



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Sarah Kane – die hoffnungslose Romantikerin.
Das Wechselspiel von Liebe und Gewalt im Werk
von Sarah Kane“

Verfasser

Andreas Frießnegg

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ. Prof. Dr. habil. Michael Gissenwehler

Inhaltsverzeichnis

Danksagung

1. Einleitung	7
2. In-Yer-Face Theatre	11
2.1 Begriffsdefinition	11
2.2 Geschichte & Entwicklung des In-Yer-Face Theatres	13
2.2.1 Die 1990er Jahre	17
2.3 Kennzeichen des In-Yer-Face Theatres	19
2.3.1 Sprache	19
2.3.2 Nacktheit & Sex	19
2.3.3 Gewalt	20
2.3.4 Schock	22
2.4 Bekannteste Vertreter	23
2.4.1 Anthony Neilson	24
2.4.2 Mark Ravenhill	26
3. Sarah Kane	29
3.1 Biografie	30
3.2 Figuren, Sprache und Stil	31
3.3 Einflüsse und Vorbilder	37
3.4 Frühe Werke	39
3.4.1 The Monologues	39
3.4.2 Skin	40
4. Das Wechselspiel von Liebe und Gewalt in Kanes Werk	43
4.1 Sarah und die Liebe	43
5. Blasted	46
5.1 Synopse	47
5.2 Ian & Cate	48
6. Phaedra's Love	54
6.1 Synopse	55
6.2 Phaedra & Hippolytus	56

7. Cleansed	62
7.1 Synopse	63
7.2 Rod & Carl	64
8. Crave	71
8.1 Synopse	72
8.2 A	74
9. 4.48 Psychosis	80
9.1 Synopse	81
9.2 Sarah	82
10. Ausblick	87
11. Bibliographie	91
12. Abstracts	97
12.1 Deutsch	97
12.2 English	97
13. Curriculum vitae	99

*the only thing that's permanent is destruction
we're all going to disappear
trying to leave a mark more permanent than myself*

Mein Dank gilt vor allem meiner Familie, die mich in all meinen Träumen und Zielen unterstützt und meinem Betreuer Univ.-Prof. Dr. habil. Michael Gissenwehler, der meine Begeisterung für Sarah Kane geteilt und immer wieder aufs Neue entfacht hat.

¹ Kane, Sarah, *Complete Plays*, 4.48 Psychosis, London: Methuen 2001, S. 241

1. Einleitung

Sarah Kane gilt als Phänomen. Sowohl ihr Werk, als auch ihr Leben wurden in unzähligen Arbeiten und Analysen von verschiedensten Seiten durchleuchtet. Sie wurde schnell zum *enfant terrible* der 1990er Jahre und spätestens mit ihrem Suizid war der Mythos Sarah Kane geboren.

“Just as her plays had been among the most controversial of the decade, so her death had an extraordinary impact. Obituaries called her 'the most daunting, disturbing voice of her generation', 'a moralist of sometimes rebarbative rigour and mordant wit' and 'fiercely courageous'. [Sarah Kane] created a theatre of great moments of beauty and cruelty”.²

Kanes gesamtes Schaffen war einem Hauptthema gewidmet: der Liebe. Liebe als Rettungsanker, als Grund um Weiterzuleben oder auch als Quell von Leid und Schmerz. Alle Facetten der Liebe und ihrer Ausformungen werden in Kanes Stücken regelrecht seziert. Verlangen und Begierde bestimmen das Denken ihrer Figuren, die alle schlussendlich nur auf der Suche nach der völligen Glückseligkeit sind. Vielen von ihnen bleibt diese Erfüllung jedoch verwehrt, die Liebe zerstört sie.

Ziel dieser Arbeit ist es, dieses Wechselspiel von Liebe und Gewalt in Sarah Kanes Werk zu beleuchten. Kanes Stücke beinhalten bei genauerer Betrachtung immer starke positive Tendenzen, die bei vielen der bestehenden Analysen außer Acht gelassen wurden. Dieses Defizit in Arbeiten zu Sarah Kane soll durch die vorliegende Betrachtung verringert werden. Der Fokus in Kanes Stücken lag nie auf der Gewalt oder explizit gezeigten sexuellen Handlungen. Dem Vorwurf vieler Kritiker, mit diesen extremen Ausdrucksformen nur Publicity erzeugen zu wollen, ist ganz klar zu widersprechen. Sarah Kanes Meinungen zum Leben und zur Liebe waren voller Extreme. Unbändiges Begehren und Lebenslust standen immer ihrer Depression und Todessehnsucht gegenüber. Kane arbeitete in ihren Werken mit stark kontrastierenden Bildern, um ihre Gefühle wiedergeben zu können. Anthony Neilson meinte, Sarah Kanes Stücke „[...] spoke for a generation which has dulled, numb feelings – not apathy, but a feeling that nothing you do will make any difference. The plays expressed the feeling that horror coming into your living room is the only way you can feel something and get yourself motivated.”³

² Sierz, Aleks, *In-Yer-Face Theatre. British Drama Today*, London: Faber and Faber Limited 2001, S. 90

³ Ebd., S. 121

Um Sarah Kanes Schaffen zu verstehen und einordnen zu können wird zuerst das sogenannte In-Yer-Face Theatre genauer beleuchtet. In-Yer-Face Theatre überschreitet die üblichen Grenzen des Zeigbaren im Theater, zwingt uns, etwas *close up* zu sehen und okkupiert bewusst unseren persönlichen Bereich.

„It is the kind of theatre that inspires us to use superlatives, whether in praise or condemnation.“⁴

Neben einer genauen Begriffserklärung wird vor allem auch auf die lange Geschichte des In-Yer-Face Theatres eingegangen, dass schon im Theater der griechischen Antike seine Anfänge erkennen lässt. Wie ein roter Faden ziehen sich die Kennzeichen des In-Yer-Face Theatres durch die Theatergeschichte, bis schließlich in den 1990er Jahren ein Höhepunkt erreicht wurde.

Nie zuvor gab es in der Geschichte des britischen Theaters eine Theaterperiode, die so sehr von Aggressivität und Gewalt beherrscht wurde. Typische Kennzeichen des In-Yer-Face Theatres, wie explizite sexuelle als auch gewalttätige Szenen, verrohte Sprache voll von Schimpfwörtern (four-letter-words) und Schockmomente definieren den Stil der meist jungen Autoren.

„With much emphasis on sex, drugs and violence, in-yer-face plays are a distinct theatrical phenomenon. In their plays, the young authors describe a nightmarish, nihilistic view of a dysfunctional society awash in violence, drugs, sexual abuse and predatory relationships. They present a world devoid of love and affection, a world in which people simply cannot get in touch with each other in any meaningful way.“⁵

Die Theaterszene der 1990er Jahre entwickelte sich auf verschiedenste Weisen, angeführt *„by a small avant-garde group of in-yer-face writers“⁶*.

Die sogenannten *Großen Drei* des In-Yer-Face Theatres sind Anthony Neilson, Mark Ravenhill und allen voran Sarah Kane. Nach einem kurzen biografischen Abriss zu Kanes Leben wird vor allem auf ihren ganz besonderen Schreibstil und ihre Figuren eingegangen, die ihre Stücke so außergewöhnlich machen. *„[The] plays view of the world felt idealistic, wild, strange, occasionally annoying – provocative theatre at its cruel best.“⁷* Kanes Werk hat seine Anfänge in den sogenannten *Monologues*, drei Monologe, die während ihrer Studienzeit entstanden, von ihr jedoch noch zu Lebzeiten

⁴ Sierz, *In-Yer-Face Theatre*, S. 5

⁵ Piribauer, Roswitha, „Cruel Britannia: In-Yer-Face Theater in 1990s Britain, An analysis of eight selected plays.“ Dipl. Universität Wien, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft 2004, S. 168

⁶ Sierz, Aleks, „In-Yer-Face Theatre. Mark Ravenhill and 1990s Drama“, *British Drama of the 1990s*, Hg. Bernhard Reitz / Mark Berninger, Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter 2002, S. 109

⁷ Sierz, *In-Yer-Face Theatre*, S. 114

mit einem Veröffentlichungsverbot belegt wurden. Auch mit ihrem Ausflug in die Filmwelt, dem Kurzfilm *Skin*, war Kane nicht zufrieden und beschloss, sich ausschließlich dem Theater zuzuwenden.

Sarah Kane schrieb in ihrer nur kurzen Schaffensperiode fünf Stücke: *Blasted*, *Phaedra's Love*, *Cleansed*, *Crave* und *4.48 Psychosis*. Im zweiten Teil der vorliegenden Arbeit wird auf diese Stücke genauer eingegangen und die jeweilige Wechselwirkung von Liebe und Gewalt beleuchtet. Hierzu wird jedem Stück ein kleiner geschichtlicher Überblick, sowie eine kurze Synopse vorangestellt, bevor die eigentliche Analyse folgt. So wird aus jedem der fünf Theatertexte exemplarisch eine Figur bzw. eine Figurenkonstellation einer genauen Betrachtung unterzogen. Bei Kanes erstem Stück *Blasted* ist es die Beziehung zwischen dem aggressiven Ian und der naiv wirkenden Cate, welche von Vergewaltigung und sadomasochistischen Verhaltensmustern geprägt ist.

Nach dem großen Erfolg von *Blasted* schrieb Kane eine Adaption von Senecas *Phaedra: Phaedra's Love*. Im Fokus der Betrachtung stehen hier Phaedra, ihr Stiefsohn Hippolytus und vor allem Phaedras Begierde, der Inzest und der daraus resultierende Selbstmord.

Rod und Carl, das Liebepaar in *Cleansed*, werden durch grausamste Experimente und körperliche Verstümmelung an ihre Grenzen getrieben und bringen den wohl größten Liebesbeweis: sie werden füreinander sterben.

Kanes Stück *Crave* zeigt uns durch die Figur des A einen pädophilen Mann, der so viel Liebe geben möchte, damit jedoch das Leben eines kleinen Mädchens zerstört.

Das letzte Stück schließlich, *4.48 Psychosis*, bildet eine Art Abschluss von Kanes Suche nach der Liebe. Die geliebte Person scheint verloren, hat vielleicht sogar nie existiert und alles was bleibt ist schmerzvolle Erkenntnis, die Liebe für immer verloren zu haben. „*In her last play Kane pushed her exploration of desire to the threshold of insanity, examining in detail the subjective manner in which a single consciousness experiences the irresistible and overlapping desires that find representation in all of her plays.*“⁸ Nur wenige Monate nach Fertigstellung von *4.48 Psychosis* nahm sich Sarah Kane das Leben. Ihre persönliche Suche nach der Liebe blieb erfolglos.

Diese Arbeit hat das Ziel, Kanes Stücke und vor allem ihre Sichtweisen zur Liebe nahbarer zu machen. Die große Besonderheit ihrer Werke ist es, dass jeder und jede

⁸ Lublin, Robert, „I love you *now*: time and desire in the plays of Sarah Kane“, *Sarah Kane in Context*, Hg. Laura de Vos/Graham Saunders, Manchester: Manchester University Press 2010, S. 124

Teile des Selbst und der eigenen Erfahrungen in ihnen wiederfinden kann und diese zeitlose Qualität ist es auch, die Sarah Kanes Arbeiten zu etwas ganz Außergewöhnlichem macht.

Zugunsten eines besseren Leseflusses werde ich meine Arbeit nicht mit den üblicherweise korrekten Gender-Doppelformen (z.B. AutorInnen) versehen. Dies soll aber nicht bedeuten, dass beispielsweise bei Autoren nicht beide Geschlechter gemeint sind. Sehr wohl spreche ich immer von Autorinnen und Autoren.

2. In-Yer-Face Theatre

2.1 Begriffsdefinition

Der Begriff *in-your-face* stammt ursprünglich aus dem amerikanischen Sportjournalismus der 1970er Jahre und wird im *New Oxford English Dictionary* wie folgt umschrieben: „*something blatantly aggressive or provocative, impossible to ignore or avoid*“.⁹ Ende der 1980er und Anfang der 1990er Jahre sickerte der Begriff immer weiter in den alltäglichen Sprachgebrauch ein und etablierte sich schließlich vor allem im Bereich des britischen Dramas.

Aleks Sierz, dessen Buch *In-Yer-Face Theatre. British Drama Today* die Grundlage für das folgende Kapitel bildet, versucht gleich zu Beginn seiner Ausführungen folgende weitläufige Definition des In-Yer-Face Theatres zu stecken: „[...] *any drama that takes the audience by the scruff of the neck and shakes it until it gets the message. It is a theatre of sensation: it jolts both actors and spectators out of conventional responses, touching nerves and provoking alarm*“.¹⁰ Sierz führt des Weiteren aus, dass sich das In-Yer-Face Theatre vor allem dadurch kennzeichnet, moralische Normen in Frage zu stellen, die gängigen Gepflogenheiten von Zeigbarem und Unzeigbarem auf der Bühne zu durchbrechen, Tabus aufzugreifen, das Verbotene anzusprechen und vor allem Unwohlsein bei allen Beteiligten auszulösen: „*In-ye-face theatre always forces us to look at ideas and feelings we would normally avoid, because they are too painful, too frightening, too unpleasant or too acute. We avoid them for good reason – what they have to tell us is bad news: they remind us of the awful things human beings are capable of [...]*“.¹¹ In-Yer-Face Theatre nimmt uns mit auf eine emotionale Reise, es geht direkt unter die Haut:

„Because in-ye-face theatre is about intimate subjects, it touches what is both most central to our humanity and most often hidden in our daily behaviour. The public staging of secret desires and monstrous acts both repels us and draws us in. [...] it tells us unwelcome truths about who we really are.“¹²

Bereits in den 1960ern, also lange bevor diese Art von Theater durch einen Begriff umschlossen war, lieferte der Theatermacher Peter Brook bei seiner Inszenierung von Peter Weiss' *The Marat/Sade* eine Definition, die auch heute noch genau das

⁹ http://oxforddictionaries.com/definition/english/face?q=in-your-face#face__36, Zugriff am 13.01.2012

¹⁰ Sierz, *In-Yer-Face Theatre*, S. 4

¹¹ Ebd. S. 6

¹² Ebd. S. 9

wiedergibt, worum es im Kern des In-Yer-Face Theatres gehen soll: „*The intention was to crack the spectator on the jaw, then douse him with ice-cold water, then force him to assess intelligently what has happened to him, then give him a kick in the balls, then bring him back to his senses again.*“¹³

Um all dies zu erreichen, gibt es laut Aleks Sierz zwei Formen des In-Yer-Face Theatres:¹⁴

1. Hot version of In-Yer-Face:

- kleine Studiobühne
- zwischen 50 und maximal 200 Zuschauer
- vorherrschende „Ästhetik des Extremen“
- unverhohlene, direkte Sprache, detaillierte und eindeutige Handlungen, gesteigerte Emotionen und offensichtliche Aggressivität
- der Theaterabend wird zu einem unvergesslichen Erlebnis

2. Cool version of In-Yer-Face:

besticht durch diverse Techniken, die Distanz zwischen Zuschauer und dem Geschehen auf der Bühne erzeugen sollen:

- größere Spielstätten
- naturalistischerer Stil
- mehr traditionelle Theaterstrukturen
- Komik – diese gilt als effektivste distanzerzeugende Technik

Trotz ihrer Unterschiedlichkeit erfüllen beide Arten des In-Yer-Face Theatres ihren Zweck, wobei vor allem die *hot version* die Theaterstücke der 1990er Jahre dominierte und somit von größerer Wichtigkeit für diese Arbeit ist.

Auch wenn im Folgenden nur mehr vom In-Yer-Face Theatre, bzw. kurz von In-Yer-Face, die Rede sein wird und dies auch die gängigste Bezeichnung darstellt, sollen der Vollständigkeit halber an dieser Stelle nun noch einige der anderen Begriffe für die

¹³ Mackey, Sally/Cooper, Simon, *Drama and Theatre Studies. New revised and expanded edition. For use with all Drama & Theatre Studies.A & AS Specifications*, Cheltenham: Stanley Thornes 2000, S. 374

¹⁴ Vgl. Sierz, *In-Yer-Face Theatre*, S. 5f

Form und die Vertreter dieses Theaters aufgezeigt werden:¹⁵

- Ecstasy Generation Writers
- Drama of Discontent
- Contemporary British „Theatre of Cruelty“ (Anlehnung an Antonin Artaud)
- Smack and Sodomy Plays
- New Nihilists
- New Brutalists
- Trainspotting Generation Writers
- Cool/Cruel Britannia
- Blood and Sperm Theatre

Aleks Sierz stellt fest, dass die Bezeichnung In-Yer-Face Theatre das Theater der 1990er Jahre in Großbritannien jedoch am besten beschreibt, denn:

„[...] it suggests what is particular about the experience of going to the theatre and watching extreme plays – the feeling that your personal space is threatened. [...] This phrase also implies being forced to see something close up, gives a sense of a violation of intimacy and suggests the crossing of normal boundaries.“¹⁶

In den folgenden Unterkapiteln sollen nun, sowohl die lange Geschichte des In-Yer-Face Theatres, als auch die Hauptkennzeichen dieser Art des Dramas beleuchtet und geklärt werden.

2.2 Geschichte & Entwicklung des In-Yer-Face Theatres

Auch wenn der Dramentypus erst durch die Bezeichnung *In-Yer-Face* eine Namensgebung und somit Konkretisierung erfuhr, ist diese Form von Theater an sich durchaus keine Erfindung der 1990er Jahre. Bereits in der griechischen Antike lassen sich deutliche Ähnlichkeiten zum inzwischen gängigen In-Yer-Face Theatre entdecken. Man denke hier zum Beispiel an die heute noch weltbekannten und vielgespielten großen Tragödien von Aischylos, Sophokles oder Euripides. Sei es die *Orestie* oder auch *Medea*, schon in der griechischen Tragödie werden die zentralen Themen des In-Yer-Face Theatres verarbeitet: Vergewaltigung und Inzest, Demütigung, explizite Gewaltakte, Mord und Suizid – all diese Mittel wurden aufgebracht um eines zu

¹⁵ Vgl. Sonntag, Anna, „bitte öffnet den Vorhang – Sarah Kane inszenieren mit Hauptaugenmerk auf Thomas Ostermeiers Zerbombt-Inszenierung an der Schaubühne Berlin“, Dipl. Universität Wien, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft 2007, S. 12

¹⁶ Sierz, „Mark Ravenhill and 1990s Drama“, S. 109

erreichen: Katharsis. „*The idea of putting yourself through hell in order to exorcize your inner demons.*“¹⁷

Und auch im weiteren Verlauf der Theatergeschichte lassen sich ganz klar Parallelen und, wenn man so will, Vorläufer des In-Yer-Face erkennen. Am deutlichsten sieht man dies wohl in den Werken des *Jacobean Drama*. Nicht umsonst heißt die Rachetragödie auch *tragedy of blood*. Auch hier gehörten Mord und Verstümmelung zur Grundausrüstung des Bühnengeschehens. Es überrascht also wenig, dass einige zeitgenössische, überaus brutale Stücke den Stempel *Jacobean* aufgedrückt bekommen.¹⁸ So erinnert zum Beispiel Sarah Kanes *Cleansed* mit Carls Pfählung stark an *Edward II.* 1737 kam es zu einem großen Einschnitt in der britischen Theaterszene, der der Tradition des In-Yer-Face für lange Zeit Einhalt gebieten sollte: die Zensur.

Der Lord Chamberlain, ein Mitglied des Adels und leitender Beamter am britischen Hofe erhielt die Aufgabe, alle Theaterstücke, die zur Aufführung kommen sollten, zu begutachten und eventuell zu verbieten. Dies konnte aufgrund von diversen Regelverstößen passieren: Schimpfwörter waren ebenso verboten wie Nacktheit oder das Darstellen der Königlichen Familie auf der Bühne; auch die Erwähnung oder gar Ausübung von Homosexualität und Gotteslästerung waren klare Verletzungen der Regeln und wurden mit Aufführungsverboten bestraft.¹⁹

Schnell wurde von den Autoren versucht darauf zu reagieren und diese Regelungen zu umgehen. So wurden die sogenannten privaten Theaterclubs ins Leben gerufen, zu denen nur Mitglieder und deren Begleitungen Zutritt hatten. Somit konnten alle Stücke aufgeführt werden, da sie nicht in der Öffentlichkeit gezeigt wurden. Die Theaterzensur hielt sich über 200 Jahre hartnäckig und wurde nur ganz langsam gelockert und der jeweiligen Zeit angepasst. So dauerte es zum Beispiel bis Dezember 1958, bis Homosexualität auf der Bühne erlaubt wurde.²⁰ Doch in den 1950 und 1960er Jahren formierte sich eine immer größer werdende Gruppe von Theatermachern, die sich die Schikanen der Zensur nicht mehr bieten ließen und auf provokante Art und Weise versuchten, diese zu Fall zu bringen. So platzierten zum Beispiel Charles Marowitz und Ken Dewey bei der Edinburgh Theatre Conference 1963 eine nackte Frau auf einem Karren und ließen sie über die gesamte Bühnen rollen – denn Nacktheit war ja laut

¹⁷ Sierz, *In-Yer-Face Theatre*, S. 10

¹⁸ Vgl. Ellis Fermor, Una Mary, *The Jacobean Drama. An Interpretation*. London: Methuen 1958.

¹⁹ Vgl. Shellard, Dominic/Nicholson, Steve/Handley, Miriam, *The Lord Chamberlain regrets...: a history of British Stage Censorship and Readers' Reports from 1824 to 1968*, London: British Library 2004.

²⁰ Vgl. de Jongh, Nicolas, *Not in Front of the Audience. Homosexuality on Stage*, London: Methuen 2000, S. 85f

Theaterzensur nur dann verboten, wenn sich der nackte Körper bewegte.²¹ Einen Meilenstein in der In-Yer-Face Theaterbewegung und im Aufstand gegen den Lord Chamberlain setzte ohne Zweifel John Osborne. „*The most famous 'revolution' in British postwar theatre was the press night of John Osborne's Look Back in Anger.*“²² Diese fand am 08. Mai 1956 am Royal Court Theatre statt und löste wegen ihrer Thematik – vor allem die Dreiecksbeziehung der Hauptcharaktere – einen Sturm von negativen Kritiken aus. Es schien bereits geschehen um Osbornes Erfolg, als eine einzige positive Kritik das Ruder herumriss und dem Stück zu weltweitem Ruhm verhalf. Der extrem einflussreiche und bekannte Kenneth Tynan, Kritiker beim *Observer* schrieb über *Look Back in Anger*: „*I could not love anyone who did not wish to see Look Back in Anger. It is the best young play of its decade.*“²³ Interessanterweise handelt es sich hier um denselben Kenneth Tynan, der neun Jahre später selbst einen weltweiten Skandal auslöste, als er im November 1965 während einer BBC Diskussion zum Thema *Sex auf der Bühne* zum ersten Mal 'Fuck' sagte. Im selben Jahr kam es außerdem zur Uraufführung von Edward Bonds *Saved*, in dem ein Baby im Kinderwagen von Jugendlichen auf der Bühne gesteinigt wird.

„Reactions to the play were passionate and diverse: some attacked this 'unmotivated and unexplained', 'muddled and muddling play', or felt 'cold disgust at being asked to sit through such a scene', while others defended it as 'a study of personality that makes no excuses', 'a clear demonstration of what is permissible' and praised its 'honesty' and its social criticism. *Saved* was attacked and defended with all the heat a cultural event can generate. As reactionaries moralized, progressives pontificated and liberals exaggerated the play's virtues, it became a symbol in the argument for and against censorship.“²⁴

Drei Jahre später sorgte Bond mit seinem Stück *Early Morning* erneut für einen Skandal. Kannibalismus unter siamesischen Zwillingen und eine lesbische Beziehung zwischen Queen Victoria und Florence Nightingale – das war zu viel für die meisten Kritiker. *Early Morning* löste eine wahre Kettenreaktion aus, deren Errungenschaft schließlich das Ende der Theaterzensur war. 1968 wurde diese offiziell für beendet erklärt und gefeiert wurde dieses Ereignis mit der Premiere von *HAIR* am Shaftesbury Theatre am 28. September 1968. Langsam aber sicher lernten die britischen Theatermacher nun wieder, sich und ihre kreativen Ideen frei zu entfalten, ohne Zwänge und Bestimmungen. 1970 gab es in *Oh! Calcutta!* von Kenneth Tynan den

²¹ Vgl. Croft, Susan/Higgs, Jessica, Interview mit Jim Haynes, Paris, 31.09.2009, Zugriff am 12.05.2012 unter <http://www.unfinishedhistories.com/interviews/interviewees/jim-haynes/jim-haynes/>

²² Sierz, *In-Yer-Face Theatre*, S. 36

²³ „Fifty years looking back in anger“, *Irish Independent* 06.01.2007, Zugriff 13.01.2012 unter <http://www.independent.ie/opinion/analysis/fifty-years-looking-back-in-anger-57989.html>

²⁴ Sierz, *In-Yer-Face Theatre*, S. 19

ersten simulierten Sex auf einer öffentlichen Londoner Bühne und die Angriffe auf die Sensibilitäten der Zuschauer wurden häufiger und somit auch immer weiter akzeptiert.²⁵ Auch Feminismus nahm einen immer größer werdenden Stellenwert ein, die „natürliche“ Rolle der Frau in der Gesellschaft wurde plötzlich in Frage gestellt – zum Beispiel in Maureen Duffys *Rites* (1969), wo Frauen zum ersten Mal im Theater offen über Sex sprachen oder auch in *Ripen our Darkness* (1981) von Sarah Daniels, welche mit einer Mischung aus Hoffnungslosigkeit und Ausgelassenheit die gängigen Machtverhältnisse zwischen den Geschlechtern hinterfragte. So hinterlässt die Protagonistin Mary, die von ihrem Ehemann in den Suizid getrieben wird, folgende Abschiedsnachricht: „*Dear David, your dinner and my head are in the oven.*“²⁶ Weiters befand sich nun auch militantes Gay Theatre auf dem Vormarsch, welches lange als absolute Tabukategorie galt. Dem Gay Theatre liegt eine besondere Nähe zum In-Yer-Face Theatre inne, da es versucht, den Zuseher mit seinen eigenen Vorurteilen gegenüber Homosexuellen zu konfrontieren und die homosexuelle Community durch das Erzeugen von Stolz auf die eigene Identität zu einen. Beispiele hierfür sind *Mr. X*, der Performancegruppe *Gay Sweatshop* aus dem Jahre 1975, in dem sich vier junge Männer in gespielter Masturbation üben, oder auch Martin Shermans *Bent* (1979), das eine Szene enthält in welcher zwei Männer nur durch Worte den Akt vollziehen, ohne jegliche Berührung oder einander anzublicken – ein Symbol dafür, wie verboten diese Liebe noch in den 1970er Jahren war.²⁷ Die Bühnensprache wurde endlich wieder offener und dadurch auch realitätsnaher. Die sogenannte *Cunt speech* in Steven Berkoffs *East* (1975) wurde zwar heftig diskutiert, löste jedoch keinen großen Skandal mehr aus:

„We always found good cunt at the Lyceum. Friendly cunt, clean cunt, spare cunt, jeans and knicker stuffed full of nice juicy hairy cunt, handfuls of cunt, palmful grabbing the cunt by the stem, or the root – infantile memories of cunt – backrow slides – slithery oily cunt, the cunt that breathes – the cunt that's neatly wrapped in cotton, in silk, in nylon, that announces, that speaks or thrusts, that winks, that's squeezed in a triangle of furtive cloth backed by an arse that's creamy springy billowy cushiony tight...“²⁸

²⁵ Vgl. Traub, Ulrike, *Theater der Nacktheit. Zum Bedeutungswandel entblößter Körper auf der Bühne seit 1900*, Bielefeld: transcript Verlag 2010, S. 218

²⁶ Aston, Elaine, *Feminist Views on the English Stage. Women Playwrights, 1990-2000*, Cambridge: University Press 2003, S. 39

²⁷ Vgl. Sierz, *In-Yer-Face Theatre*, S. 26

²⁸ Berkoff, Steven, *East (Playscripts)*, London: Calder Publications Ltd. 1978, Szene 17

Was noch ein paar Jahre zuvor mit Verbot, Buh-Rufen und vernichtenden Kritiken bedacht worden wäre, ließ das Publikum inzwischen höchstens noch kichern und leicht erröten.

In kleinen, aber wichtigen Schritten wurde also das britische Theater wieder neu belebt, die von der Zensur auferlegten Scheuklappen abgelegt und der Weg war frei für junge Autoren, die keine Angst mehr hatten zu zeigen, was immer sie fühlten.

2.2.1 Die 1990er Jahre

Nie zuvor gab es im britischen Theater eine so große Anzahl von Stücken, die von solcher Aggressivität und negativen Emotionen beherrscht wurden, wie Mitte der 1990er Jahre. Immer mehr neue Autoren wagten sich an Extreme heran und wiesen diese explizit auf: Stücke, die Gewalt zum Thema hatten, zeigten brutalste Misshandlungsszenen; sexuelle Anspielungen endeten meist in Oral- oder Analverkehr; Drogenproblematiken hatten Abhängigkeit und Tod zur Folge. Nacktheit diente nicht länger als ein Symbol der Freiheit, sondern wurde mit Verletzbarkeit und gewaltbereiten Täter-Opfer Beziehungen assoziiert, die immer realistischer wurden und die Frage danach aufwarfen, wie real Theater werden darf.²⁹ Anfang der 1990er Jahre war davon jedoch noch nichts zu merken. Das britische Theater befand sich in der Krise, es fehlte an neuen Stücken und neuen Talenten. „*Never had the theatre been so out of touch with youth*“³⁰, sagte der Theaterautor Nick Ward noch 1992. Die spannendsten Stücke kamen aus den Vereinigten Staaten oder Irland. Neue, starke Stimmen suchte man im eigenen Theater zu dieser Zeit vergeblich. Doch die Situation änderte sich radikal, als eine Handvoll mutiger künstlerischer Theaterleiter beschloss, jungen Autoren eine Plattform zu bieten.

„[...] even more important in the promotion of new writing was the role of such London theatre houses as the Royal Court, the Bush and the National [...]. The emerging dramatists were supported by a few artistic directors, among the most prominent were Stephen Daldry at the Royal Court, Dominic Dromgoole at the Bush and Richard Eyre at the National, who wanted to revive new writing, and who 'were willing to give young writers permission to travel to hell and report on what they found.'“³¹

²⁹ Vgl. Sierz, *In-Yer-Face Theatre*, S. 30f

³⁰ Ward, Nick, *Plays 1, The Present; Apart from George; The Strangeness of Others; Trouble Sleeping*. London: Faber and Faber 1995, Introduction

³¹ Piribauer, „Cruel Britannia“, S. 13

Das Beispiel des Bush Theatres unter Dominic Dromgoole zeigt deutlich die rasanten Veränderungen: mit durchschnittlich zehn neuen Stücken pro Jahr wurde es zum Vorbild für aktuelle, junge Dramatik und zeigte Stücke wie Jonathan Harveys *Beautiful Thing* (1993), eine Geschichte über junge Erwachsene der Arbeiterklasse, die ihre Homosexualität entdecken. Dromgoole, der von 1990 bis 1996 am Bush Theatre arbeitete, sagte dazu: „*In the eighties, most theatres wanted well-meaning, well-reasoned, victim-based plays [...] but in the nineties, some theatres gave young writers complete freedom. There were no ideologies, no rules, no „taste“ – writers were free to follow their imaginations.*“³²

Doch während hier, langsam aber sicher, das In-Yer-Face Theatre seiner Hochphase zusteuerte und im Publikum des Bush, des National und des Royal Court Theatres treue Anhänger fand, gab es vor allem auf Kritikerseite auch sehr negative Stimmen. Peter Ansorge, der damalige Programmchef bei Channel 4 war kein Freund der *New Brutalists*:

„Compared to the impact of John Osborne's *Look back in Anger*, most new work was, according to Ansorge, fundamentally empty of content, superficial in its writing, ghettoised in its presentation and confined to small venues. The characteristic themes of new writing – drugs, perverted sex, and violence – were, he argued, aimed at titillating young audiences rather than engaging the wider society in a serious debate.“³³

Und auch Vera Gottlieb hatte in ihrem Artikel *Lukewarm Britannia* aus dem Jahre 1999 nicht viel Positives über das In-Yer-Face Theatre zu sagen und sah den vermeintlichen Ausbruch von Kreativität nur als künstliches Konstrukt: „*The media and the market 'named' something, then 'made' something – and subsequently 'claimed' something.*“³⁴

Doch was sorgte für diesen Unmut bei vielen Kritikern? Welche Charakteristika des In-Yer-Face Theatres waren so neu und abschreckend, um solche Reaktionen hervorzurufen?

³² Sierz, *In-Yer-Face Theatre*, S. 37

³³ Piribauer, „Cruel Britannia“ S.3, zitiert nach Ansorge, Peter, *From Liverpool to Los Angeles. On Writing for Theatre, Film and Television*. London: Faber and Faber 1997, S. 118 - 121

³⁴ Gottlieb, Vera, „Lukewarm Britannia“. *Theatre in a Cool Climate*, hg. Vera Gottlieb/Colin Chambers, Oxford: Amber Lane Press 1999, S. 211

2.3 Kennzeichen des In-Yer-Face Theatres

Die Kennzeichen, nach denen man ein Stück als In-Yer-Face einordnen kann, sind relativ einfach zu erkennen. Die verwendete Sprache ist schmutzig, man wird mit Nacktheit und Sex konfrontiert, es kommt zu gewalttätigen Ausbrüchen, bei denen Demütigung und Tabubrüche allgegenwärtig sind, ein Schockmoment jagt den nächsten. Im „besten“ Fall ist diese Art von Drama so überwältigend, dass es den Zuschauer zum reagieren zwingt – „*either you want to get on stage and stop what's happening or you decide it's the best thing you've ever seen and you long to come back the next night.*“³⁵ Es sollen nun kurz die wichtigsten dieser Kennzeichen genauer erläutert werden.

2.3.1 Sprache

Eine der stärksten Waffen des In-Yer-Face Theatres ist ohne Zweifel die verwendete Sprache. Im Vergleich zu Stücken der 1970er und 1980er Jahre sind Monologe und Dialoge hier wesentlich kürzer, direkter, ja fast schon im Telegrammstil gehalten und an die Sprache in Filmen angelehnt. Es wird nicht mehr lange um den heißen Brei geredet, In-Yer-Face kommt mit aller Härte direkt zum Punkt. „*In-yer-face playwrights are said to have pioneered a new theatrical language, making it 'more direct, raw and explicit.'*“³⁶ Sogenannte four-letter-words, also Schimpfwörter, unterstreichen noch einmal die Rohheit und Aggressivität der Stücke. Worte wie 'Fuck' oder 'Cunt' dürfen in keinem guten In-Yer-Face Stück fehlen. Diese erzielen deshalb so große Wirkung, weil sie Gewalt und Sex vereinen und somit doppelte Effekte produzieren. Aleks Sierz nennt die Theatersprache in den 1990er Jahren „*a verbal act of aggression, a slap in the mouth.*“³⁷ Oft hat man sogar das Gefühl, die Worte rufen mehr Entrüstung hervor, als die Handlungen auf welche sie sich eigentlich beziehen.

2.3.2 Nacktheit & Sex

Unter der Theaterzensur noch absolut undenkbar und tabu, wurden Nacktheit und simulierter Sex auf der Bühne zu einem der großen Stilmittel der In-Yer-Face Bewegung.

³⁵ Sierz, Aleks, IN-YER-FACE THEATRE, <http://www.inyerface-theatre.com/what.html>, Zugriff am 13.09.2012

³⁶ Sierz, „Mark Ravenhill and 1990s Drama“, S. 110

³⁷ Sierz, *In-Yer-Face Theatre*, S. 8

„[...] *the most provocative new plays saw sexuality as raw, aggressive and often very troubling. Sex acts onstage were usually explicit: masturbation, anal sex, rape or acts of fellatio and cunnilingus. Even when nothing was shown, there was no doubt about what was happening.*“³⁸ In den Stücken der 1990er Jahre hatte Sex wenig mit Liebe zu tun, vielmehr mit Machtverhältnissen und Missständen bezüglich der vorherrschenden Geschlechterrollen. Die explizite Darstellung des menschlichen Körpers und von sexuellen Handlungen hatte deswegen so drastische Wirkung auf das Publikum, da es mit seinen persönlichsten und intimsten Gefühlen und eventuell sogar geheimen Phantasien konfrontiert wurde. Was dem öffentlichen Empfinden nach nur hinter verschlossenen Türen stattfinden sollte, wurde plötzlich einer breiten Öffentlichkeit präsentiert, der Zuschauer wurde ohne eigenes Zutun zum Voyeur. Gefühle wie Scham, Unwohlsein aber auch lustvolles Erleben des Gezeigten, riefen unweigerlich Gedanken an das eigene Sexualleben hervor. Der Effekt war noch verstörender, wenn Sexszenen mit Gefühlen wie Not und Einsamkeit gekoppelt waren.³⁹ Und auch Nacktheit erzielte spezielle Reaktionen beim Publikum. Die Tatsache, dass der nackte Körper im Theater auf der Bühne tatsächlich präsent ist, hebt vor allem die menschliche Zerbrechlichkeit hervor – die SchauspielerIn bzw. der Schauspieler kann sich nicht einmal mehr hinter Kleidung verstecken, nichts bleibt verborgen und ungesehen. Dieses 'den-Blicken-ausgeliefert-sein' macht Scham ein weiteres Mal zu einem zentralen Thema. „*Male nudes bring blush to the Bush*“⁴⁰ schrieben die Zeitungen nach der Premiere von Kevin Elyots *Coming Clean* am Londoner Bush Pub Theatre. Hier spielte vor allem auch, wie schon in Kapitel 2.1 bei den Charakteristika der *hot version* von *In-Yer-Face* aufgezeigt, die geringe Größe der Spielstätte eine Rolle. Durch den kleinen Theaterraum war das Publikum völlig fremden Körpern sehr nah, was die intime Distanzzone verletzte und somit besonders viel Wirkung erzielte. Oft geht Nacktheit im *In-Yer-Face Theatre* mit einem weiteren Stilmittel einher, nämlich mit gewalttätigen Ausbrüchen.

2.3.3 Gewalt

Die 1990er Jahre waren eine gewalttätige und schroffe Dekade. Die größten Autoren dieser Zeit, wie etwa Anthony Neilson, Mark Ravenhill und natürlich Sarah Kane, benutzten eindringliche Gewaltszenen, um den moralischen Anliegen ihrer Stücke

³⁸ Sierz, *In-Yer-Face Theatre*, S. 179

³⁹ Vgl. Sierz, *In-Yer-Face Theatre*, S.8

⁴⁰ Ebd., S. 28

extremen Nachdruck zu verleihen. Oft waren diese ein Resultat von absoluter Sprachlosigkeit – wo Worte versagten, nahm physische Brutalität überhand.

„One of the defining characteristics [...] in the work of the so-called 'New Brutalists', was an overriding obsession with crime and violence. The stage, it was said, had become a stalking ground for drama whose primary concerns were an exploration of the gruesome and outlandish. Often the violence and bloodshed were accompanied by an equal reliance on black humour and a flippant sense of irony. This gave the group a reputation for moral ambiguity.“⁴¹

Die gezeigte Gewalttätigkeit war primitiv, irrational und destruktiv. In Akten voll von Schmerz, Demütigung und Degradierung verlieren sich viele der Figuren und geraten völlig außer Kontrolle. Dan Rebellato, Professor am Royal Holloway College, nennt die gezeigte, extreme Art von Gewalt gegen Andere, aber auch gegen die Figuren selbst, „a desperate way of making contact with reality, pain stimulating what is numbed“⁴².

Vielleicht ist es deswegen kaum verwunderlich, dass die Kritiker den Fokus ihrer Betrachtungen fast ausschließlich auf die Gewalt in den Stücken legten, und diese somit als reine Provokation und Effekthascherei abtaten. Vor allem die Tatsache, dass Gewaltausbrüche oft aus dem Kontext gerissen waren und unerklärt blieben, führte dazu, dass sie die moralische Komponente der gezeigten Grausamkeiten in ihren Kritiken völlig außer Acht ließen. Dabei war gerade dies ein großes Anliegen der Autoren. Naomi Wallace, die Autorin von *The War Boys* (1993) meinte zu dieser Problematik:

„I don't like violence onstage that's divorced from history or from society. Purely sensational violence doesn't interest me because it's not complex – to show violence in a void is both sentimental and conservative. I'm interested in questions about how individuals are made violent.“⁴³

Das Publikum wiederum erlebte die verstörenden Szenen und Bilder auf ambivalente Art und Weise. Während es zum einen angeekelt und abgestoßen wurde, ertappte es sich zum anderen dabei, die Gewalt richtiggehend zu genießen – was einen weiteren verstörenden Effekt in den meisten Zusehern erzeugte, ganz nach dem Motto: „*What most affronts us can sometimes be what most fascinates us!*“⁴⁴

⁴¹ Saunders, Graham, *Love me or kill me. Sarah Kane and the theatre of extremes*, Manchester: Manchester University Press 2002, S.23

⁴² Rebellato, Dan, „Introduction“, *Plays: I. Mark Ravenhill*. London: Methuen 2001, S. xvi

⁴³ Sierz, *In-Yer-Face Theatre*, S. 158

⁴⁴ Knight, Deborah, *Figuring Figuration*, 2001, Zugriff am 15.06.2012 unter <http://www.iainfisher.com/berkoff/berkoff-study-f6.html>

2.3.4 Schock

All die bisher genannten Kennzeichen des In-Yer-Face Theatres wollen eines erreichen: Schockmomente erzielen und durch diese den Zuschauer bewegen, indem die gewöhnlichen Lebensanschauungen untergraben werden. Der Einsatz von Schockstrategien soll dem Publikum den tieferen Sinn eines Stückes erfahrbar machen und gleichzeitig ausloten, was im Theater alles noch möglich ist.

„Often shock comes from demolishing the simple binary oppositions that hold society together. [...] It asks profound questions about social mores and moral norms. [...] It can educate the senses as well as stimulating curiosity. And because it often sells shows, shock can also be a marketing tool.“⁴⁵

Die Tatsache, dass Theater live vor unseren Augen stattfindet, ist wohl der Hauptgrund dafür, dass solch extreme Schockzustände erzeugt werden können. Der Zuschauer wird Zeuge von privaten Situationen, quasi unfreiwilliger Komplize bei diversen Tabubrüchen. Man fühlt sich zum Hinsehen gezwungen, gefangen in einem kleinen Theaterraum und obwohl man um das Schauspiel des Gezeigten weiß, entwickelt sich unweigerlich Empathie, man wird emotional einbezogen.⁴⁶ Edward Bond hatte bereits 1979 eine interessante These zum Schock im Theater aufgestellt: *„Shock is justified by the desperation of the situation or as a way of forcing the audience to search for reasons in the rest of the play.“*⁴⁷

Doch der absolute Überfluss an all den genannten Charakteristika im Theater der 1990er Jahre hatte auch negative Auswirkungen auf das Zuschauerverhalten. Kritiker und Publikum waren der Gefahr der Abstumpfung und Gleichgültigkeit ausgesetzt.

„Anal rape, eyeball gouging, on-stage defecation, drug addicted rent-boys, cannibalism and torture became stock ingredients in the dramatic stew. If a character wasn't bugged on stage, or wounded with burning cigars, you half expected some of the theatre's clientele to ask for their money back.“⁴⁸

Die folgenden Vertreter des In-Yer-Faces Theatre der 1990er Jahre mussten sich also auch darum bemühen, sich voneinander abzugrenzen, ihren eigenen Stil zu finden und diesem vor allem treu zu bleiben, um nicht in der aufkommenden Masse des *Blood and Sperm Theatres* unterzugehen.

⁴⁵ Sierz, *In-Yer-Face Theatre*, S. 9

⁴⁶ Vgl. Ebd., S.7f

⁴⁷ Innes, Christopher, „Edward Bond: From Rationalism to Rhapsody“, *Canadian Theatre Review* 23 (Sommer 1979), S.113

⁴⁸ Spencer, Charles, „An evening of blood and sperm: Theatre of the late 1990s was gruesome but salutary.“, *Telegraph Online* 04.03.2001, Zugriff am 13.01.2012 unter <http://www.telegraph.co.uk/culture/4722014/An-evening-of-blood-and-sperm.html>

2.4 Bekannteste Vertreter

Genauso speziell und unverwechselbar wie die Stücke des In-Yer-Face Theatres, sind auch die dazugehörigen Autoren, die die Theaterszene in den 1990er Jahren auf den Kopf stellten. Namen wie Anthony Neilson, Mark Ravenhill, Sarah Kane, Naomi Wallace, Patrick Marber, Phyllis Nagy, Philip Ridley oder Tracey Lett, um nur einige zu nennen, sind untrennbar mit dem Aufschwung des britischen Theaters verbunden. Eine kleine Gruppe provokanter Avant-Garde erforschte die theatralen Möglichkeiten und schuf eine neue Ästhetik im Theater der 1990er Jahre. Ihr unvergleichlicher Stil leistete Pionierarbeit und öffnete neue Möglichkeiten und Perspektiven für das englische Theater, in einer Zeit, in der Stillstand und Belanglosigkeit das Theaterbild prägten. Plötzlich wurden wieder Meinungen vertreten, Begehren geäußert, polarisiert – Theater wurde wieder zum Gesprächsstoff und ließ hitzige Diskussionen entstehen.⁴⁹

Um diese neue Autorenschaft und ihre Anliegen besser zu verstehen ist es wichtig, sich den sozialen und politischen Hintergrund dieser jungen Kreativen ins Gedächtnis zu rufen. Zuerst einmal wurde ihnen, wie bereits erwähnt, von Autoren wie Bond, Barker oder Berkoff der Weg geebnet und auch Personen wie Harold Pinter und Caryl Churchill, die als eine der innovativsten Stimmen des Theaters galt, taten das Übrige dazu. Außerdem war das Jahrzehnt in dem die Dramatiker des In-Yer-Face aufwuchsen, geprägt von politischen Veränderungen: Der Fall der Berliner Mauer, das Ende der Ära von Margaret Thatcher – all dies zeigte ihnen: Veränderung ist machbar, alles ist möglich.

„However, it is also crucial to consider the historical moment in which these playwrights emerged. They are basically 'Thatcher's Children', a generation raised under eighteen years of Conservative rule. Not only are they united by their shared hatred for the dismantling of the welfare state during the 1980s, but also by the fact that they all grew up during a time where there seemed to be no return to the previous status quo.“⁵⁰

Auch ist die Bewegung des In-Yer-Face Theatres nicht als isoliertes Phänomen zu betrachten, sondern muss vielmehr als Teil einer größeren Wiederbelebung der britischen Kunst- und Kulturszene in den 1990ern gesehen werden, bekannt als *Cool Britannia*. Mitte der 1990er Jahre war das Theater schließlich ein zentraler Bestandteil des Hypes rund um dieses Wiedererwachen des kulturellen Selbstvertrauens geworden.

⁴⁹ Vgl. Sierz, *In-Yer-Face Theatre*, S. xii

⁵⁰ Piribauer, „Cruel Britannia“, S. 12

Im Folgenden sollen nun die sogenannten *Großen Drei* unter den Autoren des In-Yer-Face kurz vorgestellt und besprochen werden: Anthony Neilson, Mark Ravenhill und natürlich Sarah Kane, die im weiteren Verlauf dieser Arbeit im Fokus der Betrachtungen stehen wird.

2.4.1 Anthony Neilson

Anthony Neilson wurde am 16. März 1967 geboren und wuchs in Edinburgh auf. Seine Eltern waren die Schauspielerin Beth Robens und der Regisseur Sandy Neilson, die beide im schottischen Theater der 1970er Jahre eine wichtige Rolle spielten. Nach einer Schauspielausbildung am Welsh College of Music and Drama in Cardiff verfasste Neilson sein erstes Stück für einen Nachwuchsautorenwettbewerb des BBC. *The Colours of the King's Rose* wurde 1988 als BBC Hörspiel ausgestrahlt und legte den Grundstein für seine Karriere als Dramatiker. 1990 wurde sein erstes Bühnenstück, *Welfare my Lovely* am Traverse Theatre uraufgeführt.⁵¹ Zu seinen weiteren Arbeiten für Hörfunk und Bühne zählen unter anderem *A Fluttering of Wings* (1990), *Year of the Family* (1994), *The Night before Christmas* (1995) und *The Censor* (1997), für welches Anthony Neilson mit dem Writers Guild of America Award für das beste *Fringe Play* ausgezeichnet wurde. Seinen Durchbruch erzielte er 1991 mit dem Stück *Normal*, das die Geschichte von Peter Kurten, dem sogenannten „Düsseldorfer Ripper“ erzählt. Kurten war ein Serienmörder der zwischen Februar 1929 und Mai 1930 ganz Deutschland in Atem hielt. Die Premiere ging am 7. August 1991 im Pleasance Theatre in Edinburgh über die Bühne und schnell wechselte das Stück ins Finborough Theater in London, um seinen Siegeszug fortzusetzen. Vor allem die Art und Weise wie Neilson es hier schaffte das Publikum miteinzubeziehen – direktes Adressieren, aktives Bespielen des Zuschauerraums während einer brutalen Mordszene – verliehen *Normal* eine besondere Qualität und zeigten Neilsons Vorstellung von gutgemachtem Theater auf:

„I've always struggled with the idea that theatre should be like this, that it really has to have that very direct, very basic force. [...] theatre should be an emotional experience – you should come out and feel something. [...] A certain amount of shock is necessary – in-yer-face theatre reinvigorates the mainstream.“⁵²

⁵¹ Vgl. Piribauer, „Cruel Britannia“, S. 22 & Sierz, *In-Yer-Face Theatre*, S. 65f

⁵² Sierz, *In-Yer-Face Theatre*, S. 66

Und auch Neilsons nächstes Stück, *Penetrator*, das am 12.08.1993 seine Premiere feierte, wurde trotz oder vielleicht wegen der gezeigten Brutalität zu einem seiner größten Erfolge. *Penetrator* beschreibt die Freundschaft dreier junger Männer, die sich hauptsächlich zwischen Bier, Pornos und Drogen abspielt. Einer von ihnen, Tadge, behauptet, in der Gewalt von mehreren Männern gewesen und von diesen gefoltert worden zu sein. Als er in Alan einen der Männer zu erkennen glaubt, gerät die Situation außer Kontrolle und ungezügelte Akte voll Gewalt beherrschen das restliche Stück. „[...] *its ninety minutes with no break were relentlessly frightening because of the acute sense of imminent danger and the real possibility of actors injuring themselves or one of the spectators. [...] After the show, I staggered out like a survivor, glad to be alive.*“⁵³ Die Kritiker reagierten mit gespaltener Meinung auf *Penetrator*. Die extreme Brutalität auf der Bühne wurde zwar durchwegs positiv aufgenommen – wie wir später bei Sarah Kanes *Blasted* sehen werden, war dies für die 1990er Jahre durchaus nicht selbstverständlich – jedoch bereitete die doppelbödige Homoerotik des Stückes manchen Kritikern Probleme. Nicholas de Jongh vom *Evening Standard* nannte das Stück *“a gay-related grand guignol and a homophobic’s nightmare in which homosexuality emerges as a fearful skeleton in the closet“*⁵⁴ und Claire Armitstead von *The Guardian* sah Gefahrenpotential darin, dass Homosexualität dargestellt wurde, als sei sie *“a monster waiting to devour men whose defences are destroyed“*⁵⁵. Neilson wehrte sich vehement gegen diese Vorwürfe, gehe es ihm doch rein darum zu zeigen, wie leicht Sexualität, egal welcher Ausrichtung, zu einer großen, destruktiven Macht werden kann. Auch in seinen weiteren Stücken spielen Sexualität und Gewalt eine tragende Rolle. Anthony Neilson sieht Sex als eine Art Grundstein der Menschlichkeit an.

„For Neilson, sexuality is 'a truer world than our everyday one, one where we can just be ourselves.' After the sex is over, normality slips back. 'You might be in a café with your partner, talking away, but last night your tongue was just an inch away, to put it crudely, from their asshole.' Because sexuality contains 'clues to who a person really is' we have built 'a taboo around it: it reveals too much about ourselves, and it is uncontrollable.“⁵⁶

Wie auch Sarah Kane benutzt Anthony Neilson Sex und vor allem Gewalt, um moralische Standpunkte zu setzen. Gewalt findet um uns herum statt, sie ist Teil unseres realen Lebens. Neilson versucht die Ursprünge dieser Gewalt zu verstehen

⁵³ Sierz, *In-Yer-Face Theatre*, S. 75

⁵⁴ De Jongh, *Evening Standard*, “Reviews of *Penetrator*”, *Theatre Record* 14:1 1994, S. 38

⁵⁵ Armitstead, *The Guardian*, “Reviews of *Penetrator*”, S. 38

⁵⁶ Sierz, *In-Yer-Face Theatre*, S. 88

und ein politisches Statement zu setzen: *“Violence is usually perpetrated on the weak. It's not a brave act, but a cowardly one.”*⁵⁷

Anthony Neilsons Stücke sind sowohl brutal und rau, als auch einfühlsam und gefühlvoll. Er gibt Denkanstöße und setzt Vorgänge im Zuseher in Gang, die einen noch lange begleiten. Seine besondere Art Theater zu machen inspirierte viele andere Autoren der 1990er Jahre und war ausschlaggebend für die neue Ästhetik des britischen Dramas. *“Some people look at the world and say, why? Some people dream of a better world and say, why not? Some artists, the best, do both. Neilson is amongst them.”*⁵⁸

2.4.2 Mark Ravenhill

Ein weiterer bedeutender Autor des In-Yer-Face Theatres, der stark von Anthony Neilson geprägt wurde, ist Mark Ravenhill. Geboren am 07. Juni 1966 und aufgewachsen in West Sussex, entdeckte Ravenhill schon im Alter von 10 Jahren sein Interesse am Theater und besuchte nach der Schule regelmäßig Schauspielkurse. Im letzten Jahr seines Studiums der Theaterwissenschaft und Anglistik an der Universität von Bristol schrieb Ravenhill sein erstes Stück *Blood Brood* (1987), das kurz darauf beim Edinburgh Festival gezeigt wurde. Nach diversen Tätigkeiten als Assistent der Verwaltung am Soho Poly Theatre, freischaffender Regisseur und Mitarbeiter bei der Plaines Plough Theatre Company, schrieb er sein erstes abendfüllendes Stück *Shopping and Fucking*.⁵⁹ Schon vor der Premiere am 26.09.1996 am Royal Court Theatre Upstairs, sorgte der Titel des Stückes für einen handfesten Skandal. Laut dem Indecent Advertisements Act aus dem Jahre 1889 war es nämlich verboten, das Wort 'Fuck' öffentlich lesbar zu machen. Man einigte sich schließlich auf eine Lösung mit drei Sternchen und bewarb das Stück von nun an als *Shopping and F***ing*. Doch selbst diese Lösung war einigen Spielstätten der Tour in Großbritannien zu viel: In drei Kleinstädten hieß das Stück plötzlich nur mehr *Shopping and*. Carl Miller ließ seiner Verärgerung auf der Webseite des Royal Court Theatres freien Lauf und wies darauf hin, wie wenig sich seit Kenneth Tynans 'Fuck' 1965 geändert hatte:

⁵⁷ Sierz, *In-Yer-Face Theatre*, S.88

⁵⁸ Dromgoole, Dominic, *The Full Room: An A-Z of Contemporary Playwriting*, London: Methuen 2000, S. 216f

⁵⁹ Vgl. Piribauer, „Cruel Britannia“, S. 23

“Over 30 years later, we still can't tell people the name of one of the plays in the autumn season. If you see posters, leaflets and advertisements for Mark Ravenhill's new play in the Theatre Upstairs, they will coyly censor the title [...]. If you ring up to ask what the title is, the box office staff still cannot tell you. Thanks to the Indecent Advertisements Act of 1889, they lay the theatre open to prosecution if it is called anything more explicit than *Shopping and Effing* [...] only once you have committed to buy a ticket, can the full horror of the title be revealed.”⁶⁰

Nichts desto trotz war es genau diese angeregte Titeldiskussion, die *Shopping and Fucking* in aller Munde brachte und sicherlich maßgeblich am kommenden Erfolg des Stückes beteiligt war. In vierzehn Szenen erzählt Mark Ravenhill die Geschichte von vier desillusionierten jungen Erwachsenen, auf der Suche nach Sicherheit und dem Sinn im Leben. Alles dreht sich um Konsum und Sexualität, Metaphern sind allgegenwärtig. Trotz einigen extrem gewalttätigen Szenen – so wird zum Beispiel der Stricher Gary auf seinen eigenen Wunsch hin mit einem Messer zu Tode vergewaltigt – erfuhr das Stück durchwegs positive Kritiken.

Jack Tinker, der als einer der größten In-Yer-Face Gegner galt, fand für *Shopping und Fucking* nur lobende Worte:

„The explicit (simulated) sexual acts, the pungency of the language, the darkness of the theme or the on-stage (equally simulated) vomiting can not be found guilty of being gratuitous. Their purpose is to underline the bleak despair and the futility of the lives of the trio of lost youngsters blighted by their gnawing sense of inadequacy and displacement.“⁶¹

The Sunday Times nannte Ravenhills Erstlingswerk „an important first play: barbarous, compassionate, shocking and callously witty“⁶² und die *Daily Mail* sah in ihm „one of the hottest new plays in Europe“⁶³. Nur zwei Jahre nach der Premiere von Sarah Kanes *Blasted* und dem damit verbundenen Sturm der Entrüstung seitens mancher Kritiker, schien sich die Schmerzgrenze im Theater meilenweit verschoben zu haben. Mark Ravenhill meinte dazu: “[...] *Blasted* softened up the critics, so that when they saw *Shopping and Fucking*, they were more prepared to take it on board.“⁶⁴ Nach weiteren Stücken wie *Faust ist dead* (1997), *Sleeping around* (1998) – einer modernen Version von Schnitzlers *Reigen* – und *Handbag* (1998), welches stark von *The Importance of Being Earnest* inspiriert war, kam es 1999 zur Premiere von *Some Explicit Polaroids* am New Ambassadors Theatre. Basierend auf Ernst Tollers

⁶⁰ Miller, Carl, „Shocking and fussing“, Juli 1997, <http://www.royal-court.org.uk>

⁶¹ Tinker, „Reviews of *Shopping and Fucking*“, *Theatre Record* 16:20 1996, S. 1244

⁶² Peter, *The Sunday Times*, „Reviews of *Shopping and Fucking*“, S. 1245

⁶³ Conveny, *Daily Mail*, „Reviews of *Shopping and Fucking*“, *Theatre Record* 17:13 1997, S. 808

⁶⁴ Sierz, *In-Yer-Face Theatre*, S. 128

Hoppla, wir leben! aus dem Jahre 1927, zeigt Mark Ravenhill anhand von sechs zentralen Charakteren den Kontrast zwischen der Ära des politischen Aktivismus in den frühen 1980er Jahren und den 1990ern. Während Ravenhills Stil weiterhin hochgelobt wurde, gab es Kritik für den politischen Aspekt des Stückes, der vielen Kritikern zu nostalgisch erschien.

“Ravenhill, it seems [sic!] to me, is an intensely personal writer, specialising [sic!] in gaudy outrage and private desperation. He has more in common with the grief-tinged bravado of the Pet Shop Boys than the malign philosophy of Karl Marx, and I hope that in his next play he concentrates on the state of his heart rather than the state of the nation.”⁶⁵

In all seinen Stücken präsentiert Mark Ravenhill eine freudlose, düstere Version des modernen Lebens. Bevölkert von Obdachlosen, Süchtigen und den Verlorenen, drehen sich seine Stücke alle um Kapitalismus, Globalisierung, Konsumverhalten und die Unfähigkeit Gefühle zu zeigen bzw. anzunehmen.

„While his plays are full of today's high-tech gadgets, they also argue powerfully for a return to the basic human values of community and personal relationships based in truth.”⁶⁶ Bekannt und geschätzt vor allem für *“snappy dialogues and its well-developed thematic coherence, powerful metaphors of consumption and sexuality”*⁶⁷, gilt Mark Ravenhill definitiv als einer der großen Vertreter des In-Yer-Face Theatres und nur eine Autorin schaffte es, noch untrennbarer mit dem britischen Theater der 1990er Jahre assoziiert zu werden: Sarah Kane.

⁶⁵ Spencer, Charles, „Shocker's follow-up is more perspiration than inspiration“, *Telegraph Online* 10.10.1999, Zugriff am 13.01.2012 unter <http://www.telegraph.co.uk/culture/4718689/Shockers-follow-up-is-more-perspiration-than-inspiration.html>

⁶⁶ Sierz, „Mark Ravenhill and 1990s Drama“, S. 116

⁶⁷ Ebd., S.112

3. Sarah Kane

Am 20. Februar 1999 wurde in einer Londoner Klinik Sarah Kanes Leiche entdeckt. Nachdem sie am Vorabend versucht hatte sich mit einer Überdosis Schlaftabletten das Leben zu nehmen, wurde ihr der Magen ausgepumpt. Als Kane wieder zu Bewusstsein kam, nahm sie die Schnürsenkel aus ihren Schuhen und erhängte sich in der Toilette. *“Wer zum Reisen wirklich entschlossen ist, läßt [sic!] sich nicht halten.”*⁶⁸ Ebenso wie ihre Stücke, löste auch ihr Suizid ein enormes mediales Echo aus, der Mythos Sarah Kane war geboren und ist bis heute ungebrochen. Fast ist es unmöglich, Texte zu ihren Stücken zu finden, die den Fokus nicht hauptsächlich auf Sarah Kanes Krankheit, die Depression legen. Als wäre das Krankheitsbild ihr Schlüssel zur Kreativität gewesen, werden Sarah Kanes Stücke nur zu gern und zu leicht als Hilfeschreie interpretiert, hinter jedem Satz wird Autobiografisches vermutet. Selbst Sarah Kanes langjähriger Theateragent im deutschsprachigen Raum, Nils Tabert, sieht in ihrem Tod eine Art Bestätigung ihrer Arbeit: *“Cynical as it sounds, her death kind of verified that she was absolutely serious, and that it wasn't just effects for effects sake but a disquieting reflection of society and life.”*⁶⁹ Und auch Mel Kenyon, Sarah Kanes Entdeckerin und Agentin der ersten Stunde, stellt einen eindeutigen Zusammenhang zwischen Kanes Werk und ihrem Selbstmord her: *“I'm still angry that she felt she had to dig so deep to write the last play that she couldn't find another way out.”*⁷⁰ Doch ist diese Art der Herangehensweise an Kanes Vermächtnis nicht zu einfach? Was, wenn Sarah Kane ihren finalen Schritt nicht getan hätte und noch am Leben wäre? Das Konstrukt der kranken und deswegen genialen *voice of a generation* scheint für viele Kritiker und Forscher der einfachste Weg zu sein, das schmale, aber ungeheuer kraftvolle Werk der Sarah Kane verstehen und aufnehmen zu können. Doch genau dieser Zugang drängt sie als Dramatikerin in eine vorgefertigte Schublade und lässt wichtige zentrale Themen ihrer Stücke außer Acht, allen voran Hoffnung und Liebe. Sarah Kane beschrieb die Abgründe der menschlichen Seele – aber nicht, um sich darin zu verlieren, sondern immer auf der Suche nach einem Ausweg. Eine Suche, so alt wie die Menschheit, die Suche nach bedingungsloser Liebe. *„It never seemed to me they were really plays about violence or cruelty. Both things were incidental when it's about how you continue to love and hope, when those things still exist.”*⁷¹

⁶⁸ Urs, Jenny, "Die Furien des Ruhms", *Spiegel Online* 01.03.1999, Zugriff am 15.06.2012 unter <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-9507496.html>

⁶⁹ Saunders, *Love me or kill me*, S.135

⁷⁰ Ebd., S. 153

⁷¹ Ebd., S.32, Sarah Kane im Interview mit Nils Tabert

3.1 Biografie

Sarah Kane wurde am 03. Februar 1971 in Brentwood, Essex, als Tochter einer Lehrerin und eines Journalisten des *Daily Mirrors* geboren. Bereits in ihrer Schulzeit schrieb sie erste Kurzgeschichten und Gedichte. 1989 begann sie ein Bachelorstudium am Drama Department der Universität von Bristol, welches sie im Juli 1992 mit einem First Class Honour Degree abschloss. Kurz darauf begann Sarah Kane an der Universität von Birmingham das renommierte Playwriting Programme, während dem bereits die ersten 45 Minuten von *Blasted* entstanden.⁷² Ebenfalls 1992 sah Sarah Kane Jeremy Wellers Stück *MAD* in Edinburgh – eine Erfahrung, die ihr zukünftiges Schaffen und ihre Sicht auf das Theater für immer veränderte:

“As an audience member, I was taken to a place of extreme mental discomfort and distress – and then popped out the other end. [...] Mad took me to hell and the night I saw it I made a decision about the kind of theatre I wanted to make – experimental. [...] It changed my life because it changed me, the way I think, the way I behave. If theatre can change lives, then it can change society. [...] Theatre is not an external force acting on society, but a part of it. It's a reflection of the way people within that society view the world.”⁷³

1994 zog es Sarah Kane schließlich nach London, wo sie zuerst als Assistenz am Bush Theatre und im weiteren Verlauf ihrer Karriere als Writer-In-Residence für die Plaines Plough Theatre Company tätig war. Kurz darauf, am 12. Januar 1995, feierte *Blasted* bereits Premiere am Royal Court Theatre Upstairs und machte Sarah Kane über Nacht zu einer der meist diskutierten Dramatikerinnen des Landes und Leitfigur einer gesamten Theaterbewegung. Interessanterweise war es aber gerade diese Rolle, die Sarah Kane von Beginn an zuwider war:

„I do not believe in movements. Movements define retrospectively and always on grounds of imitation. If you have three or four writers who do something interesting there will be ten others who are just copying it. At that moment you've got a movement. The media look for movements, even invent them. The writers themselves are not interested in it. Some of the writers who are said to belong to the movement I haven't even met. So, as far as I am concerned, I hope that my play [...] is not typical of anything.“⁷⁴

Doch schon zu ihren Lebzeiten war Sarah Kanes Einfluss auf die Entwicklung des britischen und europäischen Theaters unübersehbar. Ihr Stil wurde maßgebend für das In-Yer-Face Theatre der 1990er Jahre und fand schnell Verehrer und diverse Nachahmer. Auch Edward Bond, der als eines von Sarah Kanes großen Vorbildern gilt,

⁷² Vgl. Piribauer, „Cruel Britannia“, S. 20

⁷³ Sierz, *In-Yer-Face Theatre*, S. 92f, Sarah Kane über ihr Theatererlebnis mit *MAD*

⁷⁴ Tielmans, Johan, *Rehearsing the Future, 4th European Directors Forum. Strategies for the emerging Director in Europe*, London: Directors Guild of Great Britain et al 1999, S.10

erkannte schnell ihr Talent und ihre Einzigartigkeit:

“Half-way through watching *Blasted* in a small, cramped theatre, in an adequate production, I realised that reality had changed. [...] *Blasted* changed reality because it changed the means we have of understanding ourselves. It showed us a new way in which to see reality, and when we do that reality is changed.”⁷⁵

Auch wenn Kanes Werk mit fünf veröffentlichten Stücken – *Blasted*, *Phaedra's Love*, *Cleansed*, *Crave* und *4.48 Psychosis* – im Vergleich zu anderen Dramatikern der 1990er Jahre relativ schmal erscheint, gilt sie berechtigterweise auch heute noch als DIE Galionsfigur einer Zeit, die das Theater revolutionierte und nach wie vor prägend für die zeitgenössische Bühne ist.

Bis heute wurden Sarah Kanes Stücke in viele europäische Sprachen übersetzt, darunter Deutsch, Griechisch, Schwedisch, Polnisch und Französisch, und sind nach wie vor fester Bestandteil der Spielpläne großer Theaterhäuser.

3.2 Figuren, Sprache und Stil

Sarah Kanes Stücke weisen, wie die meisten In-Yer-Face Stücke der 1990er Jahre, die in Kapitel 2 beschriebenen Kennzeichen auf. Die verwendete Sprache ist aggressiv, Nacktheit scheint allgegenwärtig, Gewalt ist der Dreh- und Angelpunkt ihrer Geschichten. Doch während zum Beispiel bei Stücken von Mark Ravenhill, der nach ganz ähnlichen Mustern vorging, die Kritiker unerschütterlich schienen und seine Arbeiten in den höchsten Tönen lobten, verhielt sich dies bei Sarah Kanes Stücken völlig anders. Mit der Premiere von *Blasted* baute sich in den Köpfen der Theaterkritiker ein Bild von Sarah Kane und ihrem Werk auf, dem sie bis zum Schluss nicht entkommen konnte. Einer ihrer schärfsten Kritiker, der *Daily Mail* Journalist Jack Tinker, nannte *Blasted* „*A Disgusting Feast of Filth*“⁷⁶, und diese Meinung teilten viele seiner Kollegen: Kanes Stücke seien eklig, schmutzig, und sollten einfach nur schockieren. Dabei wurden die diversen anderen Besonderheiten ihrer Stücke, wie ihr Humor, die pointierten Bilder, ihre außerordentliche emotionale Rohheit oder ihr faszinierender Umgang mit Sprache gern völlig außer Acht gelassen. Sarah Kanes Einsatz von extremen Schocktaktiken hinderte wohl viele ihrer Kritiker daran, hinter die Fassade aus Gewalt und Leid zu blicken.

⁷⁵ Saunders, *Love me or kill me*, S.189f, zitiert nach Bond, Edward, „Sarah Kane und das Theater“, *Theater der Zeit* 05/1999;

⁷⁶ Vgl. Tinker, Jack, „This Disgusting Feast of Filth“, *The Daily Mail*, 19.01.1995

Dort erst offenbart sich nämlich das Bild einer höchst einfühlsamen Dramatikerin, fasziniert von emotionalen Extremen und wohl vertraut mit theatralen Traditionen. Doch woran lag es, dass Kane immer als besonderes Exemplar der In-Yer-Face Dramatiker galt, während alle anderen bald in einen Topf geworfen wurden? Sarah Kane war bei weitem nicht die erste Vertreterin des In-Yer-Face Theatres – mit ihrer ersten Premiere Anfang 1995 befand sie sich schon mittendrin im Hype um diese besondere Form des Theaters. Philip Ridleys *The Pitchfork Disney* wurde zum Beispiel bereits 1991 zum ersten Mal aufgeführt und war schon voll von klassischen In-Yer-Face Elementen. Auch sein bekanntestes Stück, *Ghost from a Perfect Place*, erlebte ein Jahr vor *Blasted* seine Premiere. Weitere bekannte Stücke die schon Anfang der 1990er Jahre für Furore sorgten sind Anthony Neilsons *Normal* (1991) und *Penetrator* (1993), Harry Gibsons Bühnenadaption von Irvine Welshs Buch *Trainspotting* (1993) oder auch Tracy Letts *Killer Joe* (1994). Natürlich kam es auch bei all diesen Stücken von Seiten der Kritiker zu diversen Anfeindungen, jedoch standen diese mit der Hetze rund um Sarah Kanes Werk in keinerlei Relation. Auch eine weitere Erklärung für das Phänomen Sarah Kane, nämlich die, dass sie als Frau eine Sonderstellung in der Autorenschaft einnahm, erweist sich bei genauerer Betrachtung als nicht haltbar. So schockierte schon 1992 Phyllis Nagy mit ihrem Stück *Weldon Rising*, in dem sie detailgetreu den Mord an einer Gruppe New Yorker Homosexueller wiedergibt. Auch ihr nächstes Stück *Butterfly Kiss* (1994) vermochte zu entsetzen, erzählt es doch mit brutalsten Mitteln vom Mord einer Tochter an der eigenen Mutter. Schon ein Jahr zuvor, 1993, rüttelte Naomi Wallace mit ihrem Stück *The War Boys* die Theaterszene wach. Das Drama über Rassismus und Sexismus schlug hohe Wellen, jedoch nicht so sehr wegen der Thematik, sondern vielmehr aufgrund der Tatsache, dass eine Frau ein Stück über die männliche Psyche verfasste. Interessanterweise wurde Wallace von den meist männlichen Kritikern mit Lob überhäuft, fast so, als würde das Geschlecht des Autors bzw. der Autorin keine Rolle spielen. Analysiert man jedoch hierzu wieder das Beispiel Sarah Kane, wird man schnell eines Besseren belehrt. Bei den Betrachtungen zu Kanes Werk schien ihr Geschlecht sehr wohl von Bedeutung zu sein, zumindest musste immer wieder darauf hingewiesen werden, wie zum Beispiel das folgende Zitat von Charles Spencer im *Daily Telegraph* zeigt:

“The dramatist Sarah Kane (23) puts one in mind of the naughtiest girl in the class, trying to find just how far she can go with her outrageous behavior, it's pathetic. Miss Kane may kid herself that she has written a searing indictment of Britain today. What she has actually produced is a lazy, tawdry piece of work without an idea in its head beyond an adolescent desire to shock.”⁷⁷

Die Frage nach Sarah Kanes Sonderstatus lässt sich also weder mit dem Zeitraum ihres Schaffens, noch mit der Tatsache, dass sie sich in einer hauptsächlich Männerdomäne aufhielt, erklären. Es muss also doch etwas ganz Besonderes an Sarah Kanes Stil geben, etwas das den Nerv der Zeit traf und Kritiker wie Publikum gleichermaßen in ihrem Innersten berührte. Vielleicht war es Kanes spezielle Herangehensweise ans Schreiben, die dies möglich machte:

„I do not feel a responsibility towards the audience or to other women. What I always do when I write is to think: how does the play affect myself? If you are very specific in what you try to achieve, and it affects yourself, then it may affect other people too. On the other hand, if you have a target group in mind, and you think, 'I want to affect the eleven million people watching ITV on Sunday', then everything becomes bland. So for me I am quite happy to aim at the smallest audience possible, which is myself, because I am the only person who is definitely going to see this play anyway. That's why I try to please myself.“⁷⁸

Das Credo, immer zu versuchen nur für sich selbst zu schreiben, zeigt sich deutlich in allen von Kanes Stücken. Ihre Bilder und Metaphern scheinen immer ganz tief aus ihrer Seele zu kommen und sind ein Charakteristikum, das sie von allen anderen Autoren ihrer Generation unterscheidet. Immer in Angst vor der Einsamkeit und auf der Suche nach Liebe, offenbart Kane ihre eigenen Gefühlswelten in ihren Figuren und schafft so eine ganz besondere Art der Ästhetik.

“By realising a rudimentary tragic dialectic between the traumatised subject and an invariably unattainable 'other', [...] Kaneian theatre describes an aesthetic complex, [...] the 'empty I', that manifests throughout the plays' dystopic settings, their depictions of traumatic loss and the notion of 'impossible love' they dramatise. [...] The empty I [...] manifests itself through notions of 'empty space', 'traumatic loss' and 'impossible love'.”⁷⁹

Die größte Stärke in Sarah Kanes Schaffen waren wohl ihre Figuren. Ihre besondere Art, Charaktere zu skizzieren und schon am Papier lebendig werden zu lassen, verlieh

⁷⁷ Saunders, Graham, “The Apocalyptic Theatre of Sarah Kane”, *British Drama of the 1990s*, Hg. Bernhard Reitz/Mark Berninger, Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter 2002, S. 138

⁷⁸ Tielmans, *Rehearsing the Future*, S.14

⁷⁹ Mangold, Alexander C., „The Empty I. Sarah Kane and the Aesthetics of the New Tragic“, PhD Thesis, Aberystwyth University, Department of Theatre, Film and Television Studies 2010, S. 1ff

ihren Stücken von Beginn an eine gewisse Einzigartigkeit und Echtheit – „*All of her characters are these huge bubbling masses of emotion.*“⁸⁰ Jeder und jede von ihnen hat eine Vergangenheit, die ihre Gegenwart beeinflusst, nie scheint ein Charakter platt oder zweidimensional, immer spiegelt sich ein Stück der Autorin in ihrem Wesen wider.

„Sarah Kanes Figuren sind [...] stets mehr getriebene als treibende Kraft. In einer wertlosen Welt produzieren sie durch unerfüllbare, ursprüngliche Wünsche sexueller und psychopathologischer Art eine Normalität des Grauens. Dennoch liegen den Wünschen, mittels derer wieder Ziele gesetzt werden, ganz harmlos-normale menschliche Regungen, wie die Sehnsucht nach Liebe und Vertrauen, nach Identität und Gemeinschaft, zugrunde. Sie alle repräsentieren letztlich ein unstillbares Verlangen, den tiefsten Grund dafür, daß [sic!] alle menschlichen Beziehungen und Systeme, in denen sie geregelt sind, immer mißlingen [sic!] oder doch als mißlungen [sic!] empfunden werden dürfen.“⁸¹

Hinter all der gezeigten Brutalität und Härte mit der Sarah Kane ihre Geschichten erzählte, steckt als Grundkonstrukt immer ein romantischer Charakter auf der Suche nach Liebe und Zuneigung. Diese Verletzlichkeit ist in jedem ihrer Stücke zu spüren – jede Figur leidet gleichermaßen. Sarah Kane macht hier keine Unterschiede zwischen guten und schlechten Charakteren. Rod und Carl, das Liebespaar in *Cleansed* versuchen ebenso die Liebe festzuhalten, wie Ian in *Blasted*, der trotz Vergewaltigung, Machogehabe und Dauergefluche für Sarah Kane nie das Monster war, das alle Kritiker in ihm sahen und der am Ende sogar eine Art von Erlösung findet. „*What's so interesting and rather disturbing is that the monsters are the ones who are redeemed. It's never the 'good' people, it's the 'monsters'. They have the last word. No, I can't begin to guess what's behind that. Maybe she's very simply stating, 'the fuckers win'. I don't know.*“⁸² Sarah Kane hatte immer das Gefühl, dass sie, ihre Stücke, und vor allem ihre Figuren fehlinterpretiert und missverstanden wurden, insbesondere wenn es darum ging, ihr Innerstes zu deuten: „*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 [sic!] werden. Ich fürchte, ich bin eine hoffnungslose Romantikerin [...]*“⁸³ Sarah Kane sah sich selbst, was ihre romantischen Figuren betraf, stark in der Tradition von John Keats, Percy Bysshe Shelley, Johann Wolfgang

⁸⁰ Saunders, *Love me or kill me*, S. 173, Interview mit Daniel Evans

⁸¹ Grund, Stefan, „Sarah Kanes 'Gesäubert', erstaufgeführt von Peter Zadek“, *Theater der Zeit* 01/1999, Januar 1999, S. 52

⁸² Saunders, *Love me or kill me*, S. 157, Interview mit Phyllis Nagy

⁸³ Tabert, Nils (Hg.), *Playspotting. Die Londoner Theaterszene der 90er*; Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch 1998, S. 13f

von Goethe und Friedrich Schiller. Sie alle sind extrem in ihrem Begehren, ihrem Verlangen und ihrer Hingabe, was Beziehungen und Liebe betrifft – ein bisschen erinnern Kanes Figuren alles an Goethes *Die Leiden des jungen Werthers*.⁸⁴ Sowohl die autobiografischen Züge, die immer wiederkehrende Thematik von Seelenverwandtschaft, als auch das Motiv der tragisch endenden Liebe, die ein Leben zerstören kann, zeigen klare Ähnlichkeiten zwischen Sarah Kanes Stücken und Goethes Briefroman, den Kane auch selbst als eine der großen Inspirationen für ihr Schaffen anführte.

Auch die Art und Weise, wie Sarah Kane Sprache verwendet, trug viel zu ihren intensiven Figurencharakterisika bei. Ihrem Schreiben, „*das fast gänzlich auf pathetische Leerformeln oder angestrengte Satzkonstruktionen zugunsten einer von Pop und TV genauso wie von Shakespeare, Büchner, Harold Pinter, John Osborne oder Edward Bond geprägten Sprache verzichtete*“, wohnt eine ungemaine „*Aktualität und Radikalität*“ inne.⁸⁵ Im Vergleich zu vielen ihrer In-Yer-Face Kollegen, die einen ausgeprägten und fantasievollen Schreibstil an den Tag legten, verhielt sich Kane von Beginn ihres dramatischen Schaffens an immer minimalistisch. Dies lag wohl hauptsächlich daran, dass Sarah Kane nach dem Schreiben eines Stückes das gesamte Manuskript noch einmal rigoros überarbeitete und buchstäblich allen überflüssigen Text strich.

“[...] Kane only allows her characters to express themselves in the most minimalist, telegraphic language. But her strength lies in the very brevity of expression: there is no superfluous language, there is nothing you do not need. In a Kane play [...] there are almost as many stage directions as dialogues: she uses the least number of words possible to achieve coherence and completeness – we are given just the bare necessities.”⁸⁶

Das gesprochene Wort in Kanes Texten lebt hauptsächlich von dem ihm innewohnenden Subtext. Wörter sind oft nicht das, was sie auf den ersten Blick zu sein scheinen, versteckte Absichten und Gefühle kommen erst im Verlauf der Texte zum Vorschein, wenn die Figuren ihre wahren Begierden nach Dominanz, Liebe oder Zuneigung offenbaren. *“Her characters make no lengthy 'state-of-the nation' speeches nor are they usually representative in themselves of any political or social issue. In fact her characters constantly elude psychological verisimilitude and do not allow us with*

⁸⁴ Vgl., Saunders, *Love me or kill me*, S. 141

⁸⁵ Schönherr, Daniel Peter, „Irre: Wahnsinn und Psychiatrie in Heinar Kipphardts 'März', Rainald Geotz' 'Irre' und Sarah Kanes '4.48 Psychosis'“, Dipl. Universität Wien, Institut für Vergleichende Literaturwissenschaft 2008, S. 139

⁸⁶ Piribauer, „Cruel Britannia“, S. 157

*any certainty to pin down their moral standpoint.*⁸⁷ Wegen ihrer Fähigkeit, überaus kraftvolle theatrale Bilder zu erzeugen, wurden Sarah Kanes Arbeiten auch immer wieder mit dem Jacobean Drama von William Shakespeare, Thomas Middleton oder John Webster verglichen:

„Kane manages to condense great themes such as war and human salvation down to a series of stark memorable theatrical images: water dripping onto the head of the blinded Ian in *Blasted*, the mechanical toy car being operated aimlessly by Hippolytus around his palace in *Phaedra's Love* or the use of ritual dismemberment in *Cleansed*.“⁸⁸

Doch so schonungslos und effektiv die von ihr erzeugten Bilder auf der Bühne auch waren, so speziell war Kanes Umgang mit eben jenen. Sarah Kane wollte unter keinen Umständen, dass ihre Anweisungen allzu wörtlich genommen wurden, wie ihr deutscher Agent Nils Tabert erzählt: *“She was surprisingly prudish about her work. She didn't want the audience to see blow jobs and mutilation; she regarded them as images.”*⁸⁹ Dies wurde aber bei diversen Inszenierungen ihrer Stücke allzu oft missachtet, was die ihr von der Presse zugeschriebene Rolle als *enfant terrible* der In-Yer-Face Szene nur noch verstärkte. Tabert weiter: *“She thought the production of Blasted in Berlin was cynical. She found it offensive, cool and stylised, like Tarantino, whom she detested. They took the play very literally, there was a lot of nudity. It was true to the text, but it lacked the metaphorical quality, the poetry, and that's what she hated.”*⁹⁰

Kanes stilistische Besonderheiten hoben sie von der Masse aller In-Yer-Face Stücke ab, sie blieb bis zu ihrem Lebensende für viele Kritiker ein rotes Tuch. John Peter fragte sich zum Beispiel im Bezug auf Kanes Werk, *“How much despair can you convey, how much horror can you show, before an audience is overdosed?”*⁹¹ Sarah Kane antwortete prompt:

„There's only the same danger of overdose in the theatre as there is in life. The choice is either to represent it, or not to represent it. I've chosen to represent it because sometimes we have to descend into hell imaginatively in order to avoid going there in reality. If we can experience something through art, then we might be able to change our future, because experience engraves lessons on our hearts through suffering, whereas speculation leaves us untouched. And anyone – politician, journalist, artist – who attempts to give

⁸⁷ Saunders, *Love me or kill me*, S.9

⁸⁸ Ebd., S.20

⁸⁹ Hattenstone, Simon, „A sad hurrah (part2)“, *The Guardian Online* 01.07.2000, Zugriff am 20.06.2012 unter <http://www.guardian.co.uk/books/2000/jul/01/stage1>

⁹⁰ Ebd., Zugriff am 20.06.2012

⁹¹ Peter, John, „Alive when kicking“, *The Sunday Times*, 29.01.1995, S. 21

people that imaginative experience, faces defensive screams that it's too much from all sectors of the artistic and political spectrum. It's crucial to chronicle and commit to memory events never experienced – in order to avoid them happening. I'd rather risk overdose in the theatre than in life. And I'd rather risk defensive screams than passively become part of a civilization that has committed suicide.“⁹²

3.3 Einflüsse und Vorbilder

Die Einflüsse und Vorbilder für Kanes Werk sind genauso vielschichtig und abwechslungsreich wie ihr gesamtes Schaffen. „*A significant feature of Sarah Kane's drama is the degree to which it is informed and influenced by an eclectic collection of theatrical, literary and musical sources, [...] poetry, novels and pop music lyrics.*“⁹³ Die Palette reicht von Christopher Marlowe, William Shakespeare und John Webster bis hin zu zeitgenössischen Dramatikern wie Edward Bond, Howard Barker oder Howard Brenton. Die letzteren drei zählen zu den sogenannten *New Jacobean*s – einer Gruppe von Dramatikern aus den späten 1960er und frühen 1970er Jahren – deren Werk große Ähnlichkeiten mit Sarah Kanes Stücken aufweist: „*These dramatists shared an overt sense of theatricality and a number of themes – most notably the depiction of violence and a fascination with the grotesque – which were frequently laced with a mordant black humour.*“⁹⁴ Vor allem Edward Bond führte Kane auch selbst als eine ihrer größten Inspirationsquellen an und outete sich als große Verehrerin seines Schaffens: „[...] *you can learn everything you need to know about the craft of playwriting from Saved.*“⁹⁵ Neben diesen Einflüssen auf ihre generelle Art Stücke zu verfassen, hatte Sarah Kane auch die Angewohnheit, beim Schreiben eines Textes bestimmte Werke immer und immer wieder zu lesen, um sich inspirieren zu lassen. „*I think with everything I write there are usually a couple of books that I read again and again when writing. With Blasted it was King Lear and Waiting for Godot – well it was strange with Blasted because for me there are kind of three sections: the first one was very influenced by Ibsen, the second one by Brecht, the third one by Beckett.*“⁹⁶ Bei *Cleansed* schöpfte sie wieder aus der vollen Bandbreite der Theatergeschichte und beschäftigte sich mit Shakespeares *Titus Andronicus* genauso wie mit Harold Pinter und Howard Barker. Auch Büchners *Woyzeck*, Orwells *1984* und Strindbergs

⁹² Stephenson, Heidi/Langridge, Natasha, *Rage and Reason: Women Playwrights on Playwriting*, London: Methuen 1997, S132f

⁹³ Saunders, *Love me or kill me*, S. 54

⁹⁴ Ebd., S.19

⁹⁵ Ravenhill, Mark, “Obituary: Sarah Kane”, *The Independent*, 23.02.1999, Zugriff am 20.06.2012 unter <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/obituary-sarah-kane-1072624.html>

⁹⁶ Saunders, *Love me or kill me*, S. 54, zitiert nach Tabert, Nils, *Playspotting*

Geistersonate trugen maßgeblich zu ihrem Drama über Liebe und Leid bei.⁹⁷

Eine weitere besondere Inspirationsquelle, vor allem für die extreme Grausamkeit und Gewalt in Sarah Kanes Stücken, stellte nach eigenen Angaben das Buch der Bücher dar – die Bibel. „*The reading I did in my formative years was the Bible, which is incredibly violent... full of rape, mutilation, war and pestilence.*“⁹⁸ Betrachtet man die Gewalttätigkeit genauer, stellt sich auch unweigerlich der Vergleich zu einem anderen großen Dramatiker und Künstler ein – Antonin Artaud. Sein *Theater der Grausamkeit* konfrontierte das Publikum mit extremen Akten von Gewalt, soziale Tabus wurden aufgebrochen und verstörende sexuelle Szenarien umgesetzt – alles, um Urängste zu wecken und fleischliche Gelüste wachzurütteln. Für Artaud hatten, ähnlich wie für Sarah Kane, alle nonverbalen Aspekte einer Darbietung höchste Priorität, hier vor allen Dingen Gesten und Körperbewegungen. Die visuellen Bilder sollten instinktive, tief sitzende Reaktionen beim Publikum auslösen. „*Ich schlage ein Theater vor, in dem körperliche, gewaltsame Bilder die Sensibilität des Zuschauers, der im Theater wie in einem Wirbelsturm höherer Kräfte gefangen ist, zermalmen und hypnotisieren.*“⁹⁹ Mit dieser Herangehensweise wollte Antonin Artaud theatrale Momente erschaffen, die nicht nur den Geist ansprachen und logisch durchdacht werden konnten, sondern vielmehr physisch erlebt wurden und somit einen völlig anderen Effekt erzielbar machten. Sein Hauptinteresse galt immer menschlichen Begierden, Trieben und Instinkten, sichtbar gemacht durch unablässige Darstellung von körperlichen und geistigen Qualen. Auch wenn Sarah Kane selbst berichtete, erst sehr spät in ihrem künstlerischen Schaffen auf Artaud aufmerksam geworden zu sein, so sind die Parallelen im Werk der beiden unübersehbar. Man kann hier aber weder von Einfluss noch von Vorbildfunktion sprechen, aber vielleicht mehr von einer Art Seelenverwandtschaft, was die Ansprüche an Theater und seine Macht, Menschen zu erreichen, betrifft.

Am Beispiel Antonin Artauds sieht man, dass es immer schwierig und vage ist, Einflüsse bzw. Vorbilder für bestimmte Stücke oder Stile von Autoren festzumachen. Im Nachhinein lassen sich leicht Parallelen ziehen, das tatsächliche Ausmaß der Beeinflussung während des Schreibprozesses lässt sich aber nur schwer bis gar nicht nachweisen. Sarah Kanes Werk ist und bleibt, wie das der meisten Dramatiker, einzigartig und besonders, immer geprägt von der Vergangenheit und der Gegenwart,

⁹⁷ Vgl. Sierz, *In-Yer-Face Theatre*, S. 102, S.113, S. 116

⁹⁸ Nightingale, Benedict, „Drama's enfant terrible take her own life at 27“, *The Times*, 23.02.1999, S.1

⁹⁹ Artaud, Antonin, *Das Theater und sein Double*, München: Matthes & Seitz 1996, S.88

genau wie der Mensch der den Text entstehen ließ.

“My plays certainly exist within a theatrical tradition, though not many people would agree with that. I'm at the extreme end of the theatrical tradition. But they are not about other plays; they are not about methods of representation. On the whole they are about love and about survival and about hope, and to me that is an extremely different thing.”¹⁰⁰

3.4 Frühe Werke

Um einen gesamten Überblick über Sarah Kanes Schaffen zu ermöglichen, sollen im Folgenden kurz ihre dramatischen Beginne, bzw. ihr Exkurs in die Filmwelt wiedergegeben werden.

3.4.1 The Monologues¹⁰¹

Die drei Monologe *Comic Monologue*, *Starved* und *What She Said* können als Kanes erste substantielle Arbeiten angesehen werden. Im Spätsommer 1992 kam es im Rahmen einer Work-in-Progress Werkschau zur ersten und einzigen Präsentation der Texte unter dem Titel *Sick*, angekündigt als drei Monologe über Macht, Lust und Schmerz. Die Stücke sind relativ unbekannt, was vor allem daran liegt, dass die Autorin selbst sich im Verlauf ihrer Karriere von ihnen distanzierte. „*In the last year of her life, Kane asked friends to return copies of the manuscripts and made it clear that she did not want them performed or printed. Perhaps she considered them juvenilia; perhaps she felt they were too personal, or too provisional.*“¹⁰² Nach Sarah Kanes Tod ließ ihr Bruder Simon auf der Homepage des Ian Fisher Verlages verlautbaren, dass die Texte nicht zugänglich gemacht werden, und sich aber alle, für Sarah Kane relevant erscheinenden Passagen aus den Monologen, in ihren späteren Stücken *Crave* und *4.4.8 Psychosis* befänden.

Comic Monologue behandelt das Thema orale Vergewaltigung. Wiedergegeben wird der Monolog von einer jungen Frau, die eines Abends in der Wohnung eines Mannes, den sie seit kurzem kennt und dem sie eigentlich vertraut, zum Oralverkehr gezwungen wird. Nachdem der Mann in ihren Mund ejakuliert hat, wäscht und kleidet er sie und bringt sie nach Hause. Der Text endet mit der vernichtenden Erkenntnis, dass

¹⁰⁰ Rebellato, Dan, “Brief Encounter Platform”, Interview mit Sarah Kane, Royal Holloway College, London, 03.11.1998

¹⁰¹ Sofern nicht anders ausgezeichnet, vergleiche für folgendes Kapitel: Rebellato, Dan, „Sarah Kane before *Blasted*: The Monologues“, *Sarah Kane in Context*, Hg. Laura de Vos/ Graham Saunders, Manchester: Manchester University Press 2010, S. 28-44

¹⁰² Rebellato, „Sarah Kane before *Blasted*“, S. 28

Vergewaltigung eine Tortur ist, von der sich die Seele nie wieder erholen kann. Der gesamte Text besteht aus 37 Paragraphen, von denen sich der längste gerade einmal aus 73 Wörtern zusammensetzt.

Kane's zweiter Monolog *What she said*, ist doppelt so lang wie ihr erster. Die Protagonistin ist eine bisexuelle Frau, die eigentlich von ihrer offenen Beziehung mit einem Mann namens Howard erzählt. Den größten Teil des Monologs nimmt jedoch die Wiedergabe von ideologischen Debatten ein, die die Erzählerin mit ihrer lesbischen Freundin Deb führt, wobei Deb sie vom fundamentalen Hass von Männern gegenüber Frauen überzeugen will. Nachdem die Beziehung zwischen den Frauen immer intensiver wird, öffnet sich die Protagonistin ganz gegenüber Deb und bittet sie, ihr eine sexuelle Fantasie zu erfüllen und sie zu fesseln, was von Deb zunächst abgelehnt wird. Schließlich schlafen die beiden jedoch miteinander und der Monolog endet wesentlich positiver als *Comic Monologue*.

Starved begleitet ein junges Mädchen mit einer lebensbedrohlichen Essstörung auf ihrem Leidensweg zwischen Einweisungen in diverse Kliniken, Zwangsernährung und einer liebenden, aber hilflosen Familie. Der Ekel vor dem eigenen Erscheinungsbild wird durch detailgetreue Schilderungen ihrer Ess-Brechanfälle deutlich und mit ihrem Gewicht schwindet auch die dramaturgische Syntax des Monologs, der immer fragmentarischer wird und sich schließlich fast vollständig in Gedankenketten voll von Angst, Leid und Hass dem eigenen Körper gegenüber auflöst.

3.4.2 Skin¹⁰³

Bei *Skin* handelt es sich um einen 11-minütigen Kurzfilm, der von Tapson/Steel Films für British Screen und Channel 4 produziert wurde. Sarah Kane schrieb das Drehbuch zu *Skin* kurz nach der Premiere von *Blasted*. Im Oktober 1995 wurde das Werk beim London Film Festival zum ersten Mal gezeigt und am 17. Juni 1997 erstmals im Fernsehen ausgestrahlt. Aufgrund von Bedenken seitens Channel 4, wurde die Sendung ins Nachtprogramm verlegt, da die schonungslose Darstellung von Gewalt und Rassismus einem breiten Publikum nicht zumutbar erschien.

¹⁰³ Vgl. Saunders, Graham/Sierz, Aleks, „Sarah Kane: Skin“, *The Literary Encyclopedia*, Zugriff am 06.07.2012 unter <http://www.litencyc.com/php/sworks.php?rec=true&UID=15071> und Kane, Sarah, *Complete Plays*, London: Methuen 2001, "Skin", S. 247-268

Der Kurzfilm handelt von Billy, einem jungen Skinhead, der an einer brutalen Attacke gegen eine afroamerikanische Hochzeitgesellschaft teilnimmt. Trotz seiner hasserfüllten Gesinnung entdeckt er seine Gefühle für Marcia, seine dunkelhäutige Nachbarin. Nachdem er Marcia einige Zeit vom Fenster aus beobachtet, besucht er sie und ohne große Worte zu verlieren, schlafen die beiden miteinander. Hier beginnen sich die Machtverhältnisse zu verschieben und umzukehren: Marcia beginnt Billy zu quälen. Sie fesselt ihn ans Bett und schlägt ihn, füttert Billy wie einen Hund, macht sich schließlich mit einer Drahtbürste an seinen Tattoos zu schaffen und ritzt mit einem Teppichmesser ihren Namen in seinen Rücken. Trotz seiner Abhängigkeit ihr gegenüber weist sie ihn letztlich ab und kehrt zu ihrer Freundin Kath zurück. Billy versucht sich mit einer Überdosis Schmerzmittel das Leben zu nehmen, wird jedoch im letzten Moment von seinem dunkelhäutigen Nachbarn Neville mit den Worten gerettet : „*You're all right, white boy, you're all right.*“¹⁰⁴

Trotz großer Anerkennung durch die europäische Filmbranche – unter anderem eine Nominierung bei der Berlinale 1996 – war Sarah Kane nicht zufrieden mit dem Ergebnis der Zusammenarbeit mit British Screen. Und auch ein weiteres Fernsehprojekt scheiterte kurz vor der Umsetzung. Kane schrieb das Drehbuch zu einem Kurzfilm über ein anorektisches Mädchen. Die Protagonistin sollte jedoch nie ganz zu sehen sein und der Film völlig aus ihrer Perspektive heraus gedreht werden. Obwohl es sich um eine Auftragsarbeit handelte, bekamen die Produzenten jedoch beim Lesen der ersten Fassung kalte Füße und bliesen das Projekt ab. Ab diesem Zeitpunkt wollte Sarah Kane generell mit dem Medium Fernsehen nichts mehr zu tun haben und es sollte auch keinesfalls eines ihrer Stücke verfilmt oder fürs Radio vertont werden. Das Theater war die einzige Form, in der sie sich zuhause fühlte:

„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. Bei dem Film, für den ich das Drehbuch geschrieben habe, *Skin*, können die Leute rausgehen oder umschalten, ohne daß [sic!] das irgendeinen Einfluß [sic!] auf ihn hat, er läuft unverändert weiter. Wenn hingegen bei *Zerbombt* jemand aufsteht und geht, wird das zum integralen Bestandteil der gesamten Erfahrung. Mir gefällt die Wechselwirkung zwischen Stück und Publikum.“¹⁰⁵

¹⁰⁴ Kane, *Skin*, 24:268

¹⁰⁵ Tabert, *Playspotting*, S. 17

Vor allem die Vergänglichkeit von theatralen Prozessen und die Tatsache, dass kein Theaterabend einem anderen gleicht, waren für Sarah Kane besondere Stärken des Mediums:

„Theatre has no memory, which makes it the most existential of the arts. No doubt that is why I keep coming back, in the hope that someone in a dark room somewhere will show me an image that burns itself into my mind, leaving a mark more permanent than the moment itself.“¹⁰⁶

Sarah Kane schaffte es selbst diese Momente zu erzeugen, die sich ins Gedächtnis brennen und einen tage-, ja sogar wochenlang nicht mehr loslassen. Momente voll von Grauen und Gewalt, entstanden durch oder erlitten für Kanes Hauptthema – die Liebe.

¹⁰⁶ Kane, Sarah, „The Only Thing I Remember is...“, *The Guardian*, 13.08.1998, S.12

4. Das Wechselspiel von Liebe und Gewalt in Kanes Werk

“The experience of love may be a kind of hell, but feeling it you're more alive than not feeling it.”¹⁰⁷

Wie schon aus den vorangegangenen Kapiteln hervorgehend, war die Liebe DAS zentrale Thema in Sarah Kanes Werk. Im folgenden Teil dieser Arbeit sollen nun Kanes Stücke genau auf diese Thematik hin analysiert und gelesen werden. Vor allem die allgegenwärtige Wechselwirkung zwischen Liebe und Gewalt steht hier im Mittelpunkt der Betrachtungen. Um den Rahmen dieser Arbeit nicht zu sprengen wird aus jedem Stück von Sarah Kane eine Figur bzw. Figurenkonstellation herausgenommen und auf ihren romantisch-gewalttätigen Aspekt hin untersucht. Zuvor folgt als Einstieg noch ein kurzer Überblick über Kane und die Liebe im Allgemeinen.

4.1 Sarah und die Liebe

Sarah Kane hatte während ihres gesamten Schaffens eine sehr spezielle Beziehung zur Liebe. Für Kane war die Liebe Mittelpunkt des Seins, sowohl ihres eigenen als auch dem ihrer dramatischen Figuren. Liebe sowohl als Auslöser aber auch als Lösung aller Probleme. Diese gespaltene Grundhaltung ist in all ihren Stücken gegenwärtig. Die Suche nach Liebe, das Finden von wahrer Liebe und letztendlich unweigerlich der Verlust eben dieser und die katastrophalen Folgen ziehen sich wie ein roter Faden durch ihr Werk.

“More than any other playwright of her generation, Sarah Kane was preoccupied with the theme of love. Undeniably, it was one of her major themes, and she was especially concerned with its survival in a monstrously cruel world. In her plays, Kane searches for pure, unstained love amidst the most extreme cruelty and brutality. And she does not allow for compromises. It is either unconditional, absolute love or a complete downfall of humanity. There seems to be no middle way between these two extremes.”¹⁰⁸

Sarah Kane begab sich auf ihrer Suche nach Liebe in die dunkelsten Ecken menschlicher Emotionen – Gewalttätigkeit, Einsamkeit, Macht und mentale Zusammenbrüche waren ihre ständigen Begleiter. Kanes Betrachtungen ihrer Gegenwart beschwören das Bild einer trostlosen Welt herauf, in der Menschen verzweifelt nach Liebe und zwischenmenschlichen Verbindungen suchen, doch dies

¹⁰⁷ McDonald, James in Sierz, *In-Yer-Face Theatre*, S. 117

¹⁰⁸ Piribauer, “Cruel Britannia”, S. 46

bleibt ihnen konstant verwehrt. Ihren Figuren ist es unmöglich Liebe zu geben bzw. zu empfangen, ihr Dasein lässt bedeutungsvolle und liebevolle Beziehungen missen und alle Versuche dies zu ändern scheitern früher oder später. Das Unvermögen ihre wahren emotionalen Bedürfnisse zu verbalisieren und das Gefängnis ihrer isolierten Welten führen immer tiefer in die Einsamkeit. Gewalt, Brutalität und Erniedrigung, vor allem sexueller Natur, sind unweigerlich mit dem verzweiferten Kampf nach Liebe verknüpft. *„Kane displays the longing for love on the part of her characters/voices primarily through its absence, through the presence of violence because whereas abstract concepts cannot be made obvious, violence can very well be staged.“*¹⁰⁹

Bei allen ihren Stücken hatte Sarah Kane das Gefühl, dass die besondere Wirkung zwischen Gewalt und Liebe, die sie als essentiell erachtete, nur allzu leicht fehlinterpretiert und missverstanden wurde. Im Interview mit Nils Tabert sagte sie, der *“unverhältnismäßige Aufschrei des Entsetzens”* über ihre Stücke habe sie stark verwundert, da es in ihnen *“letztlich nicht um Brutalität oder Grausamkeit”* ginge – beides gehöre allerdings dazu, *“wenn man darüber schreibt, wie man trotz aller Gewalt weiter lieben und hoffen kann”*.¹¹⁰

Über extreme Liebe zu schreiben, funktioniert nur auf extreme Art und Weise, so Kanes Ansatz. Sie zeigt qualvolle Situationen und Begebenheiten, von denen wir denken und hoffen sie zu überleben. *“If people can still love after that, then love is the most powerful thing.”*¹¹¹ Jedes von Sarah Kanes Stücken bedient einen Grundpfeiler der menschlichen Emotionsskala – Glaube, Hoffnung, Liebe:

*“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 one 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.”*¹¹²

Sarah Kanes Agentin, Mel Kenyon, fand eine interessante These, um Kanes speziellen Umgang mit Liebe zu erklären und somit ihre Stücke besser verstehen zu können:

“She was a romantic – an incredible romantic. My theory, although I could be wrong here, is that she had this overwhelming feeling for romantic love, and that there were two ways of looking at it. She craved a fulfilling and successful relationship, but was torn by the thought that in giving yourself fully to another you have to negate yourself in some way; and in doing so you literally

¹⁰⁹ Grabmaier, Nina, „In the Focus of Desire: Relationships in Sarah Kane's Plays“, Dipl. Universität Salzburg, Geisteswissenschaftliche Fakultät 2005, S.iii

¹¹⁰ Vgl. Tabert, *Playspotting*, S. 19f

¹¹¹ Armistead, Claire, „No Pain, no Kane“, *The Guardian*, 29.04.1998

¹¹² Sierz, *In-Yer-Face Theatre*, S. 120

disappear. She didn't know if this was a good thing or a bad thing. She questioned whether there was a power thing going on in all relationships, and would punishment necessarily be a part of it? I think she was trying to look for equality in relationships, and a lot of the relationships in her play are about inequality. In her own life and her work she was striving for total honesty, but she always asked the question that if one person is totally honest with another aren't they going to risk being brutal? There's that wonderful speech between Carl and Rod in *Cleansed*, 'I love you *now*. I'm with you *now*. I'll do my best moment to moment not to betray you. Now. That's it. No more. Don't make me lie to you.' It's extraordinary but also quiet cruel. It's saying, 'don't ask me for anything else. This is it.' She had a very complex response to it, but most of the work in some way, shape or form is about love."¹¹³

Kane hatte auch eine besondere Vorstellung von Romantik. Sie sah alle ihre Figuren als hemmungslos romantisch an und betrachtete Nihilismus als die extremste Form der Romantik. Das Verneinen jeglicher Geltung der Wirklichkeit und Wahrheit, sowie die Ablehnung jeglicher Konventionen und Sittengesetze kennzeichnet ihre Form des Nihilismus und ist in ihren Stücken deutlich. Ihre Figuren verlieren sich in der Liebe und in sich selbst, Wahrheit und Realität werden zweitrangig. Bei Kane hat man es oft mit liebestrunkenen Träumern zu tun, die in ihrem Verlangen, ihrer Gier bereit sind, bis zum Äußersten zu gehen. „*But I suppose it's the ultimate sacrifice – would you die for someone? If the answer is yes, then I think that is Sarah's proof of unconditional love [...]*“¹¹⁴

¹¹³ Saunders, *Love me or kill me*, S. 148, Interview mit Mel Kenyon

¹¹⁴ Ebd., S. 173, Interview mit Daniel Evans

5. Blasted

Am 12. Januar 1995 kam es am Royal Court Theatre Upstairs zu einer der meistdiskutierten Premieren der 1990er Jahre. *Blasted* löste einen Sturm der medialen Entrüstung aus, wie ihn das Royal Court Theatre noch nie zuvor erlebt hatte.

So nannte zum Beispiel Charles Spencer vom *Daily Telegraph* *Blasted* „[a] nauseating dog's breakfast of a play [...], a work entirely devoid of intellectual or artistic merit“.¹¹⁵

Ähnlich schockiert zeigte sich auch Nick Curtis, entsetzt von „*Kane's sustained onslaught on the sensibilities for sheer, unadulterated brutality*“¹¹⁶ und Paul Taylor schrieb im *Independent*: „*Sitting through Blasted is a little like having your face rammed into an overflowing ash tray, just for starters, and then having your whole head hold down in a bucket of offal.*“¹¹⁷ Michael Billington von *The Guardian* ging sogar so weit, seine Leser vor dem Besuch des Stückes zu warnen, enthalte es doch „[...] *scenes of masturbation, fellatio, frottage, micturition, defecation – ah those old familiar faeces! – homosexual rape, eye gouging and cannibalism*“.¹¹⁸ *Blasted* polarisierte und fand mindestens so viele Anhänger wie Verweigerer. Einer der großen Verfechter von Sarah Kanes Stück war Edward Bond:

„The images in *Blasted* are ancient. They are seen in all great ages of art – in Greek and Jacobean theatre, Noh and Kabuki. The play changes some of the images – but all artists do that to bring the ancient imagery, changed and unchanged, into the focus of their age. The humanity of *Blasted* moved me. I worry for those too busy or so lost that they cannot see its humanity... But I do know this is the most important play on in London.“¹¹⁹

Bond geht sogar noch einen Schritt weiter und nennt *Blasted* „*the only contemporary play I wish I'd written, it is revolutionary*“.¹²⁰ Und auch Sarah Kanes Mitbestreiter der In-Yer-Face Bewegung, Mark Ravenhill, erkannte schnell die Besonderheiten an Kanes Werk: „*Within five pages, he realized that it was one of the best-written contemporary plays. Impressed by its brilliant, almost classical structure, he thought it achieved a perfect balance between word and image.*“¹²¹ Doch was führte zu diesen extremen, so weit auseinanderklaffenden Meinungen bezüglich *Blasted*? Rückwirkend betrachtet war es wohl die Neuartigkeit im Bezug auf Struktur und Inhalt.

¹¹⁵ Spencer, *Daily Telegraph*, „Reviews of *Blasted*“, *Theatre Record* 15:1-2 1995, S. 40

¹¹⁶ Curtis, „Reviews of *Blasted*“, S. 40

¹¹⁷ Taylor, *The Independent*, „Reviews of *Blasted*“, S. 38

¹¹⁸ Billington, Michael, „The Good Fairies Desert the Court's Theatre of the Absurd“, *The Guardian*, 20.01.1995

¹¹⁹ Saunders, *Love me or kill me*, S. 25 zitiert nach Bond, *The Guardian*, 28. 01. 1995

¹²⁰ Ebd., S. 37 ziteirt nach Bond, *The Guardian*, 16. 12. 2000

¹²¹ Sierz, *In-Yer-Face Theatre*, S. 124f

„Unable to grasp the intent of *Blasted*, reviewers were also mostly unable to see the play as anything other than full of horror and despair, whereas Kane was adamant that the play was about hope.“¹²²

Beginnt *Blasted* noch wie ein typisches *well-made play* voll von psychologischem Realismus, verwandelt es sich schlagartig mit dem zweiten Akt in ein surreales, von Gewalt geprägtes, Horrorszenario. Auch die zeitlose Qualität des Stückes – Kane gibt keine genauen Zeitangaben – verwirrte die Kritiker und schien sie in ihrer Meinung, *Blasted* sei „an artful chamber of horrors, designed to shock and nothing more“¹²³, nur noch mehr zu bestätigen.

„A lot of people who have defended me over *Blasted* have said that it's a deeply moral play... I don't think *Blasted* is a moral play – I think it's amoral, and I think that is one of the reasons people get terribly upset because there isn't a very defined moral framework within which to place yourself and assess your morality and therefore distance yourself from the material.“¹²⁴

5.1 Synopse¹²⁵

Blasted spielt in einem Hotelzimmer in Leeds, so teuer und exklusiv, “[...] *it could be anywhere in the world*“.¹²⁶ Die Protagonisten sind Cate, eine naiv wirkende, junge Frau, und Ian, ein Journalist in den mittleren Jahren, ein handfester Macho und Chauvinist. Von Beginn an dominiert Ian die Szenerie, seine Aggressivität und seine von Schimpfwörtern, Rassismus und Sexismus geprägte Sprache sind tonangebend. Nach und nach wird nicht nur klar, dass Ian schwer krank ist und an Lungenkrebs und starken Schmerzen leidet, die er mit Zigaretten und Gin zu betäuben versucht, sondern auch, dass er und Cate ein Paar sind bzw. noch bis vor kurzem eines waren. Cate wirkt völlig von Ian eingeschüchtert: sie nuckelt am Daumen, stottert und fällt in Stresssituationen gerne mal in Ohnmacht. Als Ian Sex von Cate will, weist diese ihn ab mit der Begründung, dass sie ihn nicht liebt. Nicht mehr. Am nächsten Morgen wird jedoch klar, dass Ian Cate vergewaltigt bzw. zumindest genötigt hat, mit ihm zu schlafen. Plötzlich und völlig unvorbereitet taucht ein Soldat in der Szenerie auf. Er bedroht Ian, während Cate durch das Badezimmerfenster entkommt. Mit Beginn der dritten Szene ändert sich nicht nur die Umgebung – eine Bombe hat das Hotel

¹²² Aston, Elaine, „Reviewing the fabric of *Blasted*“, *Sarah Kane in Context*, Hg. Laura de Vos/Graham Saunders, Manchester: Manchester University Press 2010, S.24

¹²³ Curtis, „Reviews of *Blasted*“, S. 40

¹²⁴ Saunders, *Love me or kill me*, S. 27 zitiert nach: *Start the Week*, BBC Radio 4; Radiointerview mit Sarah Kane, Datum unbekannt

¹²⁵ Vgl. Kane, Sarah, *Complete Plays*, London: Methuen 2001, „*Blasted*“, S. 1 - 61

¹²⁶ Kane, *Blasted*, 1:3

getroffen und das Zimmer völlig zerstört – sondern auch das vorherrschende Machtverhältnis. Der Soldat übernimmt die Kontrolle. Nachdem er Ian in erschütternden Bildern von den Schrecken des Krieges erzählt hat, vergewaltigt er ihn, saugt ihm die Augen aus dem Kopf, isst sie und erschießt sich schließlich selbst. Cate kehrt mit einem Baby in den Armen zurück, welches sie vor dem Krieg, der draußen wütet, in Sicherheit bringen will. Das Baby stirbt jedoch und Cate begräbt es notdürftig unter den Dielen. Sie verlässt das Hotelzimmer ein weiteres Mal, um für sich und Ian Essen zu besorgen. Ian, völlig auf seine Urinstinkte beschränkt, masturbiert, scheidet, kuschelt sich an den toten Soldat und isst schließlich die Leiche des Babys. Er bleibt zwischen den Dielen anstatt des Babys liegen und stirbt. Als Cate zurückkommt hat es zu regnen begonnen. Sie setzt sich zu Ian und füttert ihn. Ians letzte Worte „*Thank you*“¹²⁷ beenden das Stück.

5.2 Ian & Cate

Im Zentrum der folgenden Ausführungen steht die Figurenkonstellation Ian – Cate. Beide Figuren sind stark stereotypisiert: Ian der derbe, aggressive und gewalttätige Mann, dominiert die zarte, naive und passiv wirkende Cate. Ihr Stottern und ihre Ohnmachtsanfälle unterstreichen dieses Bild noch weiter. Seine verbalen Ausbrüche schüchtern sie ein, er versucht sie zu dominieren, was ihm auch meist, zumindest vorerst, gelingt. Gleich in der ersten Szene gibt Sarah Kane den beiden Figuren eine Geschichte, wir erfahren von ihrer Vergangenheit, ein komplexer Charakter entfaltet sich. Cate lebt zusammen mit ihrem behinderten Bruder, bei ihrer Mutter, sie hat keinen Job, keine wirklichen Perspektiven. Ian ist todkrank, alkoholabhängig und scheint außer Cate niemanden zu haben, dem er wichtig ist. Von seiner Frau Stella, die ihn mit einer anderen Frau betrogen hat, ist er geschieden, zu seinem 24-jährigen Sohn Matthew hat er keinen Kontakt. Die Beziehung von Ian und Cate ist geprägt von totalem Ungleichgewicht, die Machtverhältnisse sind völlig unausgeglichen. Die Liebe in *Blasted* definiert sich ausschließlich über Macht und Dominanz, Liebe und Gewalt gehen Hand in Hand, ja bedingen einander sogar stark. Die Beziehung von Cate und Ian hat starke sadomasochistische Tendenzen und Züge. Es ist eindeutig, dass zwischen den beiden eine Verbindung besteht, eine Verbindung die Ian als Liebe bezeichnet. Vielmehr handelt es sich wohl um eine pervertierte Form der Liebe, eine Verbindung aufbauend auf pathologischen Abhängigkeiten. Cate scheint Ian zu hassen. Doch sie zieht mit ihm aus freien Stücken in das Hotelzimmer. Selbst als er

¹²⁷ Kane, *Blasted*, 5:61

sie zum Sex nötigt, versucht sie nicht zu fliehen, sondern bleibt bei ihm. Sie lässt sich bewusst ein auf den sadomasochistischen Kreislauf, bringt ihn mit ihrer vermeintlichen Rückkehr zu Ian sogar erst richtig in Schwung. Es ist meist der Masochist der in einer sadomasochistischen Beziehung insgeheim tonangebend ist, wie Hannelore Theis in ihrem Buch *Masochismus und Weiblichkeit* erläutert:

„Der Masochist – der im Grund ein Narzißt [sic!] ist – bringt sein Gegenüber dazu, als Spiegel zu fungieren, indem ihm dieser zurückwirft, was er zurückgeworfen haben möchte. Das heißt der Masochist ist extrem abhängig davon, dass der andere seine Rolle als Sadist gut spielt. Obwohl nun der Masochist der Initiator der Beziehung zwischen sich selbst und dem vermeintlichen Sadisten ist, wird dieser als von ihm unabhängig reflektiert. Sich selbst muss er als Opfer reflektieren, weil er sich nur so sicher fühlen kann.“¹²⁸

Cates halbherzige Versuche, die Machtverhältnisse umzukehren bzw. sich an Ian zu rächen, scheinen nicht mehr zu sein als Taktiken, um sich selbst weiterhin in der Opferrolle sehen zu können. Am Morgen nach der „Vergewaltigung“ reißt sie in einem Wutanfall die Ärmel von Ians heißgeliebter Lederjacke, während er unter der Dusche steht – doch sie verschwindet nicht einfach aus dem Hotelzimmer und lässt ihn hinter sich (2:26). Ein paar Augenblicke später beißt sie Ian in den Penis, aber nicht, wie man vielleicht denken könnte, nachdem er sie zum Oralsex zwingt, nein, dieser geschieht auf Cates Wunsch hin (2:31). Auch gibt es diverse Momente, in denen Cate Ians Waffe an sich nehmen könnte, dies teilweise sogar auch tut, nur um sie kurz darauf wieder an ihren Platz zurückzulegen. Selbst als Ian zum Schluss des Stückes geblendet seinem Leben ein Ende setzen will und Cate um seine Waffe bittet, reagiert Cate nicht wie man vielleicht vermuten könnte. Nach all der physischen und psychischen Gewalt, die ihr von Ian angetan wurde, erwartet man von Cate fast so etwas wie freudige Erregung darüber, dass ihr Peiniger sich erschießen will. Cate hingegen bricht hier sogar eine ihrer eisernen Regeln, als sie Ian vorlügt, sie wisse nicht, wo sich die Waffe befinde.

Ian	„Will you help me, Catie?“
Cate	„How.“
Ian	„Find my gun?“
Cate	<i>thinks.</i> <i>She gets up and searches around, baby in arms.</i> <i>She sees the revolver in the Soldier's hand and stares at it for some time.</i>
Ian	„Found it?“
Cate	„No.“ ¹²⁹

¹²⁸ Theis, Hannelore, *Masochismus und Weiblichkeit*, Frankfurt am Main: Peter Lang 1991, S.23

¹²⁹ Kane, *Blasted*, 4:54

Cate lügt, um Ian am Leben zu erhalten. So sehr sie ihn verabscheut, genauso sehr braucht sie ihn auch, kann nicht ohne ihn sein. Dieses Wechselspiel von zwei ambivalenten Kräften ist in einer sadomasochistischen Beziehung verantwortlich für

„[...] the great perseverance of the masochistic character: the need for the affection of a frustrating love object and the drive to punish the object. The beloved partner, or his proxy who is to be punished, has to be provoked and put in the wrong and simultaneously the illusion of being loved by him has to be maintained. It is this magic thinking, obstructing any test of reality, that makes the condition so persistent.“¹³⁰

Cate scheint auf den ersten Blick zwar schüchtern und unterwürfig, jedoch provoziert sie Ian im Verlauf des Stücks immer wieder ganz bewusst und dieser verfällt daraufhin sofort in seine sadistischen Verhaltensmuster – eine Reaktion, die unter dem Masochismusaspekt betrachtet, von Cate fast gewollt scheint.

„Haß [sic!] erfährt der Masochist wie Liebe, wobei er die benötigte Negativzuwendung gezielt (aber unbewusst) selbst hervorruft. Die Verhaltenspalette des Masochisten reicht dabei von unterwürfig-passiv bis fordernd aktiv. [...] Sadismus und Masochismus [...] sind beides [...] Verteidigungsmechanismen eines Menschen mit schwachem Selbstgefühl, nur sind die Mittel zur Erreichung desselben Zieles unterschiedliche: während der Sadist seinen Triumph erfährt, dadurch, daß [sic!] er andere so erniedrigt wie er sich selbst empfindet, verteidigt sich der Masochist vor Selbstverlust mit Schmerzüberschwemmung.“¹³¹

Ian entpuppt sich bei genauer Analyse als der typische Sadist, eine Figur, die in Kanes Werk eine zentrale Stellung einnimmt. Ein in keinster Weise liebenswertes Liebesobjekt, wie Tinker in *Cleansed* oder auch Hippolytus in *Phaedra's Love*. Dieser Charaktertypus faszinierte Sarah Kane, doch nicht so sehr wegen ihren gewalttätigen, menschenverachtenden Zügen, sondern vielmehr versuchte Kane hinter die Fassade aus Gewalt zu blicken und ihre Sehnsüchte, Ängste und Begehren zum Vorschein zu bringen. Denn es sind bei Kane eben genau jene Typen, die am stärksten nach Liebe verlangen und am verzweifeltsten danach suchen. In *Blasted* ist es ausschließlich Ian, der von Liebe spricht. Neun Mal sagt Ian 'I love you' zu Cate und doch bedeutet dieser Liebesschwur im Grunde nichts. Hier kommt wieder der bereits erwähnte Subtext in Kanes Stücken zum Tragen.

Hinter jeder einzelnen von Ians Zuneigungsbekundungen steckt eine klare Absicht. Er will entweder einen Konflikt zwischen ihm und Cate entschärfen (1:5; 1:17), sie

¹³⁰ Wurmser, Léon, *Das Rätsel des Masochismus. Psychoanalytische Untersuchungen von Über-Ich-Konflikten und Masochismus*, Berlin: Springer 1993, S. 48

¹³¹ Theis, *Masochismus und Weiblichkeit*, S.22

überreden bei ihm zu bleiben (2:27), oder aber, in den meisten Fällen, Cate dazu bringen, mit ihm Geschlechtsverkehr auszuüben (1:16; 1:24; 4:51).

“Kane continuously parodies love rituals through her presentation of Ian and Cate's relationship. Kane shows her knowledge of manipulative communication structures when she depicts the relationship between Ian and Cate as a double-bind relation with a long history. Ian changes back and forth between insults and promises of love in order to make Cate sleep with him. The expression of love becomes an empty ritual, because it is used as emotional blackmail.”¹³²

Nur ein einziges Mal hat man das Gefühl, dass Ian ehrlich und echt über Gefühle spricht:

Ian	“[...] Your ever thought of getting married?”
Cate	“Who'd marry me?”
Ian	“I would.”
Cate	“I couldn't.”
Ian	“You don't love me. I don't blame you, I wouldn't.” ¹³³

Er ist sich der Unmöglichkeit ihrer Beziehung sehr wohl bewusst, und doch kann er ohne Cate nicht sein. Die gegenseitige Abhängigmachung hat hier bereits einen Punkt erreicht, an dem eine Umkehr unmöglich geworden ist. Es ist, wie Roland Barthes schreibt: „[...] *ich habe mich mit solcher Gewalt in den Anderen projiziert, dass ich mich, wenn er mir verlorengeht, nicht mehr herauszuhelfen weiß, mich nicht mehr erholen kann: ich bin für immer verloren.*“¹³⁴

Erst am Ende des Stückes findet Ian eine Art von Frieden, doch davor geht er noch einmal buchstäblich durch die Hölle. Vergewaltigt und geblendet siecht er dahin, unfähig seinem Leben ein Ende zu setzen, aber ebenso unfähig es weiterzuführen. „*For Ian to experience a moment of utter terror, he has to get as low as humanly possible before he dies. I decided to take the most basic human activities – eating, sleeping, wanking, shitting – and see how awful they can be when you're really alone – which is pretty awful.*“¹³⁵ Doch Ian bleibt nicht alleine, Cate kehrt zu ihm zurück, blutend. Cate, die sich vergewaltigen ließ, um Ian Brot, Wurst und Gin zu besorgen. Sie setzt sich zu ihm, füttert ihn, sorgt für ihn. Man könnte meinen, die Machtverhältnisse haben sich umgekehrt, plötzlich ist Ian von Cate abhängig.

¹³² Brusberg-Kiermeier, Stefanie, „Cruelty, violence and rituals in Sarah Kane's play“, *Sarah Kane in Context*, Hg. Laura de Vos/Graham Saunders, Manchester: Manchester University Press 2010, S. 81f

¹³³ Kane, *Blasted*, 1:6

¹³⁴ Barthes, Roland, *Fragmente einer Sprache der Liebe*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986, S.114

¹³⁵ Saunders, *Love me or kill me*, S.63; Sarah Kane im Interview mit Graham Saunders, 31.03.1997

Aber eigentlich hat sich nichts verändert: Ian war von Anfang an der unterlegene Part dieser Beziehung. Trotz seines aggressiven Verhaltens gegenüber Cate, wollte er doch eigentlich nie mehr, als von ihr geliebt zu werden. Cate, die sich dessen völlig bewusst war und ist, hat es geschafft, sich Ian eigen zu machen. Er ist ihr hörig. Ein Masochist „möchte seiner Einsamkeit und seinem Gefühl, ein Gefangener zu sein, dadurch entrinnen, dass er einen anderen Menschen zu einem untrennbaren Bestandteil seiner selbst macht. Er bläht sich auf und vergrößert sich, indem er sich eine andere Person, die ihn verehrt, einverleibt.“¹³⁶

Ian „You come for me, Catie? Punish me or rescue me makes no difference I love you Cate tell him for me do it for me touch me Cate.“

[...]

Ian „Will you touch me?“

Cate „No.“

Ian „So I know you're here.“

Cate „You can hear me.“

Ian „Won't hurt you, I promise.“

Cate *(Goes to him slowly and touches the top of his head.)*

Ian „Help me.“

Cate *(Strokes his hair.)*¹³⁷

Ian und Cate sind eine Einheit. Ihre Art von Liebe mutet zwar bizarr an, es ist jedoch die einzige Form von Beziehung, zu der die beiden – zumindest miteinander – fähig sind. Ihre Verbindung funktioniert für die beiden, da das sadomasochistische Kontinuum, in dem ihre Begegnungen stattfinden, ein Gefühl von Einheit ermöglicht. Beide Figuren brauchen diese Einheit, um nicht an ihrer Einsamkeit zu ersticken. Das letzte Bild des Stückes zeigt uns eben jene Einheit noch einmal mit größter Deutlichkeit. Die beiden Figuren nebeneinander in einem völlig zerstörten Hotelzimmer, das ihr Leben darstellen könnte, verwundet, perspektivenlos, aber zusammen. Totale Stille, nur das Geräusch von Regen und dann passiert etwas, Ian bedankt sich bei Cate. Dieses *'Thank you'* ist vielleicht sein letzter Satz, und er bezieht sich nicht nur auf das Füttern durch Cate. Er bedankt sich, dass sie bei ihm ist, sein Bedürfnis nach Zuneigung stillt, ihn liebt.

¹³⁶ Fromm, Erich, *Über die Liebe zum Leben. Rundfunksendungen / Erich Fromm, Edited by Hans Jürgen Schultz*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1986, S. 70

¹³⁷ Kane, Blasted, 4:51ff

*She sits next to lan's head.
She eats her fill of the sausage and bread, then washes it down with gin.
lan listens.
She feeds lan with the remaining food.
She pours gin in lan's mouth.
She finishes feeding lan and sits apart from him, huddled for warmth.
She drinks the gin.
She sucks her thumb.*

Silence.

It rains.

lan "Thank you."
*Blackout*¹³⁸

"In some ways they are the eternal couple who can never escape from one another."¹³⁹

¹³⁸ Kane, *Blasted*, 5:61

¹³⁹ Saunders, *Love me or kill me*, S.165

6. Phaedra's Love

Nach der extremen Aufmerksamkeit, die *Blasted* auf sich und seine Autorin gezogen hatte, wurde Kane schnell zur begehrten Dramatikerin. Das Londoner Gate Theatre bat sie, eine Klassikeradaption zu schreiben. Am 15. Mai 1996 fand die Premiere von *Phaedra's Love* am Londoner Gate Theatre statt, bei der Sarah Kane selbst Regie führte.

Eigentlich hatte sich Kane zuerst für *Baal* entschieden und mit der Arbeit daran schon begonnen, das Gate Theatre legte ihre aber nahe, sich mit einem Stück der griechischen Antike zu beschäftigen.

„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 [...]“¹⁴⁰

Sarah Kane begann, sich mit Senecas *Phaedra* zu beschäftigen, diese Verarbeitung des Mythos schien ihr die einzig Interessante zu sein.

„Ich las Phaidra, und überraschenderweise interessierte es mich. Es beschreibt eine sexuell korrupte Königsfamilie und war insofern absolut zeitgemäß. [...] Ein zweiter Grund war, daß [sic!] 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 eine Lebenshaltung schreiben und nicht über einen Lebensstil. Also sollte mein Hippolytos auf der Wahrheit beharren, anstatt auf sexueller Enthaltsamkeit, was ich sowieso langweilig fand.“¹⁴¹

Sarah Kane hielt sich also zwar grob an Senecas Version der Geschichte, setzte jedoch einige, für sie essentiell erscheinende und bedeutende Änderungen um. *“I wanted to keep the classical concerns of Greek theatre – love, hate, death, revenge, suicide – but use a completely contemporary urban poetry.”*¹⁴² Die größten Veränderungen zeigen sich im Bezug auf die Figur des Hippolytus, der bei Kane ein attraktives Scheusal ist, das versucht mit Sex seine Langeweile zu bekämpfen. Auch die Art des Begehrens, das Phaedra für Hippolytus empfindet und ihr Umgang damit, sind bei Kane wesentlich ausgeprägter und lenken das Stück in eine neue Richtung. *„The play is also a continuation and expansion of the issues and concerns that preoccupied Blastad – concerns that involve the dissection of a male sensibility that is*

¹⁴⁰ Tabert, *Playspotting*, S. 10f

¹⁴¹ Ebd., S. 11

¹⁴² Sierz, *In-Yer-Face Theatre*, S. 109

diseased and nihilistic, the existence of God, life after death and the effects of violence.“¹⁴³

Sex spielt in *Phaedra's Love* eine große Rolle – sei es als Freizeitbeschäftigung, eine Art von Bestrafung oder schließlich im vermeintlichen Akt der Vergewaltigung – der Phaedra und Hippolytus das Leben kostet. “As in Seneca's version of the play, Kane retains Phaedra's accusation of rape against Hippolytus, and here there is perhaps justification for the charge; indeed one could see how Hippolytus' brutal contempt and rejection of her obsessive love for him could be likened to a form of mental rape.”¹⁴⁴

Kanes Version des Mythos stellt, anders als alle vorangegangenen Bearbeitungen, nicht Phaedra sondern Hippolytus in den Mittelpunkt der Betrachtungen. Hippolytus wird nicht nur als Figur per se essentiell, sondern vor allem seine Rolle als Objekt von Phaedras unbändigem Verlangen, steht in Kanes Fokus.

6.1 Synopse¹⁴⁵

Kane orientiert sich an Senecas *Phaedra*, geht jedoch mit ihrer eigenen Umsetzung des Mythos in eine völlig andere Richtung. *Phaedra's Love* ist in der Gegenwart angesiedelt und könnte somit jedes Königshaus dieser Welt repräsentieren. Zu Beginn des Stückes sitzt Hippolytus auf der Couch, sieht fern und masturbiert. Schnell wird klar, dass sexuelle Befriedigung sein einziges Hobby zu sein scheint, und auch dieses erfüllt ihn eigentlich nicht. Hippolytus ist schwer depressiv, was sich Phaedra, aus Sorge um ihren Stiefsohn, auch von einem Arzt bestätigen lässt. Phaedras Besorgnis um Hippolytus geht über die einer Stiefmutter weit hinaus, sie ist besessen von ihrem Stiefsohn und begehrt ihn auch körperlich zutiefst. Nach einigen Versuchen ihrerseits, kommt es schließlich in der vierten Szene zum sexuellen Kontakt zwischen den beiden, Hippolytus wird von Phaedra oral befriedigt. Phaedra wähnt sich am Ziel ihrer Wünsche, doch Hippolytus' erniedrigendes Verhalten macht all ihr Hoffen zunichte. In einem Akt blinder Rache beschuldigt Phaedra Hippolytus der Vergewaltigung und begeht danach Selbstmord. Hippolytus wird von seinem Vater Theseus ins Gefängnis geworfen. Hippolytus wehrt sich jedoch nicht gegen die schweren Anschuldigungen, sondern lässt sich, obwohl unschuldig, von der wütenden Menge, in einem wahren Gemetzel ermorden.

¹⁴³ Saunders, *Love me or kill me*, S. 72f

¹⁴⁴ Ebd., S. 77

¹⁴⁵ Vgl. Kane, Sarah, *Complete Plays*, London: Methuen 2001, “Phaedra's Love”, S. 63 - 103

Sein letzter Satz *“If there could have been more moments like this”*¹⁴⁶ macht deutlich, dass er seinen Tod als Erlösung, und Phaedras Anschuldigungen als Geschenk an ihn sieht. Am Ende des Stückes beginnt ein Aasgeier seinen Leichnam zu fressen.

6.2 Phaedra & Hippolytus

Die gewalttätige, obsessive Liebe manifestiert sich in *Phaedra's Love* in Phaedras Begehren gegenüber ihrem Stiefsohn. Die Intensität dieses Verlangens wird in der dritten Szene deutlich, als Strophe, Phaedras leibliche Tochter, ihre Mutter unverhohlen auf ihre Gefühle für Hippolytus anspricht. Nach kurzem Leugnen ihrer Emotionen, öffnet sich Phaedra gegenüber ihrer Tochter und fasst ihr unbändiges Begehren für Hippolytus in Worte:

Phaedra “Have you ever thought, thought your heart would break?”
[...]
Phaedra “Wished you could cut open your chest tear it out to stop the pain?”
[...]
Strophe “You're in love with him.”
Phaedra (*Laughs hysterically.*) “What are you talking about?”
Strophe “Obsessed.”
Phaedra “No.”
Strophe (*Looks at her.*)
Phaedra “Is it that obvious?”
[...]
Phaedra “Can feel him through the walls. Sense him. Feel his heartbeat from a mile.”
[...]
Phaedra “There's a thing between us, an awesome fucking thing, can you feel it? It burns. Meant to be. We were. Meant to be.”
[...]
Phaedra “Can't deny something this big.”
[...]
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. I talk to him. He talks to me, you know, we, we know each other very well, he tells me things, we're very close. About sex and how much it depresses him, and I know –”¹⁴⁷

¹⁴⁶ Kane, *Phaedra's Love*, 8:103

¹⁴⁷ Ebd., 3:69ff

Phaedra ist sich der Unmöglichkeit ihrer Begierde bewusst, doch sie kann den Gedanken nicht entfliehen. Sie sieht eine besondere Bindung zwischen ihr und Hippolytus, trotz seiner konstanten Zurückweisung. Je mehr er sie von sich stößt, desto heftiger wird ihr Drang, ihm nahe zu sein. Ihr gesamtes Denken dreht sich nur noch um Hippolytus, sie will für ihn sorgen und ihn sich gleichzeitig einverleiben. Ihr Begehren kann jedoch nie gestillt werden, und diese Tatsache stürzt Phaedra in tiefe Verzweiflung.

„Die Abwesenheit ist die Figur der Entbehrung: ich begehre und brauche in ein und demselben Atemzug. Die Begierde bricht sich am Bedürfnis: eben das ist der quälende Zuge des Liebesgefühls. Hier beginnt ein ewiger Hunger der niemals gesättigt wird: Er besteht in einem innerlichen Gieren und Trachten der liebenden Kraft und des irdischen Geistes nach einem überirdischen Gute. Und die Begierde des Geistes nach einem Genuss, zu dem der Geist von Gott eingeladen und angeeifert wird, die will sich mit aller Macht erfüllen. Seht, hier beginnt ein ewiges Gieren und dauerndes Sehnen und eine ewige Erfolglosigkeit.“¹⁴⁸

Diese Erfolglosigkeit ihrer Handlungen ist es, die Phaedra schließlich zum Äußersten treibt. Hippolytus lässt keine geistige Nähe mit seiner Stiefmutter, oder sonst irgendjemandem zu, allein in der Körperlichkeit versucht er seine Sehnsüchte zu stillen. Phaedra neidet Hippolytus' diversen Sexualpartnern die Nähe zum Objekt ihres Begehrens, sieht sie doch hier ihren steten Misserfolg. Die Verbindung, die ihr Hippolytus so strikt verweigert, wird von all diesen Personen erreicht, wenn auch nur kurzfristig. In ihrer Verzweiflung wählt Phaedra schließlich den ihr einzig möglich erscheinenden Weg Hippolytus nahe zu sein und bringt eine sexuelle Komponente in ihre Beziehung. Doch während es Hippolytus nur um seine eigene Triebbefriedigung geht, zerstört sich Phaedra hier selbst, da ihre Begierde dadurch nicht gestillt, sondern im Gegenteil, ins Unermessliche gesteigert wird.

„Im Gegensatz zum Trieb möchte das Begehren nicht befriedigt werden, wenn es durch diese Befriedigung ausgelöscht wird. Wenn das Begehren ein Ziel hat, so besteht es in der Erhaltung dieses Zieles als solches. Das Begehren zielt eindeutig und allein auf einen Dauerzustand ab. Sein Ziel liegt in seiner eigenen Verlängerung. Und ist somit Begehren des Begehrens selbst.“¹⁴⁹

Hippolytus versucht zu Beginn sogar noch Phaedra davon zu überzeugen diese Grenze nicht zu übertreten, er sieht ihren Untergang voraus, doch seine Abweisung bestätigt Phaedra nur noch mehr in ihrer Annahme, das Richtige für sich und Hippolytus zu tun.

¹⁴⁸ Barthes, *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 30

¹⁴⁹ Grabmaier, „In the Focus of Desire“, zitiert nach Verhaeghe, Paul, *Liebe in Zeiten der Einsamkeit. Drei Essays über Begehren und Trieb*, Wien: Turia+Kant 1998, S. 171

Phaedra "Have you ever thought about having sex with me?"

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 "Life's too long."

Phaedra "I think you'd enjoy it. With me."

[...]

Hippolytus "If we fuck we'll never talk again."

[...]

They stare at each other.

Phaedra "I'm in love with you."

Hippolytus "Why?"

Phaedra "You thrill me."
Silence.

[...]

Phaedra "I don't know what to do."

Hippolytus "Go away. It's obviously the only thing to do."
They both stare at the television.
Eventually, Phaedra moves over to Hippolytus.
He doesn't look at her.
She undoes his trousers and performs oral sex on him.
He watches the screen throughout and eats his sweets.
As he is about to come he makes a sound.
Phaedra begins to move her head away – he holds it down and comes in her mouth without taking his eyes off the television.
He releases her head.
Phaedra sits up and looks at the television.
A long silence, broken only by the rustling of Hippolytus' sweet bag.
Phaedra cries.

Hippolytus "There. Mystery over."
Silence.

[...]

Hippolytus "I've had worse."

Phaedra "I did it because I'm in love with you."

Hippolytus "Don't be. I don't like it."

Phaedra "I want this to happen again."

Hippolytus "No you don't."

Phaedra "I do."

[...]

Hippolytus "It's dead now. Face it. Can't happen again."

[...]

Phaedra "You burn me."

Hippolytus "Now you've had me, fuck someone else."
Silence.

[...]

Hippolytus "Phaedra."
Phaedra (*Looks at him.*)

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.*¹⁵⁰

Phaedra hatte sich von diesem Akt der eigenen Aufopferung so viel erwartet, doch Hippolytus zerstört mit seinem verletzenden, erniedrigenden Verhalten all ihre Hoffnungen. Phaedra fühlt sich benutzt und hintergegangen, der für sie so besondere Akt der körperlichen Vereinigung, wird von ihrem Stiefsohn trivialisiert und Phaedra somit ihrer Würde vollends beraubt. Zwar ist der sexuelle Akt von Phaedra freiwillig verübt, ja sogar von ihr initiiert worden, doch in ihrer Verzweiflung sieht sie sich nun als Opfer einer Form der Vergewaltigung. *"What Hippolytus does to Phaedra is not rape – but the English language doesn't have words to describe the emotional decimation he inflicts. 'Rape' is the best word Phaedra can find for it, the most violent and potent, so that's the word she uses."*¹⁵¹

Der einzige Weg, ihre verlorene Ehre wiederherzustellen und ihren Gefühlen ein Ende zu setzen, scheint Phaedra der Selbstmord – sie erhängt sich (6:90). Zuvor hinterlässt sie noch einen Abschiedsbrief, in welchem sie Hippolytus der Vergewaltigung bezichtigt und dies als Grund ihrer Tat anführt. Was zuerst als reinster Racheakt anmutet, bekommt schnell eine tiefere Bedeutung. Phaedras Anschuldigung bedeutet für Hippolytus gleichzeitig Erlösung – sie macht ihm ihren Tod zum Geschenk. *„Ironically it is Phaedra's death that provides the incontrovertible proof needed for Hippolytus to be convinced of her love for him. Hippolytus sees Phaedra's sacrifice as 'her present to me' [...], an act that finally provides a release from his own torment. Phaedra's love is paradoxically Hippolytus' salvation."*¹⁵² Hippolytus erkennt dies, sobald er von Strophe vom Tod der Stiefmutter unterrichtet wird – er begreift das wahre Ausmaß von Phaedras Gefühlen.

Strophe "Tell me you didn't do it."
Hippolytus "She says I did and she's dead. Believe her.
 Easier all around."
 [...]
Hippolytus "This is her present to me."

¹⁵⁰ Kane, *Phaedra's Love*, 4:79ff

¹⁵¹ Sierz, *In-Yer-Face Theatre*, S. 109

¹⁵² Saunders, *Love me or kill me*, S. 77

[...]
Hippolytus "Not many people get a chance like this. [...]"
 [...]
Hippolytus "[...] She died doing this for me.
 I'm doomed."
 [...]
Hippolytus "She really did love me."
 [...]
Hippolytus "Bless her."¹⁵³

Hippolytus denkt keine Sekunde daran, die ihm vorgeworfene Vergewaltigung abzustreiten. Phaedra ist für ihn gestorben, somit wird ihre Lüge zur unumstößlichen Wahrheit, die Hippolytus' Schicksal besiegelt. Er gesteht die Vergewaltigung, denn auch wenn es ihm nicht als solche erschien, ist es Phaedras Wahrheit, die ausschlaggebend wird.

„[...] Hippolytos [...] 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 [sic!] die Lüge schließlich zur Wahrheit wird. Die Sprache hat keine anderen Worte für sein Verhalten. Das Beharren auf der Wahrheit war etwas, das mich beim Schreiben von *Phaidras Liebe* sehr beschäftigt hat. Ich war damals sehr deprimiert.“¹⁵⁴

Hippolytus' Ende ist vorherbestimmt, er wird in der Konsequenz, die allen Kane-Stücken innewohnt, vom aufgebrachten Mob zu Tode gequält. Sein Tod gibt seinem Leben endlich einen Sinn. Phaedras Geschenk an ihn erlöst ihn von seinem tristen Dasein und seiner Depression, wie das Ende des Stückes deutlich zeigt:

Eventually, Hippolytus opens his eyes and looks at the sky.
Hippolytus "Vultures."
(He manages a smile.)
 "If there could have been more moments like this."
Hippolytus dies.
*A vulture descends and begins to eat his body.*¹⁵⁵

Hippolytus' letzter Satz lenkt die Stimmung des Stückes noch einmal in eine völlige andere Richtung. Sein Lächeln und die Nachricht, die seine letzten Worte vermitteln, geben dem vorangegangenen Gemetzel seine Berechtigung. Hippolytus wurde tatsächlich erlöst. Phaedras Liebe führte zwar unweigerlich in die Gewalt, doch diese ist hier durchwegs positiv behaftet. „*Kane's plays remind us of what we 'cherish in the act of seeing it destroyed'.*“¹⁵⁶

¹⁵³ Kane, *Phaedra's Love*, 5:90f

¹⁵⁴ Tabert, *Playspotting*, S. 9

¹⁵⁵ Kane, *Phaedra's Love*, 8:102f

¹⁵⁶ Mangold, *The Empty I*, S. 5, zitiert nach Eagleton, Terry, *Sweet Violence. The Idea of the Tragic*.

Sarah Kane sah in ihren beiden Protagonisten in *Phaedra's Love* große Teile ihrer selbst. Wie die zwei Seiten einer Medaille, zeigen sowohl Phaedra als auch Hippolytus, Wesenszüge der Autorin auf.

“Wobei es insgesamt auch um meine eigene Persönlichkeitsspaltung ging, den Umstand, daß [...] ich zu gleichen Teilen Hippolytos und Phaidra bin. Sie sind zwei Facetten ein und derselben Person, der absolut verletzende, abgeklärte Zynismus und die bedingungslose, blinde Liebe für jemanden, der alles andere als liebeswert ist. Wann immer ich eine Szene schrieb, bewegte ich mich dementsprechend in gegensätzlichen Zuständen, um herauszufinden, was geschieht, wenn diese zwei Menschen zusammentreffen.“¹⁵⁷

Während Phaedra Kanes damaligem Stimmungsbild zu großen Teilen entsprach und somit als ein Spiegel ihrer Seele gelesen werden kann, handelt es sich bei Hippolytus vielmehr um einen Idealzustand, den Kane unbedingt erreichen wollte. Vor allem Hippolytus' Klarheit faszinierte sie: *“Er drückt sich bei allem, was er sagt, klar und unmißverständlich [...] aus. Und ich glaube, ich verfolge dasselbe Ziel – ich möchte klar und unmißverständlich [...] verstanden werden. Unter diesem Aspekt ist Hippolytos eines meiner Ideale. Ich wäre gern wie er. [...] Er ist ein totaler Wichser, aber immerhin ist er witzig, was für manches entschädigt.“*¹⁵⁸ Kane bezeichnet *Phaedra's Love* als ihr humorvollstes Stück, sie definiert die Komik des Stückes als eine Art *“lebensrettenden Galgenhumor“*. *„Hippolytos verliert seinen Humor in keiner Sekunde, sonst hätte er sehr schnell ausgespielt. Sein letzter Satz ist zwar keine Verarschung, aber er ist sich der Komik und des Paradoxons durchaus bewußt [sic!].“*¹⁵⁹

Oxford: Blackwell Publishers, 2003, S. 26

¹⁵⁷ Tabert, *Playspotting*, S. 12

¹⁵⁸ Ebd., S. 13

¹⁵⁹ Ebd., S. 14

7. Cleansed

„As with a nightmare, you cannot shut it out because nightmares are experienced with your whole body.“¹⁶⁰

Cleansed, Kanes drittes Stück, wurde am 30. April 1998 am Royal Court Theatre Downstairs uraufgeführt, und galt als die größte Produktion des Royal Courts in der Spielzeit 1997/1998. Inzwischen hatte in den Köpfen vieler Kritiker ein starker Wandel stattgefunden und *Cleansed* wurde wesentlich positiver aufgenommen als noch *Blasted* drei Jahre zuvor. David Benedict betrachtete *Cleansed* als „*absolute proof of the power of live theatre*“ und war davon fasziniert, „*how powerfully the vivid images resound in your imagination for ages afterwards [...] It clings to you like a shroud. [...] Her [Sarah Kanes] handling of image and metaphor sets her apart from almost every other playwright of her generation.*“¹⁶¹ Robert Butler verglich *Cleansed* mit einer Installation in einer Kunstgalerie¹⁶², und Robert Gore-Langton nannte das Stück „[...] *one of the most gripping and visually exciting pieces of theatre in the West End*“¹⁶³. Doch natürlich gab es auch nach wie vor die Kritiker, die Kanes Werk kategorisch ablehnten. John Gross vom *Sunday Telegraph* zum Beispiel sah in *Cleansed* nicht mehr als „[...] *miserable stuff, [...] lacking „either social context or human depth*“¹⁶⁴.

Cleansed gilt als Sarah Kanes stärkstes *neo-jacobean* Stück, jedes Wort, jede Geste und jegliche Handlung führt rücksichtslos in die Abgründe menschlicher Psyche. Kanes bisher extremste Bilder körperlicher Gewalt – „*highlights include a hypodermic needle shoved in a man's eyeball, a human tongue being sliced off, floggings, executions, genital transplants and the gradual dismemberment of a gay man*“¹⁶⁵ – machten eine realistische, textgetreue Umsetzung quasi unmöglich. James MacDonald, der bei der Produktion von *Cleansed* 1998 Regie führte, hielt sich an Sarah Kanes Wunsch, diese Bilder als Symbole zu betrachten und schuf eine ritualisierte Inszenierung.

„[...] *it's clear that the moment you look at Cleansed there's no way you can do it realistically – it would be lethal to perform and unbearable to watch.*“¹⁶⁶ „*If you staged*

¹⁶⁰ Peter, „Reviews of Cleansed“, *Theatre Record* 18:9 1998, S. 564

¹⁶¹ Benedict, *The Independent*, „Reviews of Cleansed“, S. 564f

¹⁶² Vgl. Butler, „Reviews of Cleansed“, S.566

¹⁶³ Gore-Langton, „Reviews of Cleansed“, S. 563

¹⁶⁴ Gross, *The Sunday Telegraph*, „Reviews of Cleansed“, S. 567

¹⁶⁵ Gore-Langton, „Reviews of Cleansed“, S. 563

¹⁶⁶ Saunders, *Love me or kill me*“, S. 123

*the play realistically, it would be like walking in your local butcher's shop.*¹⁶⁷

Am Beispiel einer expliziten Regieanweisung in *Cleansed* – „He [Tinker] takes Carl by the arms and cuts off his hands“¹⁶⁸ – erklärte Sarah Kane in einem Interview mit Dan Rebellato ihren speziellen Zugang zu dieser Thematik:

„It's not about the actual chop. It's about that person who can no longer express love with his hands, and what does that mean? And I think the less naturalistically you show those things the more likely people are to be thinking what is the meaning of this act rather than 'fucking hell, how do they do that!'“¹⁶⁹

Cleansed gilt neben *Crave* als das Sarah Kane Stück, welches sich am explizitesten und inhaltlich ausführlichsten mit dem Thema Liebe beschäftigt. „*Everybody's in love. It is a play about the nature of love and its relationship to brutalisation. Love is a kind of madness and ecstasy.*“¹⁷⁰ Vor allem auch die Frage, wie weit man für einen geliebten Menschen zu gehen bereit ist, wird von Kane hier auf besonders plastische und brutale Weise beleuchtet.

„[...] Als ich *Gesäubert* schrieb, war ich in einem sehr extremen Zustand – unendlich deprimiert und zugleich bis über beide Ohren verliebt, so daß [sic!] ich diese zwei gegenläufigen Dinge nicht als Widerspruch gesehen habe. [...] Aber um Gewalt ist es auch darin nie gegangen, es ging immer darum, wie sehr diese Menschen lieben. Stärker noch als in meinen Stücken davor wird die Gewalt in *Gesäubert* zur Metapher [...].“¹⁷¹

7.1 Synopse¹⁷²

Cleansed spielt, laut Stücktext, in einer 'Universität'. Viel mehr denkt man aber eher an eine medizinische Einrichtung, die schon fast an eine Art Konzentrationslager erinnert. Die 24, teilweise sehr kurzen Szenen spielen an fünf verschiedenen Orten dieses Gebäudekomplexes: the White Room (das Universitätssanatorium), the Red Room (die Sporthalle), the Black Room (die in Peepshow-Kabinen umgebauten Duschen der Sporthalle), the Round Room (die Universitätsbibliothek) und the College Green. Tinker, der unheimliche Peiniger, untersucht hier die Grenzen der Liebe. *Cleansed* enthält vier, ineinander verwobene, Liebesgeschichten: Grace ist auf der Suche nach ihrem Bruder Graham, einem Drogensüchtigen, der von Tinker seinen goldenen Schuss bekommt. Grace und Graham führten womöglich eine inzestuöse Beziehung.

¹⁶⁷ Stratton, Kate, „Extreme Messures“, Interview mit Sarah Kane, *Time Out* 25.03.-01.04.1998

¹⁶⁸ Kane, Sarah, *Complete Plays*, London: Methuen 2001, „Cleansed“, 8:129

¹⁶⁹ Rebellato, „Brief Encounter Platform“, Interview mit Sarah Kane

¹⁷⁰ Christopher, James, „Rat with Hands Exits Stage Left“, *The Independent*, 04.05.1998

¹⁷¹ Tabert, *Playspotting*, S. 19f

¹⁷² Vgl. Kane, *Complete Plays*, *Cleansed*, S. 105 - 151

Grace ist besessen von ihrem Bruder, trägt seine Kleidung, imitiert seine Sprache und Gestik und verliert sich im Verlauf des Stückes selbst immer mehr, bis sie schließlich – nach einer Penistransplantation – ganz zu Grahams Abbild wird. Die Beziehung von Carl und Rod wird von Tinker am gewalttätigsten untersucht und Carl wird aufs brutalste verstümmelt um zu sehen, wie weit er für die Liebe gehen würde. Der 19-jährige Robin verliebt sich in Grace, als sie ihm das Lesen und Rechnen beibringt. Als Robin jedoch gelernt hat, mit einem Abakus umzugehen erhängt er sich, nachdem er errechnet und realisiert hat, wie lange Tinker ihn noch gefangen halten wird. Die letzte Liebesgeschichte ist die von Tinker selbst: hinter seinem bestialischen Verhalten steckt die Unfähigkeit, Liebe auszudrücken. Er sucht nach Anerkennung und Zuneigung in den Peepshow-Kabinen, doch beides wird ihm von der unbekanntem Stripperin immer wieder konstant verweigert. Erst als diese sich in Tinkers Vorstellung in Grace verwandelt, wird ihm ein Moment voll Liebe und Glück gewährt.

7.2 Rod & Carl

Cleansed zeigt Liebe in ihren extremsten Ausführungen. Der Beziehung zwischen Begehren und Schmerz wird enormer Raum verliehen, auf einen realistischen Plot fast völlig verzichtet. Tinkers Experimente führen die 'Liebe überwindet alles'-Theorie bis an ihre Grenzen. Er testet mittels körperlicher und psychischer Folter die Illusionen und Gefühle seiner „Insassen“.

„*The scenic imagery of Cleansed [...] makes the impact of [...] the 'catastrophe' of love on the human body visible.*“¹⁷³ Bei *Cleansed* handelt es sich zwar um ein ungeheuer düsteres Stück, jedoch lässt es in seinem Kern ein großes Pensum an Hoffnung erahnen. Vielleicht kann Liebe wirklich alles überwinden. „*They're all just in love. I actually thought it's all very sixties and hippy. They are all emanating this great love and need and going after what they need, and the obstacles in their way are all extremely unpleasant but that's not what the play is about. What drives people is need, not the obstacle.*“¹⁷⁴

Eine der intensivsten Verbindungen in *Cleansed* ist die zwischen Rod und Carl. Ihre Geschichte wird in sieben der 24 Szenen des Stückes behandelt. Ihre Liebe beruht auf Gegenseitigkeit, und doch herrscht ein emotionales Ungleichgewicht vor.

¹⁷³ Zimmermann, Heiner, „Theatrical Transgression in Totalitarian and Democratic Societies: Shakespeare as a Trojan Horse and the Scandal of Sarah Kane“, *Contemporary Drama in English* 8, 2010, S. 179

¹⁷⁴ Rebellato, Brief Encounter Platform, Interview mit Sarah Kane

Der Psychotherapeut Paul Verhaeghe definierte seinen Begriff der Ontogenese durch zwei Formen von Liebesbeziehungen.

„*The first one is the dual imaginary relationship, in Lacanian terminology also called mirror-image relationship, in which each partner's deficit can only be appeased by the other; the second type of relationship is called the concept of triangular love, which involves the self, the other and the inerasable deficit.*“¹⁷⁵ Nach Verhaeghe kann eine Beziehung nur dann erfüllend sein, wenn beide Partner dieses universelle Defizit, das weder vom einen noch vom anderen jemals gemildert werden kann, in jedem Menschen akzeptieren. Die Grundlage für die erste Form der Liebe bildet die falsche Annahme, dass der Wunsch, das Defizit des Partners auszugleichen, erfüllt und ausgeführt werden kann, was aber durch das Problem an sich schon unmöglich ist. *“The basic deficit of all human beings result from a structural loss and is thus irreparable: as soon as language enters the mother-child of subject-world relationship, separation from the other is definite and irrevocable. Consequently, love as a pseudo-symbiotic or mirror-image relationship, in which each partner tries to balance out the other's deficit, is never satisfactory.*“¹⁷⁶

Die gefühlsmäßige Unwucht zwischen Rod und Carl wird schon in der zweiten Szene deutlich. Ihre Liebe ist präsent und spürbar, jedoch begegnen sich hier der liebestrunkene Träumer und der disziplinierte Realist. Die beiden kennen sich erst seit drei Monaten und doch setzt Carl schon alles auf eine Karte. Er spricht von ewiger Verbundenheit, von Heirat, er denkt, er würde für Rod sein Leben geben und verlangt von ihm ein Versprechen unsterblicher Liebe. Rods Gefühle für Carl sind sicher nicht geringer, jedoch bleibt er realistisch und in der Gegenwart verhaftet. Dies gipfelt in einem Dialog, den Dan Rebellato „[...] *the most genuinely romantic speech in contemporary British playwriting*“¹⁷⁷ nennt:

Rod	“What are you thinking?”
Carl	“That I'll always love you.”
Rod	<i>(Laughs.)</i>
Carl	“That I'll never betray you.”
Rod	<i>(Laughs more.)</i>
Carl	“That I'll never lie to you.”
Rod	“You just have.”
Carl	“Baby –”

¹⁷⁵ Grabmaier, „In the Focus of Desire“, S. 23f, zitiert nach Verhaeghe, Paul, *Liebe in Zeiten der Einsamkeit. Drei Essays über Begehren und Trieb*, Wien: Turia+Kant 1998, S. 79f

¹⁷⁶ Ebd.

¹⁷⁷ Rebellato, Dan, „Sarah Kane: An Appreciation“, *New Theatre Quaterly* 59, 1999, S. 281

[...]
Rod "I wouldn't die for you."
Carl "That's all right."
Rod "I can't promise you anything."
Carl "I don't mind."
Rod "I do."
[...]
Carl "I don't expect anything."
Rod "Yes you do."
Carl "You don't have to say anything."
Rod "I do."
[...]
Rod "Listen. I'm saying this once.
I love you *now*.
I'm with you *now*.
I'll do my best, moment to moment, not to betray you.
Now.
That's it. No more. Don't make me lie to you."¹⁷⁸

Rod macht Carl hier wohl den größten aller Liebesbeweise – er ist gnadenlos ehrlich. So ehrlich, dass es schmerzt. Während Carl stark symbolische und imaginäre Qualitäten verkörpert, ist es Rod, der das realistische Element in ihre Beziehung einbringt. So sehr dies Carl auch verletzen mag, ist es doch genau dieser Wunsch, nämlich das zu genießen, was die beiden tatsächlich im Moment empfinden und füreinander sein können, der ihre Beziehung erst wirklich real und fest werden lässt. Carl läuft Gefahr sich in seinen Gefühlen für Rod selbst zu verlieren und somit gegenseitige Liebe eigentlich unmöglich werden zu lassen. *“An individual hands themselves over to another individual and this Other becomes themselves – they forget about themselves because they are so lost in the other person.”*¹⁷⁹

Roland Barthes schreibt an einer Stelle in seinem Werk *Fragmente der Liebe*, die Situation eines unglücklich Liebenden sei vergleichbar mit der eines Häftlings im Konzentrationslager Dachau. Sarah Kane empörte dieser Vergleich zuerst zutiefst, jedoch fand sie durch ihre Figuren in *Cleansed* langsam ein Verständnis für Barthes These:

„Mich hat dieser Vergleich zuerst empört, ich fand, die Qualen der Liebe könnten unmöglich so schrecklich sein wie das KZ. Je länger ich allerdings darüber nachdachte, desto mehr verstand ich, was Barthes damit meint. Er spricht vom Verlust des Selbst. Und wenn man sich selbst verliert, was bleibt einem dann noch? Man landet in der völligen Ausweglosigkeit, in einer Art Wahnsinn.“¹⁸⁰

¹⁷⁸ Kane, *Cleansed*, 2:110f

¹⁷⁹ Saunders, *Love me or Kill me*“, Interview mit Nils Tabert, S, 142

¹⁸⁰ Tabert, *Playspotting*, S. 16

Diesem Wahnsinn scheint Carl anheimzufallen. Er verliert sich selbst im Verlauf des Stückes immer mehr. Sarah Kane bringt dies mit einem ihrer wohl stärksten Bilder symbolisch auf die Bühne. Szene für Szene wird Carl systematisch von Tinker verstümmelt. Er nimmt ihm nach und nach jede Möglichkeit der menschlichen Ausdrucksfähigkeit. Er beraubt ihn seiner Zunge (4:118), seiner Hände (8:129), seiner Füße (13:136) und schließlich seiner Genitalien (18:145).

Diese serielle Zerstörung von Carls Körper ist hoch symbolisch: jedes Mal, wenn er einen Teil seines Körpers benutzt, um seine Liebe zu Rod auszudrücken, verliert er diesen. In der vierten Szene schneidet Tinker Carl die Zunge ab und beraubt ihn so der stärksten Möglichkeit, seine Gefühle auszudrücken: seiner Sprache. Später versucht Carl eine Liebesbotschaft für Rod in den Schlamm zu schreiben, was augenblicklich zum Verlust seiner Hände führt. Nach einem Liebestanz werden ihm die Füße abgehackt (die später, im wohl berühmtesten Bild in *Cleansed*, von Ratten weggeschleppt werden) und als er schließlich mit Rod schläft, amputiert ihm Tinker seinen Penis, um damit wenig später Grace einer Geschlechtsumwandlung zu unterziehen. *“I find it very desperate with Carl just existing as bits of a human being in complete agony. And everything that gave him expression has been taken from him – his hands and his feet and his tongue and his genitals. He has absolutely nothing.”*¹⁸¹

Tinker ist per se schon, was seine körperliche Gewalttätigkeit betrifft, Sarah Kanes brutalste Figur, doch was die Gewalttätigkeit gegen Rod und Carl angeht, übertrifft er sich beinahe selbst. Es scheint fast, als sei ihm ihre innige, ja schon fast greifbare Verbundenheit und Liebe, ein besonders großer Dorn im Auge. Seine Versuche, die Liebe durch Gewalt zu vertreiben misslingen einer nach dem anderen, was ihn wütend macht und seinen Neid auf die Beziehung nur noch verstärkt.

“[...] I think with the gay couple, Carl and Rod, there was something that he perhaps found really very distasteful – perhaps less distasteful in that it was a gay relationship, and more the fact that it was unconditional love. And he couldn't understand how far it could go. Their relationship was so strong that it was disturbing to him – although he has the same unconditional love for Grace. He does the kindest thing he can think of which is extremely warped, in giving her a man's penis. He actually thinks he's doing her a huge service, giving her exactly what she wants. But he's destroying her and also creating an opportunity where he cannot have a resolution to his love because he is changing the woman he adores into a man. And by doing that he's disallowing himself any relationship with her – it's a place he can't go.”¹⁸²

¹⁸¹ Saunders, *Love me or kill me*, Interview mit Stuart McQuarrie, S. 184

¹⁸² Ebd., S. 181f

All dies führt schließlich dazu, dass Tinker bei Rod und Carl noch einen grausamen Schritt weitergeht als bei allen anderen seiner Opfer – er tötet. Mit einem wohlüberlegten Kunstgriff gelingt es Sarah Kane hier, das Unbehagen und die Ungerechtigkeit die man für die Situation von Carl und Rod empfindet, noch zu erhöhen und bis an die psychische Schmerzgrenze zu treiben – es ist nämlich nicht Carl der von Tinker ermordet wird, sondern Rod. Trotz seiner unzähligen Liebesschwüre ist es nicht so, dass Carl sich letztlich für Rod opfert, es ist genau umgekehrt:

Rod "There's only now."
(He cries.)

Carl *(Hugs him.)*

Rod "That's all there's ever been."
Carl *kisses him.*
He makes love to Rod.

Rod "I will always love you.
 I will never lie to you.
 I will never betray you.
 On my life."

They both come.

[...]

They hug tightly, then go to sleep wrapped around each other.
Tinker *is watching.*
He pulls Rod away from Carl.

Tinker "You or him, Rod, what's it to be?"

Rod "Me. Not Carl. Me."

Tinker *(Cuts Rod's throat.)*

Carl *(Struggles to get to Rod. He is held.)*

Rod "It can't be this."
(He dies.)

Tinker "Burn him."¹⁸³

Die Tatsache, dass es der Realist ist, der sich entscheidet für seinen Geliebten zu sterben, suggeriert größten Optimismus. Liebe ohne Wenn und Aber, bis in den Tod – *"Here, Kane's romantic version of love as a commitment that includes the readiness to die for the beloved is both discussed and literally executed."*¹⁸⁴

Eines der Bilder, mit denen Sarah Kane diese innigste Verbundenheit, deren Konsequenz Rods Tod darstellt, zeigt, ist das immer wieder auftauchende Motiv des Rings, mit dem Kane vor allem auf die Beständigkeit der Beziehung zwischen Rod und

¹⁸³ Kane, *Cleansed*, 16:142

¹⁸⁴ Brusberg-Kiermeier, „Cruelty, violence and rituals in Sarah Kane's play“, S. 85

Carl verweist. Ihre Geschichte beginnt schon in Szene 2 damit, dass Carl Rods Ring haben möchte, um ihre Verbundenheit zu demonstrieren (2:119), was Rod noch kategorisch ablehnt. Nachdem jedoch Tinker Carl die Hände abgehackt hat, ist es Rod, der Carls Ring von den toten Fingern löst und sich selbst ansteckt (8:129) – dies markiert wohl den Punkt im Verlauf der Geschichte, an welchem eine emotionale Veränderung in Rod vorgeht und sein Tod als Ausgang unumgänglich wird:

Carl tries to pick up his hands – he can't, he has no hands.

Rod goes to Carl.

He picks up the severed left hand and takes off the ring he put there.

He reads the message written in the mud.

Rod „Say you forgive me.“
(*He puts on the ring.*)¹⁸⁵

Das Symbol des Rings verbindet Kanes Arbeit wieder stark mit dem Jacobean Drama, wie die Ausführungen von Graham Saunders zeigen:

“[...] its role as pledge and token between Carl and Rod places it within the conventions of Elizabethan comedy, where the playful banter centering around exchange, and Rod's refusal to part with his ring or vow his eternal love, recalls similar moments out of Shakespeare's Elizabethan comedies such as *Much Ado About Nothing* (c.1598) and *As You Like It* (c.1599). The darker Jacobean elements to the ring imagery are later revealed in Tinker's attempt to destroy Rod and Carl's love thorough the symbolism of the ring. This is why Tinker reminds Carl while he is being tortured, 'I love you Rod I'd die for you' (4:117), and with Carl's eventual betrayal of his lover ('Not me please not me... Rod not me') Tinker carries out a symbolic act of violence to signify the death of love: with a pair of scissors he removes Carl's tongue – the organ of betrayal – and makes him swallow Rod's ring.”¹⁸⁶

Schließlich wird auch sein eigener Ring, mit Rods Hilfe, freiwillig von Carl verschluckt. Der Akt, der von Tinker eigentlich als Demütigung geplant war, wird somit von Rod und Carl als Zeichen ihre ewigen Verbundenheit interpretiert und Tinkers Absicht damit annulliert und umgekehrt. „*This final declaration is made through a reversal of Tinker's previous act involving the ring: now, in a gesture more resembling the Sacrament, Rod 'takes off the ring and makes Carl swallow it' (16:142).*”¹⁸⁷

¹⁸⁵ Kane, *Cleansed*, 8:129

¹⁸⁶ Saunders, *Love me or kill me*, S. 97f

¹⁸⁷ Ebd., S. 98

Der vielleicht schrecklichste Moment in *Cleansed*, der noch einmal geballt allen Schmerz der Liebe, und in Carls Fall vor allem den Verlust des Geliebten ausdrückt, befindet sich am Ende der 18. Szene:

**Carl sits up in bed and opens his mouth.
He looks at Grace. She looks at him.
Carl lets out a silent scream.**¹⁸⁸

Diese Szenerie mutet so schrecklich an, so unendlich verzweifelt, schon das bloße Lesen der Textstelle fühlt sich an wie ein Tritt in den Magen.

„At the end of *Cleansed* Carl screams silently. This used to be vocal, but was changed in rehearsal after discussion with people from Amnesty International. They told us about the way in which a victim watched another being tortured. They felt they were screaming, but in fact they became paralysed with fear, and though they wanted to, they could not scream. So, in the penultimate scene we have Carl physically screaming, but without the sound.“¹⁸⁹

Sarah Kane erlaubt ihren Lesern bzw. Zusehern keine Schonung, der Schmerz, den ihre Figuren fühlen, überträgt sich ungefiltert. *„In Cleansed [...] there is a visible imbalance and disparity in the relationships and in each of the characters that drag them even deeper into the vicious circle of desire, which is then manifest in psychoses, decay, physical and emotional breakdown, mutilation, and torture.“*¹⁹⁰ All dies bringt den „normalen“ Zuschauer bis an die Grenzen der Belastbarkeit und macht *Cleansed* zu einem Stück, das einen bis ins Mark erschüttert und seine Bilder unweigerlich ins Gedächtnis des Zusehers einbrennt, die eines nie vergessen lassen: die ungeheure Macht der Liebe.

“Perhaps the most extraordinary thing was suddenly realising that was a play about love, because at first it seems to be absolutely the opposite. It's about the extremes of emotions – about how people will do things for love, and involving people who don't seem in the least bit loving or gentle.“¹⁹¹

¹⁸⁸ Kane, *Cleansed*, 18:146

¹⁸⁹ Smith, Mal, *Antonin Artaud and his Legacy*, London: Theatre Museum Education Pack, 1999

¹⁹⁰ Grabmaier, „In the Focus of Desire“, S. 103

¹⁹¹ Saunders, *Love me or kill me*, Interview mit Stuart McQuarrie, S. 184f

8. Crave

Nur knapp drei Monate nach der Premiere von *Cleansed* kam *Crave* zur ersten Aufführung. Als Teil des jährlichen Festivalprogramms, wurde das Stück am Traverse Theatre in Edinburgh im August und September 1998 diverse Male gezeigt. Bei *Crave* versuchte Sarah Kane dem vorgefertigten Bild ihres Werks in den Köpfen der Kritiker zu entgehen und veröffentlichte das Stück zuerst unter dem Pseudonym Mary Kelvedon. Natürlich wurde dieses Geheimnis jedoch bald gelüftet und der Hype um Kane begann aufs Neue. Ende September 1998 wechselte die Produktion ans Royal Court Theatre London und tourte während der nächsten zwei Monate außerdem durch Europa. Stationen dieser Tournee waren Dublin, Kopenhagen, Maastricht und Berlin, wo die Kritiker sich fast etwas enttäuscht von Kanes neuestem, erwarteten Geniestreich zeigten: „*They [the critics in Germany] saw it [Crave] as a very quiet, very desperate, melancholic and elegiac play.*“¹⁹²

Nach eigenen Aussagen gab Rainer Werner Fassbinders *Pre-Paradise Sorry Now* den Anstoß zum Schreiben von *Crave*. Betrachtet man Fassbinders Stück genauer, entdeckt man tatsächlich diverse Ähnlichkeiten zwischen den beiden Werken, sowohl thematisch, als vor allem auch strukturell.

„In der Textcollage »Preparadise sorry now« zeichnet R.W. Fassbinder auf vier Ebenen die sich wiederholenden Mechanismen von Unterdrückung und Unterwerfung, Gewalt und Opferbereitschaft, Macht und Abhängigkeit nach: Das Serienmörderpaar Ian Brady und Myra Hindley folterte in den 60er Jahren in England mindestens fünf Kinder zu Tode. Prosatexte (Ebene 1) und fiktive Gespräche des Mörderpaars (Ebene 2) führen als roter Faden durch das Stück. Unterbrochen werden sie von Szenen, in denen jeweils zwei Menschen gemeinsam gegen einen dritten agieren (Ebene 3). Wozu sind Menschen fähig? Wie manifestiert sich faschistoides Verhalten im Alltag? Die vierte Ebene bilden liturgische Texte. Christliche Gedankenmuster (Hoffnung auf Belohnung und Angst vor Bestrafung, Sünde und Tugend, Gott der Herr und Mensch der Knecht, Du sollst Dir kein Bildnis machen, keinen Herren haben neben mir etc.) werden als disponierendes Moment der Unterdrückung zur Diskussion gestellt. Fassbinder schrieb »Preparadise sorry now« 1969 als polemische Antwort auf »paradise now!«, eine der in den 60ern bekanntesten Inszenierungen der politischen Theatergruppe Living Theatre, in der es um die Frage der Realisierung von Utopien in der Gegenwart ging.“¹⁹³

Thematisch gesehen kreist *Crave* rund um Liebe, Verlangen und Begierde nach unrealisierbaren Beziehungen.

¹⁹² Saunders, *Love me or kill me*, Interview mit Nils Tabert, S. 135

¹⁹³ <http://preparadise-sorry-now.blogspot.co.at>, Zugriff am 05.08.2012

„Thema von *Crave* ist einmal mehr die Liebe: die Mutterliebe, die sexuelle Liebe, die aufopfernde Liebe, die aufgeopferte Liebe, die zerstörende Liebe. Und immer wieder: die vernichtende Liebe.“¹⁹⁴ *Crave* kann wohl als Sarah Kanes poetischstes Stück gesehen werden, welches sich vor allem durch seine strukturellen Besonderheiten von ihren bisherigen Texten unterscheidet. Raum und Zeit spielen keine Rolle mehr, die Charaktere verlieren ihre physische Realität und existieren nur als vier ineinander fließende Stimmen im leeren Raum, die in perfekter Harmonie verschmelzen, vergleichbar mit der eines Streichquartetts.¹⁹⁵ Diese teilweise Auflösung der Figuren schafft eine (alb-)traumhafte Qualität und macht *Crave* zu einer völlig neuen Theatererfahrung. „[...] *and I don't think Crave is a piece of poetry that should have a physical side to it – they are four voices in the darkness – and they only exist to speak because people will listen to their sorrow. And this is why I think it's such a perfect piece of writing because it's so pure.*“¹⁹⁶ Über *Crave* liegt ein schwerer Schleier der Melancholie, die Gewalt kommt hier nicht aus körperlichen Übergriffen, sondern aus dem schmerzvollen Gedanken, dass die Liebe für immer verloren ging.

„Für mich ist *Crave*, in dem es körperliche Gewalt nicht einmal ansatzweise gibt und das ein sehr stiller Text ist, mein bisher verzweifeltster. An einer Stelle sagt dort jemand: 'Etwas hat sich gelöst', und ab da scheint es immer hoffnungsvoller zu werden. Aber in Wahrheit haben die Figuren alle längst aufgegeben, es ist das erste meiner Stücke, in dem sie sagen: Scheiß drauf, ich hau ab von hier. In *Gesäubert* hört die Liebe nicht auf, sie ist eine letzte Rettungsmöglichkeit [...] Wohingegen *Crave* in einem Stadium geschrieben wurde, in dem mein Glaube an die Liebe verschwunden war.“¹⁹⁷

8.1 Synopse

Crave ist Kanes erstes Stück, das keiner klaren Dramaturgie mehr folgt, eine Rahmenhandlung, wie sie zum Beispiel in *Blasted* noch deutlich auszumachen war, fehlt hier. Auch auf eine Unterteilung in Szenen verzichtet Sarah Kane und schafft somit ein, von theatralen Grenzen völlig losgelöstes Textkonstrukt. Begehren wird zum zentralen Thema, der Versuch der vier Figuren, ihre Emotionen und Gefühlszustände zu beschreiben nimmt den gesamten Raum ein. Wer bin ich ohne Liebe? Diese Frage, die Kanes eigene Ängste zur Zeit des Entstehungsprozesses des Stücks widerspiegelt, beherrscht die Szenerie. „*Consequently Kane displays her innermost belief that only*

¹⁹⁴ Schönherr, „Irre“, S. 147

¹⁹⁵ Vgl. Kane, *Complete Plays*, Einführung von David Greig, S. xiv

¹⁹⁶ Saunders, *Love me or kill me*, Interview mit Vicky Featherstone, S. 132

¹⁹⁷ Tabert, *Playspotting*, S. 19f

*love creates true identity and implies the following answer to this question in Crave: If I am not loved, I am no-one and remain entirely misunderstood as a person.*¹⁹⁸

Das Werk kommt ohne jede Art von Spiel aus. Die vorhandene Intensität der Gedanken, die die vier Stimmen in den nackten Raum schleudern, provoziert starke Bilder extremster Gefühle.

Kane verzichtet weiters darauf, die Figuren genauer zu charakterisieren, sie gibt ihnen nicht einmal Namen. Die vier Buchstaben A, C, M und B sind das Einzige, was die Figuren voneinander trennt.

“[...] Kane [...] does not give the characters in *Crave* specific names, but denotes identity by the letters A, B, C and M. The characters stand for specific *archetypes*:

'To me A was always an older man. M was always an older woman. B was always a younger man and C was always a young woman... A, B, C and M do have specific meanings which I am prepared to tell you. A is many things which is The Author, Abuser (because they're the same thing Author and Abuser); Aleister – as in Aleister Crowley who wrote some interesting books... and Antichrist. My brother came up with Arse-Hole which I thought was quite good. It was also the actor who I originally wrote it for who's called Andrew. M was simply Mother, B was Boy and C was Child, but I didn't want to write those things down because then I thought they'd get fixed in those things forever and nothing would ever change.’¹⁹⁹

Erst im Verlauf des Textes wird jeder Figur eine, für ihren seelischen Zustand ausschlaggebende, Charaktereigenschaft zugeordnet. A beschreibt sich selbst als pädophil, C entpuppt sich als Missbrauchsoffer, M will unbedingt ein Kind bekommen und B bettelt darum, verführt zu werden.

“[...] *Crave* displays love from a romantic viewpoint moving between the personal, individual experience of love and the general, universal truth about the complexity and variety of emotions, which is known to everyone who has ever truly loved. More than before, Kane in this 'stream-of-unconsciousness' - play, reveals her romantic inclinations as she oscillates between her characters' feelings and experience of both absolute invincibility and utmost vulnerability.”²⁰⁰

Die vier Stimmen scheinen aus völlig unterschiedlichen Lebenssituationen zu kommen, und doch erzählen sie alle die gleiche Geschichte: eine Geschichte voll ungestillter und unstillbarer Gier nach Liebe. „*Crave's a sinister tour around a city at night, where people's faces are suddenly lit up in the headlights of passing cars, then consumed by the dark.*”²⁰¹

¹⁹⁸ Grabmaier, „In the Focus of Desire“, S. 158f

¹⁹⁹ Rebellato, „Brief Encounter Platform“, Interview mit Sarah Kane

²⁰⁰ Grabmaier, „In the Focus of Desire“, S. 119

²⁰¹ Sierz, *In-Yer-Face Theatre*, S. 119

8. 2 A

A in *Crave* stellt sicherlich eine von Kanes bemerkenswertesten Figuren dar. Bei A handelt es sich mit großer Wahrscheinlichkeit um einen älteren Mann, der gleich zu Beginn des Stücks sein schreckliches Geheimnis preisgibt:

A "I'm not a rapist."
[...]
A "I'm a paedophile."²⁰²

Schnell wird klar, dass As Begehren dem jungen Mädchen C gilt. Er hat C ganz offensichtlich missbraucht bzw. tut dies immer noch. Während C nach und nach die schrecklichen Details ihres Martyriums preisgibt, ist A ihr völlig verfallen und versucht sein Verhalten mit Liebe zu rechtfertigen. Dadurch entsteht eine extreme Diskrepanz, die schließlich in einem Monolog gipfelt, der als einer der berührendsten und intensivsten der Theatergeschichte gesehen werden kann.²⁰³

A "And I want to play hide-and-seeK and give you my clothes and tell you I like your shoes and sit on the steps while you take a bath and massage your neck and kiss your feet and hold your hand and go for a meal and not mind when you eat my food and meet you at Rudy's and talk about the day and type up your letters and carry your boxes and laugh at your paranoia and give you tapes you don't listen to and watch great films and watch terrible films and complain about the radio and take pictures of you when you're sleeping and get up to fetch you coffee and bagels and Danish and go to Florent and drink coffee at midnight and have you steal my cigarettes and never be able to find a match and tell you about the tv programme I saw the night before and take you to the eye hospital and not laugh at your jokes and want you in the morning but let you sleep for a while and kiss your back and stroke your skin and tell you how much I love your hair your eyes your lips your neck your breasts your arse your

and sit on the steps smoking till your neighbour comes home and sit on the steps smoking till *you* come home and worry when you're late and be amazed when you're early and give you sunflowers and go to your party and dance till I'm black and be sorry when I'm wrong and happy when you forgive me and look at your photos and

²⁰² Kane, Sarah, *Complete Plays*, London: Methuen 1999, „Crave“, S. 156

²⁰³ Der folgende Monolog wird bewusst zur Gänze wiedergegeben, um seine gesamte Wirkung aufzeigen zu können.

wish I'd known you forever and hear your voice in my ear and feel your skin on my skin and get scared when you're angry and your eye has gone red and the other eye blue and your hair to the left and your face oriental and tell you you're gorgeous and hug you when you're anxious and hold you when you hurt and want you when I smell you and offend you when I touch you and whimper when I'm next to you and whimper when I'm not and dribble on your breast and smother you in the night and get cold when you take the blanket and hot when you don't and melt when you smile and dissolve when you laugh and not understand why you think I'm rejecting you when I'm not rejecting you and wonder how you could think I'd ever reject you and wonder who you are but accept you anyway and tell you about the tree angel enchanted forest boy who flew across the ocean because he loved you and write poems for you and wonder why you don't believe me and have a feeling so deep I can't find words for it and want to buy you a kitten I'd get jealous of because it would get more attention than me and keep you in bed when you have to go and cry like a baby when you finally do and get rid of the roaches and buy you presents you don't want and take them away again and ask you to marry me and you say no *again* but keep on asking because though you think I don't mean it I do always have from the first time I asked you and wander the city thinking it's empty without you and want what you want and think I'm losing myself but know I'm safe with you and tell you the worst of me and try to give you the best of me because you don't deserve any less and answer your questions when I'd rather not and tell you the truth when I really don't want to and try to be honest because I know you prefer it and think it's all over but hang on in for just ten more minutes before you throw me out of your life and forget who I am and try to get closer to you because it's beautiful learning to know you and well worth the effort and speak German to you badly and Hebrew to you worse and make love with you at three in the morning and somehow somehow somehow communicate some of the/overwhelming undying overpowering unconditional all-encompassing heart-enriching mind-expanding on-going never-ending love I have for you.²⁰⁴

²⁰⁴ Kane, Crave, S. 169f

Über zwei Seiten hinweg, gibt sich A seinen Gefühlen hin, immer direkt adressiert an C. “[...] *A's speech in Crave is a carefully constructed rhythmical outpouring of overwhelming love and desire directed at C.*”²⁰⁵ Er spricht von den kleinen, alltäglichen Momenten der Liebe, den Dingen, die man aus Liebe zu jemandem tut und dem unendlichen Glück, das man durch Liebe empfindet, immer begleitet von der Angst dieses zu verlieren. Alle Aspekte die wahre Liebe ausmachen, wie körperliches Begehren, absolute Ehrlichkeit, Harmonie und bedingungslose Hingabe, werden von A auf eindringlichste Art und Weise in Worte gefasst.

Die Wirkung des Monologs ist überwältigend. Als Leser bzw. Zuseher wird man unweigerlich mit seinen eigenen Emotionen konfrontiert. Der Text zwingt einen beinahe sich mit der Liebe im eigenen Leben auseinanderzusetzen, man fühlt mit A und jeder, der schon einmal in seinem Leben wirklich geliebt hat, weiß wovon er spricht. David Greig beschreibt diesen faszinierenden Effekt wie folgt:

“[...] the audience are [sic!] prevented from seeing the speech as something autobiographical, concerning either the character A or the dramatist. Instead [...] the audience place themselves into the account, 'because of its very precision it opens itself up to me or anybody who has felt desire or felt those similar words. You don't have to know the name of the coffee shop... [it] allows you to bring your own detail to it.”²⁰⁶

Zum Ende des Monologs hin sucht A nach den stärksten Adjektiven die seine Liebe beschreiben können und es ist genau dieser Punkt, an welchem die Gewalt auftaucht und den Zuseher hart in die Realität zurückholt. Kurz vor Ende des Monologs, beginnt C zu sprechen, ja beinahe zu wimmern.

C “(Under her breath until **A** stops speaking.) this has to stop (Then at normal volume.) this has to stop this has to stop this has to stop”²⁰⁷

Hat man sich während des Monologs noch in den eigenen Gedanken verloren und fasziniert As präzisen Ausführungen über seine Gefühle gelauscht, wird man plötzlich mit der wahren Bedeutung der so schön klingenden Worte konfrontiert. Dieses Liebesgeständnis, das einem eben noch Gänsehaut verursacht hat, richtet sich an ein kleines Mädchen. Die gesamte harmonische Beziehung, die im Monolog geschildert wird, existiert nur in As Vorstellung. Er ist ein Kinderschänder und zerstört mit all seiner

²⁰⁵ Saunders, *Love me or kill me*, S. 107

²⁰⁶ Ebd., S. 107

²⁰⁷ Kane, *Crave*, S. 170

Perversität, die er für angemessene Zuneigung hält, das Leben einer Minderjährigen. Ein Gefühl von Ekel entsteht und das Unverständnis für As Handlungen und das Mitleid für C werden durch die Eindringlichkeit des Liebesschwurs nun noch verstärkt.

Kane schafft es hier, ihrem Publikum die schrecklichen Seiten der Liebe schonungslos und ohne Vorwarnung explizit aufzuzeigen. *“While this notable speech is undoubtedly touching, with its suffused longing for another person, Kane underscored it with an equal sense of darkness. [...] and if A is the abuser Kane spoke of, then this powerful declaration of love is simultaneously a form of debasement.”*²⁰⁸ A erscheint plötzlich als Monster, dem man jede Art von Gefühl absprechen möchte. Doch folgt man Sarah Kanes Text weiter, kippt das Bild ein weiteres Mal. A leidet unendliche Qualen und ist sich seines Verlusts völlig bewusst. So abartig seine Gefühlsregungen auch scheinen mögen, er hat seine große Liebe verloren, ein Gefühl das für das Publikum wieder völlig nachvollziehbar ist. Das Leben ohne die geliebte Person scheint keinen Sinn mehr zu machen, eine Zukunft alleine, geschweige denn erneutes Glück zu finden, scheint völlig unmöglich.

“The pain A feels after losing C finds articulation in the longest monologue of the play. A's unremitting desire comes an outpouring of the love which has now gone. The words seek to fill the vacant space and are doomed to continue unabated since A has destroyed the object of desire. [...] The love A felt was the one that destroyed C. Now their absence leaves A empty, with no apparent likelihood of finding respite or relief.”²⁰⁹

A “I am lost, so fucking lost in this mess of a woman.”
[...]
A “What will I do when you throw me away?”
[...]
A “I am so lonely, so fucking lonely.”
[...]
A “Can't get you out of my system.”²¹⁰

As Leid steigert sich immer weiter, als er schließlich beginnt das Unrecht, das er begangen hat, langsam zu begreifen. Die Schuld, die er auf sich geladen und bisher völlig ignoriert hat, wird ihm bewusst. Er erkennt sich selbst als Cs Peiniger, er hat das Objekt seiner Begierde selbst zerstört. Seine, wie laut ausgesprochene Gedankenfetzen wirkenden Aussagen, sind plötzlich umgeben von einer Aura der

²⁰⁸ Saunders, *Love me or kill me*, S.107

²⁰⁹ Lublin, „I love you now: time and desire in the plays of Sarah Kane“, S. 123

²¹⁰ Kane, *Crave*, S. 171ff

Erkenntnis gesündigt zu haben und den daraus resultierenden enormen Schuldgefühlen.²¹¹

A “And I am shaking, sobbing with the memory of her, when she loved me, before I was her torturer, before there was no room in me for her, before we misunderstood, in fact the very first moment I saw her, her eyes smiling and full of the sun, and I shudder with grief for that moment which I've been hurtling away from ever since.”

[...]

A “My pain is nothing compared to hers.”

[...]

A “I fucking miss you.”²¹²

Schließlich tut A noch einmal alles, um sich gegen die Wahrheit aufzubauen. In einer Phase der völligen Verleugnung versucht er in einem letzten, von Verzweiflung getriebenen Akt, C die Schuld an seinem Verhalten zu geben, bevor er endgültig an seiner pervertierten Liebe zerbricht.

A “don't say no to me you can't say no to me because it's such a relief to have love again and to lie in bed and be held and touched and kissed and adored and your heart will leap when you hear my voice and see my smile and feel my breath on your neck and your heart will race when I want to see you and I will lie to you from day one and use you and screw you and break your heart because you broke mine first and you will love me more each day until the weight is unbearable and your life is mine and you'll die alone because I will take what I want then walk away and owe you nothing it's always there it's always been there and you cannot deny the life you feel fuck that life fuck that life fuck that life I have lost you now”²¹³

As Liebe und Begehren für C sind ohne Zweifel falsch und sind aufs Heftigste zu verurteilen. Er ist pädophil und hat ein junges Leben auf dem Gewissen. Doch dies ist längst nicht alles, was *Crave* aufzuzeigen im Stande ist. Kanes außerordentlicher Umgang mit Worten und ihre Gabe, Figuren entstehen zu lassen in denen sich immer ein kleiner Teil von ihr selbst und womöglich uns allen finden lässt, gibt A noch eine weitere Facette. Wir sehen einen Menschen, den seine eigene Liebe in den Abgrund

²¹¹ Vgl. Grabmaier, „In the Focus of Desire“, S. 156

²¹² Kane, *Crave*, S. 177

²¹³ Ebd., S. 178

reißt. Liebe kann uns zerstören, so lautet das vernichtende Fazit des Stückes.

Michael Billington, der schon seit der Premiere von *Blasted* ein großer Gegner von Kanes Stücken war, fühlte sich durch *Crave* und vor allem die Figur A in seiner Annahme bestätigt, seine Leser vor Kanes Stücken warnen zu müssen. Sarah Kane vermittele in all ihren Werken ein pessimistisches und falsches Bild von Liebe: “[...] ‘love [is seen as a] source of obsession, corruption, ownership and breakdown, and [...] [Kane] seems to say that [for] any two people who form a relationship some kind of colonisation is bound to take place – someone will be abused, power structures will come to play.’”²¹⁴

Doch genauer betrachtet ist Kanes Abbildung der Liebe keineswegs falsch, sondern vielmehr zur Gänze realistisch. So etwas wie eine Garantie auf Liebe gibt es nie, sie bleibt ein ständiger Schwebezustand, der es vermag, Menschen zu stärken, ihnen Perspektiven aufzuzeigen oder aber sie vollends zu zerstören. “*The truth about the true nature of love is that it polarizes: one either loves someone or ignores someone. The extreme polarization of all the realms in which this play moves stems from exactly this truth and from its ambivalent originator, namely desire.*”²¹⁵

²¹⁴ Saunders, *Love me or kill me*, S. 107

²¹⁵ Grabmaier, „In the Focus of Desire“, S. 158

9. 4.48 Psychosis:

“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.”²¹⁶

4.48 *Psychosis* stellt Sarah Kanes letztes Stück dar. Geschrieben nur Monate vor ihrem Suizid im Februar 1999, kam es am 23. Juni 2000 posthum zur Uraufführung des Stückes am Royal Court Jerwood Theatre Upstairs. Regie führte James McDonald, der nicht nur ein enger Vertrauter Kanes war, sondern auch bereits bei *Blasted* und *Cleansed* die Realisierung übernommen hatte. Obwohl bereits im September 1999 Sarah Kanes Bruder Simon Kane mittels einer Presseaussendung verlauten ließ, dass es sich bei *4.48 Psychosis* zwar um ihr letztes Stück, jedoch definitiv nicht um einen, dem Suizid vorangehenden, Hilfeschrei handelte²¹⁷, wurde und wird bis heute eben genau diese Meinung stark vertreten. Michael Billington von *The Guardian*, nannte das Stück nach der Premiere „a 75-minute suicide note“²¹⁸, und bis heute geben ihm viele Kritiker recht. Aufgrund der unübersehbaren biografischen und persönlichen Parallelen zu Sarah Kanes Leben ist es leicht, diese Meinung zu vertreten und das Stück als eine Art Abschiedsbrief zu sehen. Kanes Agentin, Mel Kenyon, die den Entstehungsprozess von *4.48 Psychosis* begleitete, spricht jedoch viel mehr von einer ambivalenten Beziehung zwischen Sarah Kane und ihrem letzten Werk:

„She has gone deeper into her own psyche and I think she knew she was delving deeper, and she did have – not problems with the play – but emotionally she had a very strong reaction to the play. She would ring up one week and say, 'Oh I really like this – this is going to be good', and the next week she'd ring up and say she hated it and that she was going to burn it. So, I think there was a kind of love hate relationship with this play and she knew that she was exhausting a certain reserve in herself while she wrote it.“²¹⁹

Bekannt ist, dass Kane das Stück größtenteils während einem ihrer, immer häufiger auftretenden, depressiven Schübe verfasste. Für sie schien ihr Krankheitsbild jedoch keine ausweglose Situation darzustellen, sondern vielmehr ein akzeptierter Teil ihres Lebens zu sein, dem sie keineswegs rein negativ gegenüberstand.

²¹⁶ Sarah Kane in Sierz, *In-Yer-Face Theatre*, S. 110

²¹⁷ Vgl. Sierz, *In-Yer-Face Theatre*, S. 90

²¹⁸ Billington, Michael, „How to judge a 75-minute suicide note?“, *The Guardian*, 30.06.2000, Zugriff am 15.08.2012 unter <http://www.guardian.co.uk/stage/2000/jun/30/theatre.artsfeatures>

²¹⁹ Saunders, *Love me or kill me*, S. 110

„Genauso halte ich auch Depressionen nicht zwangsläufig für ungesund. Für mich äußert sich in ihnen eine vollkommen realistische Wahrnehmung der Umwelt. (lacht) Wahrscheinlich muß [sic!] man sein Empfindungsvermögen bis zu einem gewissen Grad abstumpfen.“²²⁰

Für Sarah Kane war ihre Krankheit auch immer stark mit Humor verknüpft, weil sie die Annahme vertrat, dass nur dieser sie wirklich ertragbar mache²²¹. Selbst 4.48 *Psychosis* zeigt diesen Wesenszug Sarah Kanes, wie Mel Kenyon bestätigt: „Sarah was very funny and very vivacious and her work was a reflection of every aspect of her being. Even 4.48 *Psychosis* is hilariously funny in parts.“²²²

9.1 Synopse²²³

Der Titel von Kanes letztem Stück geht auf einen interessanten Aspekt ihrer Krankheit zurück. In einer Phase, in der Antidepressiva zu ihrem Alltag gehörten und sie mit den diversen Nebenwirkungen zu kämpfen hatte, stellte der Zeitpunkt 4:48 Uhr morgens eine Besonderheit für die Dramatikerin dar. Nach eigenen Angaben erwachte Sarah Kane regelmäßig um diese Uhrzeit und erlebte nur dann Momente des Friedens und der Klarheit. *“An instant of clarity before eternal night”²²⁴ – “At 4.48 when sanity visits for one hour and twelve minutes I am in my right mind”²²⁵.*

Der Aufbau des Textes folgt, wie schon bei *Crave* erstmals erkennbar, keiner klaren Struktur mehr. Das Stück setzt sich aus 24 fragmentarischen Abschnitten unterschiedlicher Länge zusammen, bestehend aus Sätzen, Zahlengruppen, Aufzählungen und Textflächen. Es gibt weder Ort- noch Zeitangaben, keinerlei Regieanweisungen und auch auf Charaktere wird vollständig verzichtet. Einige Passagen lassen sich als Gespräche zwischen Therapeut und Patient einordnen, Suizidgedanken – *“I am a complete failure as a person [...] I would like to kill myself”²²⁶* – und das direkte Adressieren einer verlorenen bzw. nie gefundenen Liebe – *“My love, my love, why have you forsaken me?”²²⁷* – verleihen dem Stück eine ungeheure Schwere und erlauben den Blick in die Gedankenwelt eines zu tiefst depressiven Geistes.

²²⁰ Tabert, *Playspotting*, S12

²²¹ Vgl. Sierz, *In-Yer-Face Theatre*, S. 110

²²² Saunders, *Love me or kill me*, S. 147, Interview mit Mel Kenyon

²²³ Vgl. Kane, *Complete Plays*, 4.48 *Psychosis*, S. 203 - 245

²²⁴ Kane, 4.48 *Psychosis*, S. 206

²²⁵ Ebd., S. 229

²²⁶ Ebd., S. 207

²²⁷ Ebd., S. 219

“The mind that is the subject of the play's fragments is the psychotic mind. A mind which is the author, and which is also more than the author. It's a mind that the play's open form allows the audience to enter and recognise themselves within.”²²⁸

Kane siedelt die Motive des Begehrens und der Liebe in *4.48 Psychosis* nahe dem Wahnsinn an und folgt so konsequent einem, in ihren vorangegangenen Stücken bereits skizzierten, Verlauf. *“4.48 Psychosis sees the ultimate narrowing of Kane's focus in her work. The struggle of the self to remain intact has moved from civil war, into the family, into the couple, into the individual and finally into the theatre of psychosis: the mind itself.”²²⁹*

9.2 Sarah

In *4.48 Psychosis* führt Sarah Kane eine Suche fort, die bereits mit *Blasted* begonnen wurde – die Suche nach der allmächtigen Liebe. Alle ihre Charaktere verfolgen diese Mission und erreichen letztlich ihr Ziel, auch wenn es sie das Leben kostet. Die Auflösung dieser Suche wird in *4.48 Psychosis* zum ersten Mal verwehrt. Die Ausführungen des Stückes setzen an einem Punkt an, an dem die Liebe endgültig verloren scheint und jegliche Hoffnung auf Glück in unerreichbare Ferne gerückt ist – *“Built to be lonely to love the absent”²³⁰*.

Diese Erkenntnis, die an einem Punkt in *4.48 Psychosis* gewonnen wird, wiegt schwer. Durch die Tatsache, sich immer nur nach dem Abwesenden zu sehnen und einsam zu bleiben, wird die Liebe zum Fluch. Der Geist verzehrt sich nach jemandem, der nie wieder zurückkommt, vielleicht sogar niemals existiert hat. Alle Gedanken kreisen nur um die geliebte Person, ihre Präsenz scheint allgegenwärtig. Die psychischen Qualen manifestieren sich in körperlichem Leid, das gesamte Dasein wird von der schmerzvollen Gier ausgefüllt, die Liebe zu finden, nach der man sich so sehr sehnt.

“Sometimes I turn around and catch the smell of you and I cannot go on I cannot fucking go on without expressing this terrible so fucking awful physical aching fucking longing I have for you. And I cannot believe that I can feel this for you and you feel nothing. Do you feel nothing?”

[...]

“I've never in my life had a problem giving another person what they want. But no one's ever been able to do that for me. No one touches me, no one gets near me. But now

²²⁸ Kane, *Complete Plays*, Einführung von David Greig, S. xvii

²²⁹ Vgl. Ebd., S. xvi

²³⁰ Kane, *4.48 Psychosis*, S. 219

you've touched me somewhere so fucking deep I can't believe and I can't be that for you. Because I can't find you"²³¹

Die Brutalität, die vom Gedanken ausgeht die Liebe für immer verloren zu haben, scheint fast nicht ertragbar zu sein und bereitet mehr Schmerz als jede körperliche Gewalttätigkeit. „*And when it doesn't come back, well that's the most unbearable thing isn't it? [...] So she has all of this love, and all of these feelings, and they're not reciprocated. I also think it's important to say that I think it's unconditional love [...]*“²³². Diese bedingungslose Liebe ist bei Sarah Kane, wie bereits am Beispiel von Rod und Carl in *Cleansed* zu sehen war, eng mit körperlicher Gewalt verknüpft. Carl wird seiner Liebe wegen aufs Grausamste verstümmelt und Rod nimmt es sogar auf sich, für seine Liebe zu sterben. Auch der Charakter in *4.48 Psychosis* ist bereit, diesen Weg zu gehen.

“cut out my tongue
tear out my hair
cut off my limbs
but leave me my love
I would rather have lost my legs
pulled out my teeth
gouged out my eyes
than lost my love“²³³

In der Bereitschaft sich lieber körperlich misshandeln zu lassen und Schmerzen ertragen zu wollen, als ohne die Liebe leben zu müssen, zeigt sich die unbändige Verzweiflung des depressiven Geistes. Im vorangegangenen Textauszug lässt sich eine interessante Parallele zu *Cleansed* herstellen. Carl wird nach und nach jede Möglichkeit genommen, seine Liebe auszudrücken. Er verliert seine Zunge, seine Hände, seine Füße, eben genau jene Körperteile die die Figur in *4.48 Psychosis* zu geben bereit wäre. Doch Carl hat einen entscheidenden Vorteil, denn Rods Zuneigung und aufrichtige Liebe kann ihm niemand nehmen.

In *4.48 Psychosis* verhält es sich genau umgekehrt. Die Liebe ist bereits verloren, alles was zurückbleibt ist der Schmerz der Einsamkeit und der Verlust von Körperteilen scheint ein geringer Preis dafür zu sein, diesem zu entfliehen.

²³¹ Kane, *4.48 Psychosis*, S. 214f

²³² Saunders, *Love me or kill me*, S. 173, Interview mit Daniel Evans

²³³ Kane, *4.48 Psychosis*, S. 230

Auch der Versuch, die psychischen Qualen mit körperlicher Gewalt gegen sich selbst zu kompensieren, wird von Kane thematisiert. Die Figur in 4.48 *Psychosis* verletzt sich offenbar selbst, was klar aus einem Gespräch mit einem Therapeuten hervorgeht.

- „Oh dear, what's happened to your arm?“
- „I cut it.“
- [...]
- „Did it relieve the tension?“
- „No.“
- „Did it give you relief?“
- (Silence.)
- [...]
- „Why don't you ask me *why?*
Why did I cut my arm?“
- „Would you like to tell me?“
- „Yes.“
- „Then tell me.“
- „ASK.
ME.
WHY.“
- (A long silence.)
- „Why did you cut your arm?“
- „Because it feels fucking great. Because it feels fucking amazing.“²³⁴

Dieses sogenannte, selbstverletzende Verhalten, stellt ein häufig auftretendes Charakteristikum einer Depression dar. „SVV wird umschrieben als eine wiederholte selbstzugefügte, direkte, körperliche Verletzung, die nicht gezielt lebensbedrohlich ist. Es handelt sich dabei um eine spezifische Form von selbstschädigendem Verhalten und unterscheidet sich grundsätzlich von Suizidversuchen.“²³⁵ Der körperliche Schmerz betäubt kurzfristig alles Andere und vermittelt ein euphorisches Gefühl von Lebendigkeit – *“beautiful pain that says I exist”*²³⁶. Das selbstverletzende Verhalten bringt eine Gewöhnung an den Schmerz mit sich, was dazu führt, dass diese Akte der Selbstverstümmelung immer extremere Formen annehmen müssen, um die gesuchte Befriedigung zu erreichen. Längerfristig kann dieses Verhalten also auch nicht die erhoffte Erlösung bringen und so erscheint der Suizid bald als letzter Ausweg, um dem stetigen Leiden zu entfliehen.

²³⁴ Kane, 4.48 *Psychosis*, S. 216f

²³⁵ Schmahl, Christian/Stiglmayr, Christian (Hg.) *Selbstverletzendes Verhalten bei stressassoziierten Erkrankungen*, Stuttgart: Kohlhammer GmbH 2009, S. 17

²³⁶ Kane, 4.48 *Psychosis*, S. 232

„If I commit suicide, it will not be to destroy myself but to put myself back together again. Suicide will be for me only one means of violently reconquering myself, of brutally invading my being, of anticipating the unpredictable approaches of God. By suicide, I reintroduce my design in nature, I shall for the first time give things the shape of my will.“²³⁷

Der Akt des Selbstmordes wird als Lösung aller Probleme gesehen und somit durchwegs positiv besetzt. Doch in seiner letzten Konsequenz ist auch dieser nicht mehr als ein Versuch, der Hoffnungslosigkeit zu entkommen.

In Kanes bisherigen Stücken sterben die Figuren füreinander, für die Liebe, wie zum Beispiel eben Rod in *Cleansed* oder auch Hippolytus in *Phaedra's Love*. Der Tod in *4.48 Psychosis* hingegen interessiert eigentlich niemanden. Es gibt kein Gegenüber mehr, dem man dieses größte Geschenk machen kann. Diese Erkenntnis ist vielleicht die schrecklichste von allen, da mit ihr gleichzeitig auch jede Sinnhaftigkeit des Seins in Frage gestellt wird.

“I'm dying for one who doesn't care
I'm dying for one who doesn't know

you are breaking me“²³⁸

Die Liebe zeigt sich in *4.48 Psychosis* in all ihrer Brutalität, die es schafft, Menschen ihres Lebenswillens zu berauben und somit zu zerstören. Sarah Kanes Stücke *Blasted*, *Phaedra's Love*, *Cleansed* und *Crave* zeigen uns das Verhältnis von Liebe und Gewalt immer als Wechselspiel zweier Kräfte. Liebe ruft Gewalttätigkeit hervor, Begehren kann nur durch Brutalität ausgedrückt werden, der Tod ist die letzte Konsequenz und der größte Liebesbeweis.

In *4.48 Psychosis* kann man hingegen keine klare Interaktion mehr ausmachen. Liebe und Gewalt lassen sich hier nicht mehr voneinander trennen, sie scheinen verschmolzen zu sein und zu einer unbändigen Macht zu werden. Wenn die Liebe der Gewalt nicht mehr gegenübersteht, sondern sich diese einverleibt hat, wird sie schier übermächtig. Sie kann uns retten oder in einem einzigen Augenblick zerstören. Ist die Liebe die größte Gewalt von allen?

²³⁷ Artaud, Antonin, *Artaud Anthology*, San Francisco: City Lights 1965, S. 56

²³⁸ Kane, *4.48 Psychosis*, S. 243

„In death you hold me
never free

i have no desire for death
no suicide ever had

watch me vanish
watch me

vanish²³⁹

²³⁹ Kane, 4.48 Psychosis, S. 244

10. Ausblick

Sarah Kanes Tod riss eine tiefe Wunde in die Theaterszene der 1990er Jahre und ließ Kritiker, als auch Verehrer ihrer Werke fassungslos zurück. Kaum eine andere Person der Theaterszene hat es geschafft, so viel Aufmerksamkeit und Wirbel zu erzeugen wie Sarah Kane. In nur vier Jahren schuf sie fünf Werke, die nicht mehr aus den Spielplänen in unzähligen Ländern wegzudenken sind. Ihr früher und freiwilliger Tod löste wilde Spekulationen zu ihrem Wesen aus und gab vielen Kritikern die Möglichkeit, sie in die Schublade der depressiven, jungen Frau zu stecken, um ihre Stücke deuten zu können. Bis heute wird Kanes Schaffen oft mehr mit den Kontroversen verbunden die sie auslöste, als mit den zahllosen ästhetischen Herausforderungen und formalen Innovationen die ihre Stücke innehaben. Diese Arbeit hat versucht, Kanes Werk im Kern zu erfassen und so objektiv wie möglich zu bleiben, um sich ihrer einzigartigen Methode, Theater zu machen, anzunähern. Ihr Blick auf die Welt und die Fähigkeit das Publikum im Innersten zu berühren und vielleicht sogar zu verändern, verleiht Sarah Kane bis heute einen Sonderstatus. Die Brutalität ihrer Bilder und die gleichzeitige Zerbrechlichkeit ihrer Charaktere, zeigen Kanes ganz besondere Sichtweise auf das Leben und die Liebe.

Die Liebe ist prägend für Kanes Stücke. Sie kann uns in beinahe himmlische Sphären erheben oder in den scheinbar bodenlosen Abgrund stürzen. Dies führt uns Kane in Szenen und Dialogen voller Kraft und mit aller Heftigkeit immer wieder vor Augen - *„Only love can save me and love has destroyed me.“*²⁴⁰

In all ihren Stücken stellt Sarah Kane die Frage nach der Macht der Liebe. Sie bildet den Mittelpunkt ihres Schaffens und wird in ihren verschiedensten Facetten aufgezeigt. Vor allem die Gewalt, die mit der Liebe einher geht, stand im Fokus dieser Arbeit. Sarah Kane versuchte damit die Allmacht des Gefühls aufzuzeigen und diese in ihren extremen Bildern sichtbar zu machen. Vergewaltigung, Inzest, brutalste körperliche Verstümmelung, Pädophilie, Wahnsinn – all diese Thematiken gebraucht Kane in ihrem Werk um aufzuzeigen, welche Konsequenzen die Liebe mit sich bringen kann. Sie sah wohl in der Liebe immer auch die größte Gewalt von allen.

Das schiere Übermaß an Grausamkeiten in ihren Stücken ließ viele Kritiker und Zuseher oft vergessen, dass Kane sehr wohl einen positiven Blick auf die Liebe hatte. Für sie war Liebe die mächtigste Kraft. Deswegen geht von ihr auch gleichzeitig die

²⁴⁰ Kane, Crave, S. 174

größte Gefahr aus. Sich zu verlieben heißt bei Kane, immer mit dem Feuer zu spielen. Sei es Cate in *Blasted*, die trotz seiner körperlichen Übergriffe nicht von Ian loskommt, oder auch Carl in *Cleansed*, dessen Liebe aufs Schrecklichste getestet wird. Sarah Kane war sich der Schattenseiten der Liebe immer völlig bewusst, doch ohne sie zu leben war für sie das schrecklichste aller Schicksale. Sie nahm das Risiko in Kauf verletzt zu werden, sei es nun psychisch oder physisch, aber zweifelte nie an ihrem Glauben an die Liebe. Selbst in Momenten der tiefsten Einsamkeit spiegeln ihre Stücke eine gewisse Zuversicht wider.

„I don't find my plays depressing or lacking in hope. [...] To create something beautiful about despair, or out of a feeling of despair, is for me the most hopeful, life affirming thing a person can do.“²⁴¹ Diesem Credo versuchte Sarah Kane in all ihrem Schaffen treu zu bleiben. Sie sah immer ein besonderes Verhältnis zwischen Verzweiflung und Leid und der Euphorie des Verliebtseins.

'Himmelhoch jauchzend und zu Tode betrübt' – Goethes bekanntes Zitat aus *Egmont* beschreibt die emotionale Achterbahn in Kanes Stücken:

„Freudvoll und leidvoll, gedankenvoll sein;
Langen und bangen in schwebender Pein;
Himmelhoch jauchzend, zum Tode betrübt;
Glücklich allein ist die Seele, die liebt.“²⁴²

Nur eine geliebte Seele ist eine gesunde, glückliche Seele – diese Erkenntnis kann aus Sarah Kanes Stücken gezogen werden. Ihre Figuren befinden sich immer auf dem steinigen Weg diesen Zustand zu erreichen. Hier findet sich wieder viel von der Dramatikerin selbst in ihrem Werk. Sarah Kane befand sich zeitlebens auf dieser Suche und lernte dabei viele die Aspekte der Liebe kennen. Kane litt in ihren letzten Lebensjahren unter Depressionen, doch die Liebe gab ihr immer Kraft und Hoffnung auf Genesung. Die Tatsache, dass Sarah Kane krank war, hatte sicher Auswirkungen auf ihr Werk, jedoch sollte man der Versuchung widerstehen, all ihr Denken auf ihre Depression zurückführen zu wollen. Sie schrieb keine Stücke weil sie depressiv war und sie war nicht depressiv weil sie Stücke schrieb. Sarah Kane hat versucht ihre Sichtweise auf die Liebe auszudrücken und das Theater schien ihr das einzige Medium zu sein, in dem sie ihre Vorstellungen adäquat umsetzen konnte. Wenn man sich näher mit der Person Sarah Kane beschäftigt, zeigt sich auch in ihrer Persönlichkeit deutlich

²⁴¹ Sierz, *In-Yer-Face Theatre*, S. 91

²⁴² Goethe, Johann Wolfgang von, *Egmont. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen*. Leipzig 1788, Joseph Kiermeier-Debre (Hg.), München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2006

die Wechselwirkung von Liebe und Gewalt. Und dieser andauernde, innere Kampf war vielleicht der Motor für ihr kreatives Schaffen.

*“Brutality belongs to love”*²⁴³ - dieses Zitat aus Anthony Neilsons *Normal*, fasst die Aussage von Sarah Kanes Stücken im Kern zusammen. Die Liebe manifestiert sich auf verschiedenste, von Brutalität beherrschte Weisen, jede ihrer Figuren hat einen eigenen Zugang zur Liebe, immer geprägt von Erfahrungen und Eindrücken der persönlichen Beziehungsvergangenheit. Verletzungen, Zurückweisungen und Niederlagen gehören ebenso zur Liebe wie völliges Glück und bestimmen wer wir werden und wie wir zu lieben imstande sind.

*„We learn how to love from the relationships we see around us – if you are taught that love is beating the shit out of someone, then beating the shit out of someone may well become your expression of love.”*²⁴⁴

Doch trotz aller negativen Erfahrung wollte Kane immer den Gedanken vermitteln, das Sehnen nach der Liebe nie aufzugeben. All ihre Figuren sind überaus romantisch und glauben an das große Happy End. Diese Einstellung wiederum zieht oft immense Enttäuschungen nach sich, die den Nährboden für Gewalttätigkeit bilden. So zeigt sich in Kanes Sichtweise ein Teufelskreis, den nur die wahre, allmächtige Liebe zu durchbrechen vermag.

Sarah Kanes stetige Suche nach der Liebe war im Grunde immer eine Suche nach dem Selbst. Erst durch einen anderen Menschen, der einen genau so liebt wie man ist, versprach sie sich Frieden mit sich selbst. Sarah Kane blieb diese Erfüllung ihres Wunsches verwehrt, die Liebe der ihr ganzes Sehnen galt, schien unauffindbar. So blieb sie sich Zeit ihres Lebens auch selbst fremd.

“It is myself I have never met, whose face is pasted on the underside of my mind”

“please open the curtains”²⁴⁵

- - - - -

²⁴³ Sierz, *In-Yer-Face Theatre*, S. 73, zitiert nach Neilson, Anthony, *Plays I*, London: Methuen, 1998.

²⁴⁴ Ebd., S. 72, zitiert nach Neilson, Anthony, *Plays I*, London: Methuen, 1998.

²⁴⁵ Kane, *Crave*, S. 245

11. Bibliographie

Primärliteratur

Kane, Sarah, *Complete Plays*, London: Methuen 2001.

Sekundärliteratur

Armistead, Claire, „No Pain, no Kane“, *The Guardian*, 29.04.1998.

Artaud, Antonin, *Artaud Anthology*, San Francisco: City Lights 1965.

Artaud, Antonin, *Das Theater und sein Double*, München: Matthes & Seitz 1996.

Aston, Elaine, *Feminist Views on the English Stage. Women Playwrights, 1990-2000*, Cambridge: University Press 2003.

Aston, Elaine, „Reviewing the fabric of *Blasted*“, *Sarah Kane in Context*, Hg. Laura de Vos/Graham Saunders, Manchester: Manchester University Press 2010, S. 13–27.

Barthes, Roland, *Fragmente einer Sprache der Liebe*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986.

Berkoff, Steven, *East (Playscripts)*, London: Calder Publications Ltd. 1978.

Billington, Michael, „How to judge a 75-minute suicide note?“, *The Guardian*, 30.06.2000, 15.08.2012, <http://www.guardian.co.uk/stage/2000/jun/30/theatre.artsfeatures>.

Billington, Michael, „The Good Fairies Desert the Court's Theatre of the Absurd“, *The Guardian*, 20.01.1995.

Brusberg-Kiermeier, Stefanie, „Cruelty, violence and rituals in Sarah Kane's play“, *Sarah Kane in Context*, Hg. Laura de Vos/Graham Saunders, Manchester: Manchester University Press 2010, S. 80–87.

Christopher, James, „Rat with Hand Exits Stage Left“, *The Independent*, 04.05.1998.

Croft, Susan/Higgs, Jessica, *Interview mit Jim Haynes*, Paris, 31.09.2009, <http://www.unfinishedhistories.com/interviews/interviewees/jim-haynes/jim-haynes/>.

de Jongh, Nicolas, *Not in Front of the Audience. Homosexuality on Stage*, London: Routledge 1992.

Dromgoole, Dominic, *The Full Room: An A-Z of Contemporary Playwriting*. London: Methuen 2000.

Ellis Fermor, Una Mary, *The Jacobean Drama. An Interpretation*. London: Methuen 1958.

„Fifty years looking back in anger“, *Irish Independent*, 06.01.2007, 13.01.2012, <http://www.independent.ie/opinion/analysis/fifty-years-looking-back-in-anger-57989.html>.

Fromm, Erich, *Über die Liebe zum Leben. Rundfunksendungen / Erich Fromm*. Edited by Hans Jürgen Schultz, München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1986.

Goethe, Johann Wolfgang von, *Egmont. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen*. Leipzig 1788, Joseph Kiermeier-Debre (Hg.), München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2006.

Gottlieb, Vera, „Lukewarm Britannia“. *Theatre in a Cool Climate*. Hg. Vera Gottlieb/Colin Chambers, Oxford: Amber Lane Press 1999, S. 201 – 212.

Grabmaier, Nina, „In the Focus of Desire: Relationships in Sarah Kane's Plays“, Dipl. Universität Salzburg, Geisteswissenschaftliche Fakultät 2005.

Grund, Stefan, „Sarah Kanes 'Gesäubert', erstaufgeführt von Peter Zadek“, *Theater der Zeit* 01/1999, Januar 1999, S.52.

Hattenstone, Simon, „A sad hurrah (part 2)“, *The Guardian Online*, 01.07.2000, 20.06.2012, <http://www.guardian.co.uk/books/2000/jul/01/stage1>.

http://oxforddictionaries.com/definition/english/face?q=in-your-face#face__36, Zugriff am 13.01.2012.

<http://preparadise-sorry-now.blogspot.co.at/>, Zugriff am 05.08.2012.

Innes, Christopher, „Edward Bond: From Rationalism to Rhapsody“, *Canadian Theatre Review* 23 (Sommer 1979), S. 113.

Kane, Sarah, „The Only Thing I Remember is...“, *The Guardian*, 13.08.1998, S. 12.

Knight, Deborah, *Figuring Figuration*, 2001, Zugriff am 15.06.2012, <http://www.iainfisher.com/berkoff/berkoff-study-f6.html>.

Lublin, Robert, „I love you now: time and desire in the plays of Sarah Kane“, *Sarah Kane in Context*, Hg. Laura de Vos/Graham Saunders, Manchester: Manchester University Press 2010, S. 115–125.

Mackey, Sally/Cooper, Simon, *Drama and Theatre Studies. New revised and expanded edition. For use with all Drama & Theatre Studies. A & AS Specifications*, Cheltenham: Stanley Thornes 2000.

Mangold, Alexander C., „The Empty I. Sarah Kane and the Aesthetics of the New Tragic“, PhD Thesis Aberystwyth University, Department of Theatre, Film and Television Studies 2010.

Miller, Carl, „Shocking and fussing“, Juli 1997, <http://www.royal-court.org.uk>.

Nightingale, Benedict, „Drama's enfant terrible takes her own life at 27“, *The Times*, 23.02.1999, S.1.

Peter, John, „Alive when kicking“, *The Sunday Times*, 29.01.1995, S. 21.

Piribauer, Roswitha, „CRUEL BRITANNIA: IN-YER-FACE THEATRE IN 1990s BRITAIN. An analysis of eight selected plays.“ Dipl. Universität Wien, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft 2004.

Ravenhill, Mark, „Obituary: Sarah Kane“, *The Independent*, 23.02.1999, 20.06.2012, <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/obituary-sarah-kane-1072624.html>.

Rebellato, Dan, „Brief Encounter Platform“, öffentliches Interview mit Sarah Kane, Royal Holloway College, London am 03.11.1998.

Rebellato, Dan, „Introduction“, *Plays: 1. Mark Ravenhill*. London: Methuen 2001, S ix – xx.

Rebellato, Dan, „Sarah Kane: An Appreciation“, *New Theatre Quarterly* 59, 1999, S. 280- 281.

Rebellato, Dan, „Sarah Kane before *Blasted*: The Monologues“, *Sarah Kane in Context*, Hg. Laura de Vos/Graham Saunders, Manchester: Manchester University Press 2010, S. 28 - 44.

Reviews of *Blasted*. *Theatre Record* 15:1-2 1995, S. 38-43.

Reviews of *Cleansed*. *Theatre Record* 18:9 1998, S. 563-568.

Reviews of *Penetrator*. *Theatre Record* 14:1 1994, S. 38-39.

Reviews of *Shopping and Fucking*. *Theatre Record* 16:20 1996, S. 1244-1248.

Reviews of *Shopping and Fucking*. *Theatre Record* 17:13 1997, S. 806-808.

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

Saunders Graham, „The Apocalyptic Theatre of Sarah Kane“, *British Drama of the 1990s*, Hg. Bernhard Reitz/Mark Berninger, Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter 2002.

Saunders, Graham/Sierz, Aleks, „Sarah Kane: Skin“, *The Literary Encyclopedia*, 06.07.2012, <http://www.litencyc.com/php/works.php?rec=true&UID=15071>.

Schmahl, Christian/Christian Stiglmayr (Hg.), *Selbstverletzendes Verhalten bei stressassoziierten Erkrankungen*, Stuttgart: Kohlhammer GmbH 2009.

Schönherr, Daniel Peter, „Irre: Wahnsinn und Psychiatrie in Heinar Kipphardts 'März', Rainald Goetz' 'Irre' und Sarah Kanes '4.48 Psychosis'“, Dipl. Universität Wien, Institut für Vergleichende Literaturwissenschaft 2008.

Shellard, Dominic/Nicholson, Steve/Handley, Miriam, *The Lord Chamberlain regrets...: a history of British censorship. British Stage Censorship and Readers' Reports from 1824 to 1968*, London: British Library 2004.

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

Sierz, Aleks, IN-YER-FACE THEATRE, <http://www.inyerface-theatre.com/> 13.09.2012.

Sierz, Aleks, „In-Yer-Face Theatre. Mark Ravenhill and 1990s Drama“, *British Drama of the 1990s*, Hg. Bernhard Reitz/Mark Berninger, Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter 2002, S. 107 – 121.

Smith, Mal, *Antonin Artraud and his Legacy*, London: Theatre Museum Education Pack 1999.

Sonntag, Anna, „bitte öffnet den Vorhang – Sarah Kane inszenieren mit Hauptaugenmerk auf Thomas Ostermeiers Zerbombt – Inszenierung an der Schaubühne Berlin“, Dipl. Universität Wien, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft 2007.

Spencer, Charles, „An evening of blood and sperm: Theatre of the late 1990s was gruesome but salutary.“, *Telegraph Online*, 04.03.2001, 13.01.2012, <http://www.telegraph.co.uk/culture/4722014/An-evening-of-blood-and-sperm.html>.

Spencer, Charles, „Shocker's follow-up is more perspiration than inspiration“, *Telegraph Online*, 10.10.1999, 13.01.2012, <http://www.telegraph.co.uk/culture/4718689/Shockers-follow-up-is-more-perspiration-than-inspiration.html>.

Stephenson, Heidi/Langridge, Natasha, *Rage and Reason: Women Playwrights on Playwriting*, London: Methuen 1997.

Stratton, Kate, „Extreme Messures“, Interview mit Sarah Kane, *Time Out* 25.03. - 01.04 1998.

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

Theis, Hannelore, *Masochismus und Weiblichkeit*. Frankfurt am Main: Peter Lang 1991.

Tielmans, Johan, *Rehearsing the Future, 4th European Directors Forum. Strategies for the emerging Director in Europe*, London: Directors Guild of Great Britain et al 1999.

Tinker, Jack, "This Disgusting Feast of Filth", *The Daily Mail*, 19.01.1995.

Traub, Ulrike, *Theater der Nacktheit. Zum Bedeutungswandel entblößter Körper auf der Bühne seit 1900*, Bielefeld: transcript Verlag 2010.

Urs, Jenny, „Die Furien des Ruhms“, *Spiegel Online* 01.03.1999, 15.06.2012, <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-9507496.html>.

Ward, Nick, *Plays 1. The Present; Apart from George; The Strangeness of Others; Trouble Sleeping*, London: Faber and Faber 1995.

Wurmser, Léon, *Das Rätsel des Masochismus. Psychoanalytische Untersuchungen von Über-Ich-Konflikten und Masochismus*. Berlin: Springer 1993.

Zimmermann, Heiner, „Theatrical Transgression in Totalitarian and Democratic Societies: Shakespeare as a Trojan Horse and the Scandal of Sarah Kane“, *Contemporary Drama in English* 8 2010, S. 173-182.

12. Abstracts

12.1 Deutsch

Die vorliegende Diplomarbeit beschäftigt sich mit der Dramatikerin Sarah Kane und vor allem der Wechselwirkung von Liebe und Gewalt in ihren Stücken. Um Kanes Schaffen einordnen zu können wird zuerst auf die Bewegung des In-Yer-Face Theatres genauer eingegangen, die Sarah Kane maßgeblich prägte. Das In-Yer-Face Theatre bezeichnet eine Theaterrichtung der 1990er Jahre, die vor allem in Großbritannien zu finden war. Neben einer generellen Begriffsklärung, dem geschichtlichen Hintergrund und bestimmten Kennzeichen, die dem In-Yer-Face Theatre zugeordnet werden können, beschäftigt sich der erste Teil dieser Arbeit mit den bekanntesten Vertretern dieses Genres, zu denen auch Sarah Kane gehörte. Nach einer kurzen Einführung zur Person Sarah Kane, ihrem besonderen Stil, ihren Einflüssen und ihren frühen Werken, wird im zweiten Teil vor allem auf Kanes Stücke eingegangen.

Exemplarisch wird aus jedem von Kanes fünf Stücken – *Blasted*, *Phaedra's Love*, *Cleansed*, *Crave* und *4.48 Psychosis* – eine Figur bzw. eine Figurenkonstellation einer genauen Betrachtung unterzogen. Das Hauptaugenmerk dieser Analysen richtet sich auf die Aspekte der Gewalt und der Liebe, zwei Themen die bei Sarah Kane Hand in Hand gehen. Die Liebe kann als das Hauptthema aller Stücke von Sarah Kane angesehen werden, sie ist allgegenwärtig und wird bei Kane in all ihren Facetten dargestellt. So beleuchtet diese Arbeit mit Themen wie Vergewaltigung, Inzest, körperliche Verstümmelung, Pädophilie und Wahnsinn die Abgründe der menschlichen Seele und zeigt ihren Zusammenhang mit der Liebe in Sarah Kanes Stücken auf.

12.2 English

This diploma thesis deals with the playwright Sarah Kane, and especially the interaction of love and violence in her plays. To understand Kane's work, the begin of this thesis sets its focus on the so called In-Yer-Face Theatre, on which Sarah Kane had a significant influence. The term In-Yer-Face Theatre refers to a theatrical direction of the 1990s, which was found mainly in the UK. Besides a general disambiguation, the historical background and specific characteristics that the In-Yer-Face Theatre can be assigned to, the first part of this work deals with the most famous representatives of this genre, including Sarah Kane. After a brief introduction about Sarah Kane as a person, her distinctive style, her influences and the early work, the second part of this

diploma project focusses on Kane's plays.

One character or a relationship of each of Kane's five plays – *Blasted*, *Phaedra's Love*, *Cleansed*, *Crave* and *4.48 Psychosis* – undergoes closer scrutiny. The main focus of this analysis lies on the aspects of violence and love, two issues that go hand in hand in all of Sarah Kane's work. Love can be seen as the main theme of all the plays of Sarah Kane, it is ubiquitous and is represented in all its facets. Themes such as rape, incest, physical mutilation, pedophilia and madness, examine the depths of human soul and show their relationship with love in Kane's plays.

13. Curriculum Vitae von Andreas Frießnegg

geboren am 01. November 1986 in Steyr/Oberösterreich

Nationalität: Österreich

Ausbildung

2006 – 2012	Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien
1997 – 2005	Privatgymnasium der Abtei Schlierbach
1993 – 1997	Volksschule Bad Hall

Praktika

April – Juni 2010	<i>VOLKSOPER, Wien</i> Dramaturgiepraktikum; schwerpunktbezogen auf die Inszenierung von Mozarts „Entführung aus dem Serail“
Aug. & Sept. 2009	<i>PEGASUS Theater- und Medienverlag, Berlin</i> 6 - wöchiges Praktikum im Lektorats-, Werbetext- und Büroorganisationsbereich

Anstellungen

02.2012 bis heute	<i>MEN ON THE MOON Werbemedien GmbH</i>
09.2011 – 02.2012	<i>PEGASUS Theater- und Medienverlag, Berlin</i> freie Mitarbeit
10.2010 – 07.2011	<i>PEGASUS Theater- und Medienverlag, Berlin</i> Dramaturg im Theaterbereich