die Urfassung des Stoffs einige Fragen über die Veränderung von Phaedras Charakter. Tschiedel stellt fest, dass Seneca im Vergleich zu Euripides die Figur Phaedras zu einem größeren und „negativeren“ Charakter umformt. Phaedra ist keine individuelle Figur, wie bei Euripides, sondern verkörpert den allgemein menschlichen Typus der begehrenden Frau. Diese „aktive“ Phaedra wird nun einem „passiven“ Hippolytus gegenübergestellt.<sup>142</sup>

In diesem Punkt stimmen Seneca und Kane wieder überein. Allerdings erscheint die individuell gestaltete, „menschliche“ Phaedra, welche Euripides geschaffen hat, der Phaedra Kanes um einiges näher als der Archetyp der begehrenden Frau, wie Seneca sie zeichnet. An dieser Stelle kann man eine Abwendung Kanes von Senecas Interpretation erkennen.

---

<sup>142</sup> Tschiedel, Hans Jürgen: Phaedra und Hippolytus. S 217f

## 16.1. Phaedras Liebe

Seneca versucht Phaedras verbotene Liebe zu Hippolytus auf die unglückliche Verbindung zu Venus und das traurige Schicksal einer jeden Frau aus ihrem Haus zurückzuführen. Als Tochter der Pasiphaë, die sich in den Stier des Minos verliebt hat, glaubt sie an eine unglückliche Verbindung zu Venus. Bereits in ihrem ersten Auftritt spricht sie von dem unglücklichen Schicksal das jede Tochter Minos' erwartet:

*(Phaedra): [...] stirpem perosa Solis invisī Venus / per nos catenas vindicat Martis sui / suasque, probis omne Phoebum genus / onerat nefandis: nulla Minois levi / defuncta amore est, iungitur semper nefas.<sup>143</sup>*

Obwohl Phaedra von den Auswirkungen des Fluchs, der auf ihrem Geschlecht lastet, weiß, bewertet sie die Leidenschaft ihrer Mutter nicht negativ, sondern zeigt Verständnis dafür:

*(Phaedra): Quo tendis, anime? quid furens saltus amas? / fatale miserae matris agnosco malum: / peccare noster novit in silvis amor. / genetrix, tui me miseret: infando malo / correpta pecoris efferum saevi ducem / audax amasti; torvus; impatiens iugi / adulter ille, ductor indomiti gregis - / sed amabat aliquid! quid meas miserae deus / aut quis iuvare Daedalus flammis queat?<sup>144</sup>*

Phaedra sieht in ihrer Mutter viel eher eine verwandte Seele, die ein ähnliches, unglückliches Schicksal durchleben musste. In Kanes Fassung wird Phaedras Mutter nicht thematisiert. Die Liebe Phaedras ist aus sich selbst motiviert und wird nicht durch eine schicksalshafte Fügung, Vorsehung oder Zauberei determiniert.

Obwohl Seneca vorgibt, dass Phaedra keine Wahl hat, sollte man dem nur bedingt Glauben schenken. Offensichtlich wird diese Problematik Phaedras immer wieder in ihren eigenen Aussagen: „vos testor omnis, caelites, hoc quod volo / me nolle.“<sup>145</sup>

Bei einem Vergleich zwischen Euripides und Seneca kann man feststellen, dass die Vorbestimmung des Geschehens durch das Einwirken der Götter in der lateinischen Fassung bereits stark abgenommen hat. Tschiedel schreibt, dass Senecas Drama „ganz im Bereich menschlicher Zuständigkeit verläuft.“<sup>146</sup> Bei einem Vergleich mit dem modernen

---

<sup>143</sup> Seneca: Phaedra. S 322

Todfeind dem Stamm des verhassten Sol rächt Venus an uns die Ketten ihres Mars und die ihren, sie belastet des Phöbus ganzes Geschlecht mit ruchloser Schmach: keine Minos-Tochter trug ein leichtes Liebesjoch, ihm verbindet sich immer ein Frevel.

<sup>144</sup> Ebenda S 322

Wohin strebst du, Herz, was liebst du rasend die Waldschluchten? Ich erkenne das schicksalverhängte Leid der unglücklichen Mutter: unsere Liebe lernte in den Wäldern die Sünde kennen. Mutter, deiner jammert mich: von unsagbar Bösem gepackt hast du den wilden Führer der grausamen Herde kühn geliebt; finster, ungeduldig gegen das Joch war jener Ehebrecher, der Führer einer unbezähmbaren Herde – aber er liebte doch! Welcher Gott könnte meine, der Unseligen, Liebesflammen lindern oder welcher Dädalus?

<sup>145</sup> Ebenda S 355

Euch rufe ich alle zu Zeugen an, ihr Himmlischen, dass ich das, was ich will, nicht will.

<sup>146</sup> Tschiedel, Hans Jürgen: Phaedra und Hippolytus. S109

Stück Sarah Kanes kann man diese Tendenz noch deutlicher verfolgen. Doch auch bei Seneca, kann man den Einfluss der Götter nicht leugnen. So ist beispielsweise das Ende Hippolytus' von göttlicher Hand gesteuert. Der geringere Einfluss der Götterwelt auf die Handlung ist laut Tschiedel auf Senecas Stoizismus zurück zu führen.<sup>147</sup>

Ebenso in den Dialogen zwischen der Amme und Phaedra spielen Göttergestalten, schicksalshafte Fügungen und Vorbestimmung eine wichtige Rolle. Phaedra handelt durchaus bewusst und aus eigenem Antrieb. Der Rückgriff auf den Schicksalsgedanken und den Fluch, der auf ihrem Haus liegt, sind nur eine Rechtfertigung für ihr Verhalten. Im ersten Akt wird Phaedras Verhalten von der Amme als Sünde dargestellt, die mit der sündhaften Leidenschaft ihrer Mutter nichts mehr gemeinsam hat<sup>148</sup>:

*(Nutrix): Honesta primum est velle nec labi via, / pudor est secundus nosse peccandi modum. / quo, misera, pergis? quid domum infamem aggravas / superasque matrem? maius est monstro nefas: / nam monstra fato, moribus scelera imputens.*<sup>149</sup>

Phedras Handeln ist von ihrer Libido gesteuert und nicht vom Schicksal determiniert.<sup>150</sup>

In Senecas Phaedra spricht die Königin also immer wieder davon, dass sie keinen anderen Ausweg mehr sieht, als ihrem Begehren nachzugeben:

*(Phaedra): Et ipsa nostrae fata cognosco domus: / fugienda petimus; sed mei non sum potens. / te vel per ignes, per mare insanum sequar / rupesque et amnes, unda quos torrens rapit; / quacumque gressus tuleris hac amens agar. / iterum, superbe, genibus advolor tuis.*<sup>151</sup>

Bereits in Szene zwei, in der Phaedra erstmals zu ihrer Amme von ihrer Leidenschaft spricht, erwähnt sie Selbstmord und Tod als Ausweg. Um der Schmach zu entgehen, die eine Verbindung zwischen ihr und Hippolytus bedeuten würde, droht Phaedra der Amme sich das Leben zu nehmen:

*(Phaedra): Non omnis animo cessit ingenuo pudor; / paremus, altrix. qui regi non vult amor, / vincatur. haud te, fama maculari sinam. / haec sola ratio est, unicum effugium mali: / virum sequamur, morte praevertam nefas./ [...] Decreta mors est;*

---

<sup>147</sup> Ebenda 109

<sup>148</sup> Vgl.: Zwierlein, Otto: Senecas Phaedra und ihre Vorbilder. S 12

<sup>149</sup> Seneca: Phaedra. S 324f

Das Ehrenhafte zu wollen ist erste Pflicht und nicht vom Wege zu gleiten; der Ehrenhaftigkeit nächste Stufe ist es, der Sünde Ausmaß zu kennen. Wo willst du, Unglückliche, hinaus? Warum beschwerst du das verrufene Haus und überbietest die Mutter? Schwerer als Widernatur wiegt Frevel, denn Widernatur rechne dem Geschick, dem eigenen Wesen den Frevel an.

<sup>150</sup> Coffey, Michael: Phaedra. S 27

<sup>151</sup> Seneca: Phaedra: S 361

Auch ich selbst erkenne unseres Hauses Geschick: was wir fliehen sollten, erstreben wir; doch ich bin meiner nicht mächtig. Dir werde ich auch durch Feuer, durch das tobende Meer folgen und durch Felsen und Ströme, welche die ungestüme Woge fortreißt; wohin immer du deine Schritte trägst, dahin werde ich dir besinnungslos naheilen. Abermals, Stolzer, werfe ich mich in zu deinen Knien.

*quaeritur fati genus. Laqueone vitam finiam an ferro incubem / an missa preaceps arce Palladia cadam? / proin castitatis vindicem armemus manum.*<sup>152</sup>

Phaedra scheint es unmöglich, die Leidenschaft, die sie für Hippolytus hegt, zu überwinden. Als einzigen Ausweg, ihre Ehre zu retten, sieht Phaedra den Freitod. Die Drastik ihres Vorhabens und die schnelle Änderung ihrer Pläne lassen an ihrer Aufrichtigkeit zweifeln. Aus diesem Grund haben W. H. Friedrich und O. Zwierlein in dem Todesentschluss Phaedras nur eine leere Drohung gesehen.<sup>153</sup>

Trotzdem verschärft Phaedras Selbstmorddrohung die Dramatik der Situation. Die Parallele zu Kane liegt in der Tiefe von Phaedras Leidenschaft, woraus ersichtlich wird, dass Phaedra sich nicht gegen ihre Gefühle für Hippolytus wehren kann: „(Phaedra): *Can't switch this off. Can't crush it. Can't. / Wake up with it, burning me. Think I'll crack / open I want him so much.*“<sup>154</sup> In *Phaedra's Love* ist ja von göttlicher Vorherbestimmung keine Rede und es werden keine mythologischen Gestalten erwähnt, weder Venus, Amor noch Artemis oder Diana finden Eingang in das Drama. Zudem spricht Kane auch das Schicksal und den Fluch nicht an, der durch ihre Eltern auf Phaedra liegt. Sie entfernt sich also bewusst vom mythologischen Hintergrund des Stoffes, was ihr Stück moderner und menschlicher macht. Der Grund für die bevorstehende Tragödie ist bei Kane also nicht eine personifizierte, höhere Macht, sondern die übermenschliche und teilweise unverständliche Liebe Phaedras zu ihrem Stiefsohn. Auf die Frage Hippolytus' warum sie ihn denn liebe, antwortet sie:

*You're difficult. Moody, cynical, bitter, fat, / decadent, spoiled. You stay in bed all day then / watch TV all night, you crash around this house / with sleep in your eyes and not a thought for / anyone. You're in pain. I adore you.*<sup>155</sup>

Phaedra erkennt sehr wohl die schlechten Eigenschaften und den Charakter Hippolytus', kann sich aber nicht dagegen wehren. Die Aufeinanderfolge der letzten beiden Sätze lässt allerdings auch noch auf etwas Anderes schließen: Phaedra scheint von der Macht, die Hippolytus' Krankheit ausstrahlt, in den Bann gezogen zu werden.<sup>156</sup> Krankheit bedeutet ja

---

<sup>152</sup> Seneca: Phaedra: S 332f

Nicht ist die Scha ganz aus dem mir angeborenen Sinn gewichen; ich gehorche, Amme. Eine Liebe die sich nicht beherrschen will, muss besiegt werden. Dass du befleckt werdest, mein Ruf, werde ich nicht zulassen. Dies ist das einzige Vorgehen, der einzige Ausweg aus dem Übel: dem Gatten will ich folgen, mit dem Tode will ich dem Frevel zuvorkommen. [...] Beschlossen ist der Tod, gesucht wird des Sterbens Art. Soll ich mit dem Strick das Leben enden oder mich ins Schwert stürzen? Oder soll ich jählings mich von der Burg der Pallas werfen? Laß mich denn als der Keuschheit Rächerin meine Hand bewaffnen.

<sup>153</sup> Zwierlein, Otto: Senecas Phaedra und ihre Vorbilder. S 12

<sup>154</sup> Kane, Sarah: Phaedra's Love. S 71

<sup>155</sup> Kane, Sarah: Phaedra's Love. S 79

<sup>156</sup> Angedeutet wird hier die Co-Abhängigkeit, in die Partner von (psychisch) kranken Menschen oft verfallen.

oft auch ein „Auserwählt-sein“. Dieser Gedanke lässt sich besonders gut auf Hippolytus, den schwer depressiven Königssohn anwenden.<sup>157</sup>

Man könnte diese seltsame Passion als Mutterinstinkt oder Beschützerinstinkt interpretieren, welcher eine eigenwillige Ausformung erhält. Sie versucht ihn durch ihre aufrichtige Liebe von seiner Depression zu befreien. Die Königin ist der Auffassung, dass wenn jemand Hippolytus wirklich liebte, so wie sie es tut, er diese Liebe erwidern könnte und er damit von seiner Krankheit geheilt wäre:

*(Strophe): Don't imagine you can cure him. / (Phaedra): Know if it was someone who loved you, really loved you - / (Strophe): He is poison. / (Phaedra): Loved you till it burnt them - / (Strophe): They do love him. Everyone loves him. / He despises them for it. You'd be no different. (Phaedra): You could feel such pleasure. / (Strophe): Mother. It's me. Strophe, your daughter. Look at me. Please. Forget this. For my sake.<sup>158</sup>*

Da Phaedra aber der obsessiven Liebe zu Hippolytus verhaftet ist, kann sie sich nicht von ihm abwenden, obwohl diese Liebe sie „verbrennt“, wie sie immer wieder erklärt.

Hippolytus scheint sich der Macht bewusst zu sein, die er über Phaedra hat. Er erkennt nicht nur ihren Selbsthass, sondern auch ihre romantische Phantasien, in welchen sie ihn rettet. Der abgründigen Anziehungskraft, die von der inzestuösen Verbindung zwischen den beiden ausgehen mag, sind sich sowohl Phaedra als auch Hippolytus bewusst.<sup>159</sup> Das erkennt man an den zweideutigen Anspielungen die Hippolytus' gegenüber Phaedra macht: Während er Theseus, seinen leiblichen Vater bei seinem Vornamen nennt, ruft er Phaedra mit „mother“ an.

Man darf nicht vergessen, dass das Krankheitsmotiv bereits von Seneca verwendet wird. In seiner Fassung ist es allerdings ausschließlich Phaedras Figur, die krankhafte Züge trägt. Die Besessenheit, mit der Phaedra Hippolytus nachjagt und versucht ihn zu verführen, scheint pathologisch. Phaedras Liebe ist eine obsessive Kraft; ihr ist es unmöglich, sie zu zügeln. Indem sie ihrem Drang freien Lauf lässt, zerstört sie sukzessive sich selbst, das Königshaus und Hippolytus, das geliebte Objekt. Die Eigenheiten der Liebe Phaedras zu

---

<sup>157</sup> Ähnlich, wenn auch noch eindeutiger, argumentiert Raskolnikow in *Verbrechen und Strafe*, als er über seine Liebe zur Tochter seiner Vermieterin Natalja Jegorowna spricht:

*„[...] Wirklich, ich weiß nicht, weshalb ich mich zu ihr hingezogen fühlte, vielleicht, weil sie ständig krank war...Hätte sie gehinkt oder wäre sie bucklig gewesen, hätte ich sie noch mehr geliebt...“ (Er lächelte versonnen.) „Einfach so ...ein Frühlingsrausch“*

So wie auch für Phaedra wird für Raskolnikow das Unattraktive, ja Abstoßende zum Ausgangspunkt für Liebe und Zuneigung.

Dostojewskij, Fjodor: *Verbrechen und Strafe*. S 311

<sup>158</sup> Kane, Sarah: *Phaedra's Love*. S 72

<sup>159</sup> Saunders, Graham: *Love me, or kill me*. S 76

Hippolytus werden in beiden Fassungen gleich dargestellt. Die Krankheit der Königin wird in Kanes Stück in Szene drei offensichtlich:

*(Phaedra) I'm worried about him./ (Strophe) You've said. See a doctor. / (Phaedra) He – / (Strophe) For yourself, not for him. / (Phaedra) There's nothing wrong with me. I don't know what to do.*

Während Seneca nur die liebeskranke Stiefmutter in Szene setzt, fügt Kane dem Stoff noch ein weiteres Motiv hinzu: Nicht nur Phaedra leidet an ihrer krankhaften Liebe, auch Hippolytus ist durch Leiden gefangen. Die Art der Krankheit mag zwar bei beiden eine andere sein, jedoch liegt im Leiden eine verbindende Kraft, die Hippolytus und Phaedra gewissermaßen zu Seelenverwandten macht.

Phaedras Liebe ist nicht nur besessen, sondern auch aggressiv: in beiden Fassungen ist ja nicht Hippolytus, sondern Phaedra die treibende Kraft des Dramas. Insbesondere in Senecas Fassung ist ihre Liebe herausfordernd und lässt sich durch kein Hindernis bremsen. Evident wird dieser Charakterzug Phaedras in der Szene, in der sie versucht Hippolytus zu erobern. Offensichtlich hat die Königin ihre Amme belauscht, die versucht den Königssohn für ein weltlicheres Leben zugänglich zu machen, kann deren Ausführungen nicht abwarten und mischt sich ins Geschehen ein. Nun jagt sie das geliebte Objekt wie eine Beute. Der Wald ist dafür der ideale Schauplatz. Als Hippolytus sich bewusst wird, dass Phaedra versucht, eine inzestuöse Verbindung mit ihm einzugehen, erhebt er das Schwert, um sich gegen Phaedras Begehren zur Wehr setzen zu können. Auch in dieser Szene nimmt Phaedra Hippolytus nicht als Feind, sondern immer noch als Geliebten wahr.<sup>160</sup>

*(Hippolytus): stringatur ensis, merita supplica exigit. / en impudicum crine contorto caput / laeva reflexi : iustior numquam focus / datus tuis est sanguis, arquitebens dea. / (Phaedra): hippolyte, nunc me compotem voti facis; / sanas furentem. maius hoc voto meo est, / salvo ut pudore manibus immoriar tuis.<sup>161</sup>*

Selbst in dem Moment, in dem Hippolytus Phaedra Böses antun will, lässt ihre Liebe zu ihm nicht nach. Ähnlich endet die äquivalente Szene in *Phaedra's Love*: Nachdem Phaedra Hippolytus oral befriedigt und er ihr von der Gefahr einer Ansteckung mit Tripper berichtet hat, verlässt Phaedra zwar die Szene, aber nicht ohne ihm vorher noch einmal ihre Liebe gestanden zu haben.

---

<sup>160</sup> Tschiedel, Hans Jürgen: Phaedra und Hippolytus. S 213

<sup>161</sup> Seneca: Phaedra. S 360

(Hippolytus) Gezückt werde das Schwert, es vollstrecke die verdienten Strafen. Siehe, ich habe ihr schamloses Haupt, sein Haar zusammenwindend, mit der Linken zurückgebogen: niemals wurde deinen Altären rechtmäßigeres Blut gespendet, o bogenhaltende Göttin! / (Phaedra) Hippolytus, jetzt erfüllst du meinen Wunsch; du heilst die Rasende. Dies ist mehr als mein Wunsch begehrte, dass ich ohne Abbruch meiner Ehre von deinen Händen sterbe.

## 15.2. Das Selbstmordmotiv

Während Phaedra in Senecas Version auf der Bühne stirbt, lässt Kane Phaedras Selbstmord im Off geschehen. Umgekehrt allerdings wird Hippolytus bei Kane auf der Bühne ermordet; bei Seneca wird sein Tod durch einen Botenbericht in die Handlung eingeflochten.

Die Art, wie sich Phaedra das Leben nimmt, soll nun näher beleuchtet werden. Während Senecas Phaedra sich ersticht, wählt Kanes Phaedra den Tod durch Erhängen.<sup>162</sup> Obwohl Kane in einem Interview angibt, sich vor *Phaedra's Love* nicht mit Euripides Fassung auseinandergesetzt zu haben, wird hier eine unübersehbare Parallele offenbar: Euripides Phaedra erhängt sich ebenfalls im Off. Da die Todesart Phaedras nicht aus der Handlung motiviert ist, kann der Einfluss von Euripides nicht vollständig ausgeschlossen werden. Möglicherweise kam Kane bei der Recherche für *Phaedra's Love* mit der Stoffgeschichte in Kontakt und ließ sich im Zuge dessen von Euripides inspirieren.

In Kanes Fassung ist der Selbstmord Phaedras vor allem durch den Zeitpunkt anders zu interpretieren als bei Seneca. In der römischen Fassung stirbt Phaedra, nachdem der Bote berichtet hat, wie Hippolytus grausam zu Tode kam. Kane hingegen lässt Phaedra noch vor Hippolytus sterben. Daraus lässt sich schließen, dass die Motivation für Phaedras Selbstmord in beiden Stücken eine vollkommen andere ist. Während Senecas Phaedra aufgrund ihrer Schuldgefühle in den Tod geht, ist das Motiv von Kanes Phaedra komplexer und undurchsichtiger: Einerseits lässt sich Phaedras Selbstmord durch die Enttäuschung ihrer Liebe zu Hippolytus erklären. In Kanes Text hat er nicht nur ihre Gefühle zurückgewiesen, sondern ihr auch wissentlich Kränkungen zugefügt.

Eine zweite Interpretationsmöglichkeit wäre, dass Phaedra Hippolytus durch die Beschuldigung der Vergewaltigung und durch ihren Selbstmord einen für ihn passenden Weg zeigen wollte, um aus dem Leben zu scheiden. Er selbst versteht die Notiz Phaedras, in der sie ihn der Vergewaltigung beschuldigt, nicht als Racheakt, sondern quasi als „Geburtstagsgeschenk“:

*(Hippolytus): What happened? / (Strophe): Hung. / Silence / (Strophe): Note saying you raped her. / A long silence. / (Hippolytus): She shouldn't have taken it seriously. / (Strophe): She loved you. / (Hippolytus) Looks at her: Did she? (Strophe): Tell me you didn't rape her. (Hippolytus): Love me? (Strophe): She says I did and she's dead. Believe her. / Easier all round. (Strophe): What is wrong with you? (Hippolytus): This is her present to me. (Strophe): What? (Hippolytus): Not many people get a chance like this. / This isn't tat. This isn't bric-a-brac. / (Strophe): Deny it. There's a riot. (Hippolytus): Life at last. / (Strophe): Burning down the palace.*

---

<sup>162</sup> Kane selbst wählte ebenfalls den Freitod durch erhängen.

*You have to deny it. / (Hippolytus): Are you insane? She died doing this form me. / I'm doomed.*<sup>163</sup>

Hippolytus sieht in seinem Schicksal die Chance, endlich einen Augenblick intensiv erleben zu können. Die Frage ist nur, ob die Auffassung Hippolytus', dass dies Phaedras „Geburtstagsgeschenk“ an ihn sei, ein Trugschluss ist, oder nicht. So Hippolytus richtig vermutet, dann bedeutet dies, dass Phaedra ihn bis zu ihrem Tod geliebt hat. Man kann auch daraus folgern, dass es Kanes Phaedra - anders als bei Seneca - gelungen ist, Hippolytus von seinem einsamen und getriebenen Dasein zu befreien. Diese Schlussfolgerung steht im Gegensatz zu dem Gespräch, das Phaedra eingangs mit Strophe führt und in dem die Tochter meint, ihre Mutter könne nichts für Hippolytus tun. Aus diesem Grund ist die Auflösung von Kanes Stück auch vollkommen anders zu bewerten als Senecas. Wenn auch beide Stücke tragisch und mit dem Tod der Protagonisten enden, ist in Kanes Fassung eine Art von „tragischer Erfüllung“ zu erkennen. Phaedras Vorhaben, Hippolytus aus seiner Depression zu befreien, ist geglückt. Die obsessive Liebe, die sie zu verbrennen scheint, löst ihren Körper in der siebenten Szene schließlich bildlich in Flammen auf. Indem Hippolytus sich seinem Schicksal durch Phaedras Beschuldigung ergeben kann, findet er in seinem Tod Ruhe. Erst in diesem Moment kann er die Liebe Phaedras wirklich annehmen.

Im Sterben Phaedras für Hippolytus schwingt das Erlösungsmotiv mit. Phaedra liebt Hippolytus bis in den Tod. Es ist Liebe bis zur völligen Selbstaufgabe. Diese Thematik lässt an den außergewöhnlich gut gewählten Titel Saunders zu seinem Sekundärwerk über Kane denken: *Love me or Kill me*.

Am Beispiel von Phaedras Liebe zu ihrem unglücklichen Stiefsohn lässt sich dieser Grundtenor aller Kane Stücke sehr gut ablesen. Einerseits ist das, was Hippolytus Phaedra antut, Vergewaltigung und Mord. Wenn man die Perspektive aber verschiebt, ist Phaedra die Mörderin und Vergewaltigerin, da sie die Aktionen in der Handlung setzt, die zu Hippolytus' Sterben und seiner Erlösung führen werden.

---

<sup>163</sup> Kane, Sarah: Phaedra's Love. S 90f

## 16. Die Feuermetaphorik

Das Motiv des Feuers für das Brennen der Liebe findet man vor allem bei Seneca. In seiner Adaption des Phaedra-Stoffes ist immer wieder von den lodernden Flammen der Liebe die Rede, die Phaedra nahezu verbrennen. Das Feuer in seinen verschiedenen Ausformungen steht bei Seneca immer mit der Liebe in Zusammenhang. Die Metapher wird hauptsächlich in Zusammenhang mit Amors Pfeilen verwendet:

*(Phaedra): vicit ac regnat furor, / potensque tota mente dominatur deus. / hic volucer omni pollet in terra impotens / laesumque flammis torret indomitis Iovem; / Gradivus istas belliger sensit faces, / opifex trisulci fulminis sensit deus / et qui fuerentis semper Aetnaeis iugis / versat caminos igne tam parvo calet; / ipsumque Phoebum, tela qui nervo regit, fugit sagitta certior missa puer / volitatque caelo pariter et terris gravis.*<sup>164</sup>

Zuerst spricht Phaedra über den obsessiven Charakter ihrer Liebe, der selbstbestimmtes Handeln kaum möglich macht. In diesem Sinne wird die Liebe der Königin zu ihrem Stiefsohn als fatales Begehren beschrieben, gegen das sich Phaedra nicht wehren kann. Die Schuld wird Amor zugeschrieben, gegen den nicht nur Phaedra sondern auch die Götter schutzlos sind, denn die Macht von Amors feurigen Pfeilen steht über jener der Götter. Im Laufe des Stücks wird diese Metapher fast ausschließlich in den Verbindung zu Amor und damit der Liebe verwendet.

Die Metapher des Feuers in *Phaedra's Love* lässt sich im Gegensatz zu Seneca erst im Laufe des Stücks entschlüsseln. Oberflächlich betrachtet, verwenden Kane und Seneca die Metapher ähnlich. Der auffälligste Unterschied ist, dass Amor in Kanes Fassung nicht explizit erwähnt wird. Das Wort „brennen“ wird zu Beginn des Stücks in dem Gespräch zwischen Strophe und Phaedra erstmals verwendet, als die Königin über ihre Befindlichkeit spricht: *A spear in my side, burning.*<sup>165</sup> An dieser Stelle wird Amor zwar nicht namentlich genannt, aber die Verbindung zwischen *spear* und *burning* kann als Verweis auf ihn interpretiert werden.

---

<sup>164</sup> Seneca: Phaedra. S 327

(Phaedra): Mein Rasen triumphiert und herrscht und mächtig gebietet über all mein Denken der Gott. Leichtbeschwingt herrscht er auf der ganzen Erde, seiner selbst nicht mächtig, und versengt mit unbezähmten Flammen Jupiter, ihn verletzend; Gradivus, der Streitbare, hat diese Fackeln gespürt, der Schmied des dreigezackten Blitzes fühlte sie, der Gott, er, der in den Bergjochen des Ätna immer die tosenden Essen anfacht glüht von einem so kleinen Feuer; und Phöbus selbst, der die Geschosse mit der Bogensehne lenkt, durchbohrt der treffsichere Knabe mit seinem abgesandten Pfeil und er flattert dahin, für Himmel und Erden gleichermaßen gewichtig.

<sup>165</sup> Kane, Sarah: Phaedra's Love. S 69

In der Szene, in der Hippolytus und Phaedra sexuellen Kontakt haben, nimmt Kane die Metapher wieder auf:

*(Hippolytus): Fuck someone else imagine it's me. Shouldn't be difficult, everyone looks the same when they come. / (Phaedra): Not when they burn you. / (Hippolytus): No one burns me.*<sup>166</sup>

Das Verständnis dieser Textpassage liegt vor allem an der möglichen Formen der Interpretation des Wortes „brennen“ liegen. „Brennen“ kann an dieser Stelle als einbrennen verstanden werden. Die Person brennt sich in ihr Gegenüber ein und kann so nicht mehr aus dem Gedächtnis gelöscht werden. Diese Form der Liebe hinterlässt Spuren, die etwas Endgültiges an sich haben. Hippolytus will niemanden an seinem hermetisch abgeriegelten Gefühlsleben teilhaben lassen und erklärt es daher für unmöglich, dass sich jemand in seine Seele einbrennt.

In den Szenen zu Beginn des Stücks entfaltet die Metapher noch nicht ihre volle Tragweite: sie lässt sich noch parallel zu Seneca deuten, in der Liebe als Urkraft, die von der Gottheit Amor freigesetzt wird, interpretiert werden kann.

Sarah Kane geht über Seneca hinaus, und fügt der Feuermetapher noch eine weitere Konnotation hinzu, die erst an einer späteren Stelle des Textes evident wird: In dem Gespräch zwischen Hippolytus und dem Priester verwendet Kane diese Metapher ein weiteres Mal. Nachdem der Priester Hippolytus oral befriedigt hat, gibt er ihm den Rat: *(Hippolytus): Go. / Confess. / Before you burn.*<sup>167</sup> Die Anweisung, beichten zu gehen, bevor er verbrennt, legt eine Anspielung auf die Hölle nahe. Diese Annahme wird durch die Tatsache unterstützt, dass in dem vorangegangenen Gespräch Sünde, Reue und Vergebung thematisiert wurde.

Im direkten Anschluss an das Gespräch zwischen Hippolytus und dem Priester folgt die Feuerbestattung Phaedras, welche die Feuermetaphorik Kanes fortsetzt. Eine Interpretationsmöglichkeit ist es, Phaedra als Sünderin zu sehen, da sie Hippolytus fälschlich der Vergewaltigung beschuldigt hat. Aus diesem Grund muss sie im Fegefeuer brennen.

Ein anderer Weg, diese Regieanweisung Kanes zu verstehen, ist es, die Metapher in einen Kontext mit den vorausgegangenen Erwähnungen von Feuer und Brennen zu stellen. Wie bereits in der Szene zwischen Phaedra und Strophe indiziert wurde, beinhaltet die Feuermetapher auch bis zu einem gewissen Grad den Tod und das Sterben: *(Phaedra):*

---

<sup>166</sup> Kane, Sarah: Phaedra's Love. S 82

<sup>167</sup> Ebenda S 97

*Loved you till it burnt them* –<sup>168</sup> Wie sich an diesem Beispiel zeigt, bewegt sich der Gebrauch des Feuermotivs zwischen metaphorischer und wörtlicher Bedeutung.

Noch deutlicher wird der Zusammenhang zwischen dem Brennen der Liebe und dem Tod in dem Versprechen Strophes an Hippolytus. Sie will an der Seite ihres Stiefbruders sein, wenn er vom aufgebrachten Mob gelyncht wird. Der Königssohn soll ihr nur beschwören, Phaedra nicht sexuell genötigt zu haben: *(Strophe): If you didn't I'll stand by you. / (Hippolytus): A rapist? / (Strophe): Burn with you.*<sup>169</sup>

Während Phaedra buchstäblich verbrennt, findet Strophe ein Ende ohne Feuer. Der Tod ereilt sie jedoch an Hippolytus' Seite, wie sie es ihm versprochen hat. Der Königssohn selbst brennt auch, das allerdings auf andere Art: Seine Genitalien und Eingeweide werden vom aufgebrachten Mob auf den Grill geworfen. Auf bizarre Weise fügt sich dieses Ende in die Interpretation von Hippolytus' Tod und der Verwendung der Feuermetapher. Das Brennen lässt sich in diesem Fall einerseits mit der bereits zitierten Äußerung Hippolytus' in Zusammenhang bringen, dass sich niemals jemand in seine Seele einbrennt. Indem ein Mann aus der Menge sein Innerstes und Intimstes auf den Grill wirft, wird diese Behauptung Hippolytus' ad absurdum geführt. Interessanter Weise passiert dies erst an der Stelle des Stücks, an der Hippolytus im Begriff ist, von seiner Existenz erlöst zu werden. Hippolytus eröffnet den Zuschauern buchstäblich sein Innenleben: Nachdem Theseus ihn kastriert hat, schlitzt er Hippolytus' Körper der Länge nach auf. Dadurch wird Hippolytus das erste Mal im Laufe des Stücks berührbar. Die Folge daraus ist ein intensives Gefühlserlebnis das Hippolytus nach mehr Momenten wie diesem verlangen lässt.

In dieser Szene sticht besonders die unmittelbare Umsetzung der von Kane gewählten Metaphern ins Auge. Wenn es um die emotionale Öffnung des Königssohns geht, wird sein Körper auch buchstäblich geöffnet. Thematisiert Kane das Brennen der Liebe, verbrennt die davon betroffene Figur auch auf der Bühne. Kanes Metaphern sind wörtlich gemeint und entfalten daher eine sehr körperliche Komponente.

---

<sup>168</sup> Kane, Sarah: Phaedra's Love. S 71

<sup>169</sup> Ebenda S 88

## 17. Phaedras Love als Komödie lesen

Trotz der tragischen Elemente und ernsten Thematik von *Phaedra's Love*, enthält das Stück auch humoristische Elemente. Kane selbst bezeichnete *Phaedra's Love* in einem Interview mit Nils Tabert als „ihre Komödie“, obwohl sie das Stück schrieb, als sie selbst schwere Depressionen hatte und auf die Frage, wie sie den Humor in *Phaedra's Love* definieren würde antwortet Kane:

*Als eine Art lebensrettenden Galgenhumor: Während der Vorbereitungen für das Stück las ich einen Zeitungsartikel von einem Mann, der seit drei Jahren unter klinischen Depressionen litt und erzählte, dass er nur noch dank seines morbiden Sinns für Humor am Leben sei. Allein sein Humor liess ihn nicht endgültig verzweifeln und machte ihn für andere Menschen überhaupt erträglich, ein Aspekt, der auch auf Phaedra's Love zutrifft.<sup>170</sup>*

In dieser Beschreibung bezieht sich Kane auf Hippolytus, der seinen Humor in keiner Lebenslage verliert. Der Wortwitz des Königssohns wirft immer wieder ein neues Licht auf die tragische Szenerie des königlichen Palastes. Als der Priester Hippolytus von der göttlichen Vorherbestimmung der Monarchie überzeugen will, wird Hippolytus' Galgenhumor mehr als deutlich: „*Priest: Have you considered your family? / Hippolytus: What about it? / Priest: It's not an ordinary family. Hippolytus: No. None of us are related to each other.*“<sup>171</sup>

Hippolytus beweist seinen Humor, auch wenn die Dinge schlecht stehen. Sogar sein letzter Satz, so traurig und tiefgründig er scheinen mag, ist ambivalent. „*Sein letzter Satz ist zwar keine Verarschung, aber er ist sich der Komik des Paradoxons durchaus bewusst*“<sup>172</sup>, erklärt Kane.

Neben Hippolytus' Zynismus lassen sich noch andere humoristische Elemente in *Phaedra's Love* finden. Die Grausamkeiten, die Kane in ihren Stücken auf die Bühne bringt, sind nicht selten schwer zu inszenieren und schwer zu rezipieren. Die Umsetzung der Regieanweisungen kann oft ins Lächerliche abgleiten, was von Kane nicht ungewollt ist. Sierz schreibt über die Uraufführung von *Phaedra's Love*:

*Being in the middle of the action made you feel complicit in the horror, even if the castration scene proved risible – as Hippolytus' genitals were flung the length of the theatre, several people laughed. More ,in-yer-lap, wrote critic David Nathan, than ,in-yer-face'.<sup>173</sup>*

---

<sup>170</sup> Tabert, Nils: Playspotting. S 14

<sup>171</sup> Kane, Sarah: *Phaedra's Love*. S 93

<sup>172</sup> Tabert, Nils: Playspotting. S 14

<sup>173</sup> Sierz, Aleks: IN-YER-FACE-Theatre. S 108

Die Reaktionen des Publikums sind nicht eindeutig und reichen von Lachen bis zu einem tiefen Entsetzen. Die durch Kanes Theater hervorgerufenen Gefühle sind so ambivalent wie ihre Stücke selbst. Sie schafft es, das Publikum in den grausamsten und abgründigsten Szenen zum Lachen zu bringen. Es ist kein unbeschwertes Lachen, sondern vielmehr ein Lachen im Angesicht des Abgründigen:

*Comedy is the most effective distancing device and can sometimes completely defuse an emotionally fraught situation. After all, a common reaction to terror is either to ignore it or to laugh at it.*<sup>174</sup>

Man kann dieses Lachen als Reaktion auf das Übermaß an Gefühlen sehen dem Kanes Publikum ausgesetzt ist: „*In short, when the body's ‚baseness‘ topples the ‚deep‘ abstractions of metaphysics, tragic laughter erupts.*“<sup>175</sup>

Andererseits sind die Szenen, die beim Publikum Lachen hervorrufen so übertrieben, dass ihnen kaum noch Glauben geschenkt werden kann. Diese Szenen bewegen sich zwischen Tragik und Komik und können keinem Bereich eindeutig zugeordnet werden. Christine Quay beschreibt diese Amivalenz von *Phaedra's Love* als Wechselbad der Gefühle, dem das Publikum ausgesetzt wird. „*Das Lachen bleibt förmlich im Halse stecken und weicht dem blanken Entsetzen.*“<sup>176</sup>

Gerade diese komischen Momente sind es die *Phaedra's Love* von Senecas *Phaedra* abheben und es zu einem eigenständigen Werk machen. Die Wahl des Genres, der Wechsel von Tragödie zur Komödie ändert die Intention des Werks vollkommen. Das ist einer der Gründe, weshalb Kanes Adaption weit über eine reine Modernisierung des Stoffes hinausreicht.<sup>177</sup>

---

<sup>174</sup> Sierz, Aleks: IN-YER-FACE-Theatre. S 6

<sup>175</sup> Urban, Ken: The Body's Cruel Joke. S 153

<sup>176</sup> Quai, Christine: Mythopoiesis vor dem Ende? S 255

<sup>177</sup> Ebenda S 256

## 18. Die Rolle des Chores

Abgesehen von stilistischen und inhaltlichen Unterschieden zwischen *Phaedra's Love* und *Phaedra* lassen sich auch formale Divergenzen in der Textgestaltung festmachen. Neben der fehlenden Vers- und Reimform ist die auffallendste Abweichung in *Phaedra's Love* das Fehlen des Chores.

Ausgehend von Euripides' *Hippolytos*, in welchem der Chor nicht nur eine kommentierende und fragende, sondern auch eine handlungsweisende Aufgabe übernimmt, gestaltet Seneca den Chor anders aus. In der römischen Fassung übt der Chor hauptsächlich eine poetische Funktion aus, die zwar oft kommentiert und fragt, aber keinerlei Einfluss auf die Handlung ausübt. Der Chor Senecas hat ebenfalls die Rolle eines allwissenden Erzählers, Beobachters und Ratgebers inne.<sup>178</sup>

Ein weiterer zentraler Punkt, der den Chor in den antiken Fassungen essenziell macht, ist die Ausführung der mythologischen Zusammenhänge zwischen Göttern und Menschen. Das Schicksal, der Fluch der Venus und das unglückliche Handeln der blinden Fortuna werden ebenfalls thematisiert. Eine genaue Aufschlüsselung, der in Senecas *Phaedra* enthaltenen Chorszenen wurde aus Tschiedels *Phaedra und Hippolytus* entnommen:

<b>Vers Nr.</b>	<b>Anzahl</b>	<b>Aussage</b>
271-357	84	Preislied auf Venus und Cupido
358/9	2	Frage an Amme
404/05	2	Aufforderung, Klagen einzustellen und zur Göttin zu beten
736-828	93	Schönheit des Hippolytus, ihre Vergänglichkeit, Phaedras arglistige Vorbereitungen
829-834	6	Ankündigung des heimgekehrten Theseus
959-988	30	Klage über das Walten der blinden Fortuna
989/90	2	Ankündigung eines traurigen Boten
1123-1153	31	Unbeständigkeit Fortunas
1154/55	2	Hinweis auf Phaedras Erscheinen
1244-1246	3	Aufforderung an Theseus die Glieder des Sohnes zu ordnen; Beratung hierbei
Gesamtzahl	261	

---

<sup>178</sup> Tschiedel, Hans Jürgen: *Phaedra und Hippolytus*. S 152

Der Inhalt der Chorszenen aus Senecas *Phaedra* findet in *Phaedra's Love* kein entsprechendes Äquivalent. Einer der Gründe dafür ist, dass Kane den mythologischen Hintergrund weitestgehend ausgespart hat. Obwohl ihre Charaktere durch die Namensgebung und ihr Verhältnis zueinander sehr wohl dem *Phaedra* Stoff zuzuschreiben sind, fallen mythologische Anspielungen auf Götterfiguren vollkommen weg. In *Phaedra's Love* werden weder Venus, Cupido noch Zeus oder Poseidon erwähnt. Der Fluch, der auf dem Hause des Minos lastet, wird von ihr ebenfalls weggelassen. Durch diese Änderungen Kanes werden weite Teile der Chorszenen obsolet.

Wie bereits erwähnt ist die Funktion des Chors vor allem die des allwissenden Erzählers, dem das Schicksal der unglücklichen Königsfamilie bereits bekannt ist. Aus den Chorliedern kann man eine metaphysische Begründung der Handlung herauslesen, die man in ähnlicher Ausformung in Senecas *Medea* findet.<sup>180</sup>

Da nun in *Phaedra's Love* die Geschichte von Hippolytus und Phaedra keiner Vorbestimmung folgt, ist auch die Rolle des allwissenden Erzählers, der Geschehnisse bereits im Voraus andeuten kann, hinfällig.

Die Interpretation des Volkes als Ersatz für den Chor krankt an mehreren Stellen. Das Volk erhält erst in Szene acht eine Stimme. Der Pöbel verachtet Hippolytus und will ihn hingerichtet sehen. Die Ablehnung der Allgemeinheit ist keinesfalls mit der Rolle des Chors bei Seneca zu vergleichen. Auch wenn das Volk bis zu einem gewissen Grad die Beobachterposition einnimmt, ist seine Reaktion auf die Geschehnisse im Königshaus Aktion und nicht Kommentar. Schließlich ist es das Volk, welches Hippolytus ermordet.

Senecas Chor nimmt weiters eine belehrende Stellung ein, wie beispielsweise in Vers 1244: *Theseu, querelis tempus aeternum manet; nunc iusta nato solue et absconde ocus / dispera foede membra laniatu effero.*<sup>181</sup> Der Chor gibt Theseus nicht nur Anweisungen, wie er mit den sterblichen Überresten seines Sohnes zu verfahren hat, sondern fällt auch moralische Wertungen und Urteile. Er unterscheidet zwischen Recht und Unrecht, wahr und falsch.

Im Gegensatz zu der eindimensionalen Moral, die Seneca in seiner *Phaedra* zeichnet, ist *Phaedra's Love* weitaus vielschichtiger. Das Handeln der Figuren Kanes ist auch psychologisch zu begründen. Diese sensible Charaktergestaltung macht es möglich, dass

<sup>179</sup> Ebenda S 151

<sup>180</sup> Tschiedel, Hans Jürgen: *Phaedra und Hippolytus*. S 164

<sup>181</sup> Seneca: *Phaedra*. S 399

Für Klagen bleibt dir, Theseus Zeit in Ewigkeit: / Das Totenopfer nun erweise deinem Sohn, / Birg schnell die fürchterlich zerrissnen Glieder nun.

selbst der zu Beginn abstoßend erscheinende Hippolytus im Laufe des Stücks zum Sympathieträger wird. Aus diesem Grund lässt sich *Pheadra's Love* nicht nur mit Kategorien wie „Held“ und „Feind“ oder „gut“ und „böse“ begreifen. Das Stück lebt von der Ambivalenz dieser Begriffe.

In diesem Kontext erklärt sich Kanes Verständnis vom modernen Theater: Der Rezipient soll mitleben und mitleiden. In diesem Sinne kann ein beobachtender und kommentierender Chor für das Verständnis von Kanes Texten eher hinderlich sein. Die Figuren wollen aus ihrem Innenleben heraus verstanden werden.

Dem ist noch hinzuzufügen, dass Kane, obwohl sie große Achtung vor Brecht besaß, und sich beim Schreiben von *Phaedra's Love* von der Tradition des epischen Theaters inspirieren ließ, nicht auf das Stilmittel des Chores zurückgriff. Da zwei Texte, die für die Entstehung von *Phaedra's Love* essenziell waren, einen kommentierenden Chor verwenden, ist dessen Streichung umso auffälliger.

## 19. Resümee

Zusammenfassend kann man sagen, dass *Phaedra's Love* eindeutig als produktive Dramenrezeption zu bezeichnen ist. Obwohl Kane von Seneca stark beeinflusst war, etablierte sie ihren Text als eigenständiges Werk, das durchaus auch ohne die Kenntnis des Ausgangstextes verstanden werden kann. Zu ihrer Intention von *Phaedra's Love* nimmt Kane in einem Interview Stellung: „*I wanted to keep the classical concerns of Greek theatre – love, hate, death, revenge, suicide – but use a completely contemporary urban poetry.*“<sup>182</sup>

Die mythischen und archetypischen Bilder der Gewalt sowie die Thematisierung von Selbstmord, Rache und Liebe sind charakteristische Themen der klassischen Tragödie. Kane greift eben diese Materie auf, um sie in modernisierter Form dem Publikum zu präsentieren. Liebe, Hass und Tod waren im antiken Rom nicht weniger brisant. Susanne Quay erläutert in ihrem richtungsweisenden Werk über mythologisch motivierte Dichtung im zeitgenössischen britischen Theater den Einfluss von mythologischen Themen, nicht nur im Bezug auf *Phaedra's Love* sondern auch auf andere Stücke Kanes. Im Zuge dessen legt sie die antiken Stücke und Motive auf das größtenteils postmoderne Theater um. Sie zeigt auf, dass diese Stoffe im Laufe der Zeit nichts an ihrer Modernität und Brisanz eingebüßt haben. Ein Ausgangspunkt für den Vergleich der beiden Fassungen ist das Verständnis des Protagonisten Hippolytus'. Während er bei Seneca Phaedra im Zentrum steht, wird in *Phaedra's Love* vor allem auf die Psyche des Königsohns eingegangen. Aus dem römischen Helden formt Phaedra ihren Antihelden Hippolytus, der den Rezipienten auch in seiner Unattraktivität besticht. Kane bringt den Rezipienten im Laufe des Stücks dazu, das Hässliche und Unmoralische an Hippolytus' Charakter zu lieben und zu verstehen.

Zudem hat sie den Stoff in vielen Bereichen modernisiert und ihn dadurch aktuell und interessant gemacht. Anspielungen auf das Britische Königshaus lassen *Phaedra's Love* auch aus einem politischen Blickwinkel betrachtet interessant erscheinen.

Neben Senecas *Phaedra* findet man noch andere Einflüsse auf die Textgenese, wie Brecht und Camus, die Kanes Stück reichhaltiger an Interpretationsmöglichkeit machen. Bei ihren Ausführungen über Wahrheit und Lüge in Bezug auf die Vergewaltigung Phaedras schwingt das Grundthema von Brechts *Leben des Galilei* mit. Denn obgleich Hippolytus Phaedra nicht vergewaltigt hat, muss er sich entscheiden ob er sich zu der Tat „bekennt“ oder diese

---

<sup>182</sup> Sierz, Aleks, IN-YER-FACE-Theatre. S 109

bestreitet. Indem der Königssohn die Schuld für eine nicht begangene Tat auf sich nimmt, unterschreibt er sein eigenes Todesurteil, was für ihn paradoxer Weise Erlösung bedeutet.

Obwohl Hippolytus seine Stiefmutter nicht zu sexuellen Handlungen gezwungen hat, hat er ihr durch seine Demütigungen psychische Gewalt angetan. Für diese seelische Grausamkeit findet Phaedra kein anderes Wort als Vergewaltigung. Der Diskurs über die vermeintliche Vergewaltigung Phaedras erweitert den Text um eine zusätzliche Dimension, indem er die Unzulänglichkeit der Sprache thematisiert und die Frage nach dem relativen Wert der Wahrheit stellt.

Die genannten Motive in Kanes Text gehen über die Intention von Senecas Text hinaus. Somit ist *Phaedra's Love* keine Nachdichtung oder Adaption sondern ist als eigenständiges Werk zu betrachten, das sich nach einer eingänglichen Beschäftigung mit dem mythologischen Hintergrund des Stoffes von seinem Ausgangspunkt loslöst und selbstständig macht.

## Bibliographie

### Primärwerke:

Aristoteles: *Poetik*. Stuttgart, Reclam: 2005.

Brecht, Berthold: *Baal*. Frankfurt am Main, Suhrkamp: 1966.

Camus, Albert: *L'Étranger*. Paris, Gallimard: 2000.

Camus, Albert: *Der Fremde*. Aus dem Französischen von Uli Aumüller. Hamburg, Rowohlt: 1994.

Dostojewskij, Fjodor: *Verbrechen und Strafe*. Aus dem Russischen von Swetlana Geier. Frankfurt am Main, Fischer: 2005.

Kane, Sarah: *Complete Plays*. London, Methuen: 2006.

Seneca, Annaeus: *Phaedra*. Wien, Oskar Höfels: 1932.

### Interviews:

Stephenson, Heidi; Langridge, Natasha (Hg.): *Rage and Reason. Woman Playwrights on Playwriting*. London, Methuen: 1997.

Tabert, Nils (Hg.): *Playspotting. Die Londoner Theaterszene der 90er*. Hamburg, Rowohlt: 1998.

### Sekundärwerke:

Agaya M., Klein H., Monforte E. (Hg.): *British theatre of the 1990s. Interviews with Directors, Playwrights, Critics and Academics*. Hampshire, Palgrave MacMillan: 2007.

Boyle, Anthony: *Seneca's Phaedra*. Liverpool, Francis Cairns: 1987.

Chiarloni, Anna: *Zur Ikonographie der Gewalt bei Heiner Müller und Sarah Kane*. In: *Moderne und Mythos*. Vietta S., Uerlings H. (Hg.), München, Fink: 2006. S 227-245.

Coffey Michael, Mayer Roland (Hg.): *Phaedra*. Cambridge, Cambridge University: 1990.

Deschard, Armelle: *Utopie et dystopie antiques, ou l'erreur d'Hippolyte dans la Phèdre de Sénèque*. Unveröffentlicht. 2008.<sup>183</sup>

Gerard, Albert: *The Phaedra Syndrome: of Shame and Grief in Drama*. Amsterdam, Rodopi: 1993.

---

<sup>183</sup> Dieser Artikel wurde mir von Frau Dr. Blaikner Hohenwart zur Verfügung gestellt.

Quai, Christine: *Mythopoeisis vor dem Ende. Formen des Mythischen im zeitgenössischen britischen Drama*. Trier, Trier Wissenschaftlicher: 2007.

Saunders, Graham: *Love me, or kill me. Sarah Kane and the theatre of extremes*. Manchester, Manchester University: 2002.

Schrott, Sabine: *Violence in Sarah Kane's Plays*. Innsbruck: Dissertation, 2003.

Sierz, Aleks: *IN-YER-FACE-Theatre. British Drama Today*. London: Faber and Faber, 2001.

Sonntag, Anna: „*bitte öffnet den Vorhang*“ – Sarah Kane inszenieren mit Hauptaugenmerk auf Thomas Ostermeiers *Zerbombt* – Inszenierung an der Schaubühne Berlin. Wien, Dipl.: 2007.

Stähli-Peter, Monika: *Die Arie des Hippolytus. Kommentar zur Eingangsmonodie in der Phaedra des Seneca*. Zürich, Juris: 1974.

Tschiedel, Hans Jürgen: *Phaedra und Hippolytus. Variationen eines tragischen Konfliktes*. Erlangen Nürnberg: Inaugural-Dissertation, 1969.

Urban, Ken: „The Body's Cruel Joke: The Comic Theatre of Sarah Kane“. In: *A Concise Companion to Contemporary British and Irish Drama*. Nadine Holdsworth, Mary Luckhurst (Hg.) Oxford, Blackwell: 2008. S 149 - 170

Zwierlein, Otto: *Senecas Phaedra und ihre Vorbilder*. Stuttgart, Franz Steiner: 1987.

## **Anhang:**

### **Abstract:**

Die vorliegende wissenschaftliche Arbeit beschäftigt sich mit den Einflüssen auf die Textgenese von Sarah Kanes *Phaedra's Love* und welche Auswirkungen diese Einflüsse auf die Gestaltung des Dramas hatten. Von den Texten, die eine direkte Beziehung zum Phaedra-Mythos aufweisen, war lediglich die *Phaedra* des römischen Dichters und Philosophen Seneca für Kanes Schreiben maßgeblich. Auf die Charakteristik der Figuren wird ebenso eingegangen, wie auf die Verwendung der Motive.

Inspiration fand sie zusätzlich bei Brechts *Leben des Galilei* und *Baal*, sowie in Albert Camus *L'Étranger*. Bei der Figurengestaltung des Königssohns Hippolytus hat sie insbesondere die Darstellung Baals und Meursaults geprägt. Anhand eines Vergleichs der Charakteristik der Protagonisten, als auch einer genaueren Analyse von Schlüsselszenen werden die genannten Bezüge argumentiert.

Ferner wird *Phaedra's Love* in die Britische Dramenlandschaft, sowie in das Gesamtwerk der Autorin eingebettet. Im Zuge dessen wird nicht nur die Theorie, sondern auch die Praxis der klassischen römischen Tragödie Senecas und des postmodernen Theater Kanes verglichen.

### **Lebenslauf:**

1984 geboren in Villach

2003 Beginn des Studiums der „Vergleichenden Literaturwissenschaft“, sowie der „Theater-, Film- und Medienwissenschaft“ in Wien mit Focus auf Intermediale Wechselbeziehungen

ab 2003 zahlreiche Praktika im Theater- und Filmbereich