



universität
wien

Diplomarbeit

Titel der wissenschaftlichen Arbeit

**We make up stories so that we can get by.
Die Stücke von Mark Ravenhill**

Verfasserin

Christiane Kalß

Angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt : A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt: Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer: Prof. Dr. Michael Gissenwehler

*Well, it wasn't about planning for the future... No?*¹

Christiane dankt:

Prof. Dr. Michael Gissenwehler für seine Geduld, ihrer Schwester Nelli für ihre Unterstützung, ihrer Mama fürs jahrelange glaubwürdige Vorspielen von Enttäuschung über das Fehlen ihres Studienabschlusses, ihren unermüdlichen Freunden, vor allem Gerhild Steinbuch. Und Oliver Bukowski für den motivierenden Satz „Machste fertig, kriegste mehr vom Arbeitsamt.“

¹ Bourne, Bette/Mark Ravenhill. *A Life in Three Acts*. London: Methuen Drama, 2009. S. 27

INHALTSVERZEICHNIS

1. Einleitung.....	5
2. Neue Britische Dramatik in den 1990-er Jahren.....	7
2.1. Von Cool Britannia zu Cruel Britannia.....	10
2.2. In-yer-face.....	13
2.3. Shopping and Flower Arranging.....	17
3. Themen.....	18
3.1. Hintergründe.....	18
3.1.1. Der Tod von Tim Frazer.....	19
3.1.2. Die Ermordung von James Bulger.....	19
3.2. Die Darstellung von Gewalt.....	20
3.3. Schnitte.....	20
3.3.1. Staatliche Einschnitte.....	21
3.3.2. Eindringen.....	22
3.4. Bomben.....	24
3.5. Vergänglichkeit.....	26
3.5.1. Todessehnsucht.....	28
3.6. Sex.....	29
3.6.1. Zeugungsakte.....	30
3.7 The pink fountain pen.....	31
3.7.1 Die Frage nach den Frauen.....	32
3.7.2 Die neue Heterosexualität.....	32
4. Figuren.....	35
4.1. Die Plage der Sehnsucht.....	38
4.2. Unheile Familie.....	40
4.2.1 Der Wunschwater.....	41
4.2.2 Elternmodelle.....	42
4.3. Körper.....	46
4.3.1. Der mediale Körper	47
4.3.2. Der schöne Körper	48
4.3.3. Der kranke Körper.....	49
4.3.4. Der betäubte Körper.....	50
5. Vom Wohnzimmer zum Weltgeschehen.....	52
5.1. 9/11 und die Kunst.....	54
5.2. „Shoot/ Get Treasure/ Repeat“ und Terrorangst.....	56
5.3. Over There in der DDR.....	62
6. Dramatische Form.....	64
6.1. Vorbilder.....	64
6.2. Von der Tat zum Wort.....	65

6.3. „Pool (no water)“, Performance und Prosa.....	67
7. Intertextuelle Bezüge.....	69
7.1. Intertextualität – ein Versuch einer Definition.....	70
7.2. Literarische Bearbeitungen.....	75
7.2.1. „Handbag und The Importance of Being Earnest“.....	76
7.2.2. „Some Explicit Polaroids“ und „Hoppla, wir leben!“.....	78
7.2.3. „Faust is Dead“ und „Faust“.....	79
7.2.4. Terry Pratchetts „Nation“.....	81
7.2.5. „Shoot/ Get Treasure/ Repeat“ zwischen Brecht und Bush.....	84
7.3. Referenzen aus anderen Rahmen.....	89
7.3.1. „Product“ und Hollywood.....	89
7.3.2. Ein leerer Pool für die Bildende Kunst.....	91
7.3.3. Das Leben als Text.....	92
7.4. Philosophie für Anfänger.....	93
7.4.1. Baudrillard, Alain und Amerika.....	94
7.4.2. Foucault, Alain und Bestrafungen.....	94
7.4.3. Debord und das Spektakel	96
7.5. Kleine und große Geschichten.....	97
 8. Resümee.....	 100
 Literaturverzeichnis.....	 101
 Abstract.....	 111
 Lebenslauf.....	 112

1. EINLEITUNG

Der Titel der Arbeit „*We make up stories so that we can get by*“² ist Mark Ravenhills erstem Stück „Shopping and Fucking“ entnommen. Es ist das Motto, das Ravenhills Figuren zu tragen scheint. Sie erzählen Geschichten, um klar zu kommen, ihren Leben einen Sinn zu verleihen durch das Erzählen, um sich selber einen Reim machen zu können auf die Unsinnigkeiten, in denen sie sich gefangen sehen. Sie flüchten gerne in Fiktionen, die mal wie sanfte Träume wirken, mal genauso brutal sind wie die Welt.

Vielleicht ist „*We make up stories so that we can get by*“ aber auch mehr als das Sicherheitsnetz, das sich Ravenhills Figuren aufgespannt haben, während sie über den Abgünden der Welt und ihrer eigenen Seelen balancieren. Vielleicht ist es auch ein Satz, der Ravenhill selbst antreibt in seiner Arbeit. Immerhin gehört der 1966 geborene englische Dramatiker zu den wichtigsten Stimmen seiner Generation. Kann dies ein Antrieb sein, dass man sich in die Geschichten, die man erfindet, flüchtet? Und vor allem: Bieten diese Geschichten überhaupt genug Halt in einer postmodernen Welt, in der Geschichten irgendwie nicht mehr den Stellenwert besitzen, den sie einst hatten? Diese Arbeit soll sich mit dieser Frage auseinandersetzen.

Außerdem befasst sich diese Untersuchung sich mit den großen und kleinen Strukturen, die Ravenhills Werk umgeben und dem Zusammenhang, der zwischen ihnen besteht. Gleich zu Anfang kommt der Sprung ins Große, nämlich in den gesellschaftlichen Kontext, in dem Ravenhill mit seiner Theaterarbeit begann. Die historischen Hintergründe sollen beleuchtet werden und der Kontext geklärt, in dem es möglich war, dass Ravenhills Texte sich durchsetzen konnten. Von der Gesellschaft folgt dann eine Zoombewegung hin zu den Stücken und den Themen, mit denen sie sich auseinandersetzen. Anschließend geht der Blick noch ein wenig mehr ins Detail, nämlich in das Innenleben der Figuren. Es soll geklärt werden, was diese Figuren antreibt, wo ihre Schwächen, ihre Stärken und ihre Sehnsüchte liegen. Dann kommt ein Sprung ins Große, nämlich zur Frage, wie sich Ravenhills Stücke in einem politischen

² Ravenhill, Mark. „Shopping and Fucking“. *Plays: 1. Shopping and Fucking, Faust is Dead, Handbag, Some Explicit Polaroids*. London: Methuen Drama, 2001. S. 66.

Zusammenhang verorten lassen und wie sich der Umgang der Texte mit dem Weltgeschehen im Laufe der Zeit verändert hat. Auch der Frage, ob sich die dramatische Form der Stücke verändert hat, soll Platz eingeräumt werden. Von da an geht es ins ganz Große. Es soll nämlich gezeigt werden, wie Ravenhills Texte mit anderen Texten in Verbindung stehen.

2. NEUE BRITISCHE DRAMATIK IN DEN 1990-er JAHREN

In den Neunziger Jahren des 20. Jahrhunderts rollte eine Welle des Umbruchs über Großbritannien, deren Auswirkungen in politischen wie auch in gesellschaftlichen Bereichen und auch innerhalb der Theaterlandschaft zu spüren waren. Neue Theaterstücke eroberten die Bühnen Großbritanniens, geschrieben von jungen Autoren und thematisch vor allem um Gewalt und Brutalität in verschiedensten Ausformungen kreisend. Neben Mark Ravenhill begannen auch Jez Butterworth, Sarah Kane, Patrick Marber oder Philip Ridley – um nur einige aus dem großen Pool von Autoren zu nennen – ihre literarischen Karrieren in diesem Zeitraum. Es gab in der britischen Gesellschaft offenbar sowohl einen Nährboden als auch ein Bedürfnis für die Art von Dramatik, die diese Schriftsteller bedienten:

[...] something propelled a group of young people – individually, without a meeting, without a manifesto or a house magazine – all to start writing at the same time. And for their plays to have had as big an impact, maybe a bigger impact, than any generation of British playwrights in the last century³.

Es entstand also ein Klima, das viele junge Schriftsteller, die nichts mit einander zu tun hatten, durch kein gemeinsames Manifest oder Ziel, oder durch eine gemeinsame Plattform – wie sie beispielsweise eine Literaturzeitschrift oder Ähnliches bietet – irgendwie miteinander verbunden waren, dazu anregte Texte für die Bühne zu verfassen, die den Eindruck erweckten, als hätten sie einen gemeinsamen Ursprung, als hätten Funken aus demselben Feuer ihre Entstehung angeregt, als stünde irgendeine Form von Organisation hinter ihnen als kleinster gemeinsamer Nenner, doch dem war nicht so. Von einer neuen literarischen Bewegung zu sprechen wäre insofern inkorrekt, als dass für eine Bewegung der gemeinsame Ausgangspunkt und das gemeinsame Ziel der Beteiligten fehlte. Es gab kein Handeln für ein größeres Ziel, keinen gemeinsamen Plan, die englische Dramatik zu revolutionieren und das Establishment zu schockieren, sondern – wie Sarah Kane es ausdrückte – *a load of old shite. There's no movement. But there is a moment. There was a moment⁴*. Die Entstehung dessen, was auf

3 Ravenhill, Mark. „A Tear in the Fabric: the James Bulger Murder and New Theatre Writing in the 'Nineties.“ Trussler, Simon/ Clive Barker (Hg.). NTQ: New Theatre Quarterly 80. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. S. 311

4 Kenyon, Mel. Interview with author. Casarotto Ramsey Agency, London, 10. April. 2001. Zitiert nach: Urban, Ken. „Towards a Theory of Cruel Britannia: Coolness, Cruelty, and the 'Nineties.“ Trussler,

Großbritanniens Bühnen in den folgenden Jahren große Bedeutung gewinnen sollte, war also nichts anderes, als durch einen zufälligen Moment begründet, der die Welt in ein Licht rückte, in dem die jungen britischen Autoren gut schreiben konnten, und die Theaterwelt ihnen und ihren neu geschaffenen Werken das bot, was sie am besten bieten kann: eine Bühne.

Die Auswirkungen dieses besonderen Moments waren ab Mitte der Neunziger in Englands Theatersälen angekommen. Die Uraufführung von Sarah Kanes provokativem Drei-Personen-Stück „Blasted“ fand im Jänner 1995 im Royal Court Theatre Upstairs statt. In „Blasted“ treffen ein Journalist mit Tendenzen zur Gewalt und eine eher naive junge Frau in einem teuren, schicken Hotelzimmer in Leeds aufeinander. Die Szene kippt ins Surreale, als ein Soldat auftaucht, der die Stadt für besetzt erklärt, und das Hotelzimmer schließlich tatsächlich von einem Bombeneinschlag zerstört wird. Das Stück mit seinen gewaltsamen und brutalen Elementen war ein Vorgeschmack auf all das, was in den nächsten Jahren im britischen Theater noch folgen sollte⁵. Dieser Vorgeschmack stieß allerdings einigen Beobachtern der Szene sauer auf. „Blasted“ zeigte auf der Bühne, was es auch im übertragenen Sinn für die britische Theaterwelt zu diesem Zeitpunkt war: *a kick in the arse, a jab in the eyeball and a punch in the gut*⁶. Das Presseecho auf die Aufführung kann man nicht anders beschreiben als ziemlich desaströs. Das Stück sei *'disgusting', 'disturbing', 'degrading' and 'depressing'*⁷, urteilten die Kritiker und sprachen von einem Theatererlebnis, das der Erfahrung gleicht, seinen Kopf in einen Aschenbecher gerammt zu bekommen⁸. Sie beklagten, das Stück hinterlasse einen *sour taste in the mind*⁹. Sheridan Morleys Hauptkritikpunkt an „Blasted“ lautet: *To shock in the theater is perfectly forgivable, but it is not enough. You also have to have something you want to say*,¹⁰ Morley war derartig unzufrieden mit der

Simon/ Clive Barker (Hg.). *NTQ: New Theatre Quarterly* 80. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. S. 354.

5 Vgl. Lane, David. *Contemporary British Drama*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010. S. 24.

6 Urban, Ken. „Cruel Britannia.“ D'Monté, Rebecca/ Graham Saunders (Hg.). *Cool Britannia? British Political Drama in the 1990's*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2008. S. 38.

7 Sierz, Aleks. *In-yer-face Theatre*. British Drama Today. London: Faber and Faber, 2000. S. 95.

8 Vgl. Sierz, *In-yer-face Theatre*. S. 95.

9 Sierz, *In-yer-face Theatre*. S. 95.

10 Vgl. Morley, Sheridan. „The Real Scandal About 'Blasted'“. *The New York Times*. http://www.nytimes.com/1995/01/25/style/25iht-flondon_3.html

Tatsache, dass „Blasted“ seinen Weg auf die Bühne fand, dass er dem Royal Court Theatre vorschlug, lieber den Winter über zuzusperren als ein derartiges Stück in den Spielplan aufzunehmen, selbst wenn in den letzten zehn Jahren nur dieses eine Stück seinen Weg auf die Schreibtische der Dramaturgie des Royal Court Theatre gefunden hätte.¹¹

Das Royal Court Theatre blieb allerdings weiterhin die ganze Saison über geöffnet und gut eineinhalb Jahre später, im November 1996, fand die Uraufführung von Ravenhills „Shopping and Fucking“ ebenfalls im Royal Court Theatre Upstairs unter der Regie von Max Stafford-Clark statt. Der große Verrissreigen blieb allerdings aus. Das Presseecho war ein völlig anderes, als jenes, das Sarah Kanes Stück im Vorjahr zuteil geworden war. Der saure Nachgeschmack, für den Sarah Kanes „Blasted“ gesorgt hatte, war so hartnäckig in den Gehirnen der Kritiker haften geblieben, dass sie sich daran gewöhnt hatten, und die große Ablehnung für „Shopping and Fucking“, mit der Ravenhill selbst fest gerechnet hatte¹², ausblieb. Jack Tinker von der Daily Mail, der Sarah Kanes „Blasted“ in der Luft zerrissen hatte¹³, fand sich durch „Shopping and Fucking“ hingerissen zu schreiben, er könne ob des Mutes des Royal Court Theatre, das Wagnis einzugehen, das es bedeutet, ein Stück auf die Bühne zu bringen, das derart provokant ist, nur applaudieren¹⁴. Auch eine Vielzahl anderer Kritiken war voll des Lobes für das Stück. So schreibt Paul Taylor beispielsweise im Independent: *For the strong of stomach, though, there's the chance to see a real talent at work here*¹⁵. Es sind allerdings nicht alle Kritiken so positiv. Die Ausnahme steht im Sunday Telegraph, wo John Gross den Vorwurf erhebt, das Stück *wallows in the conditions it describes*¹⁶, also würde sich sich selbst an den Zuständen laben, die es beschreibt. Es animiere zu *complacent self-pity (it is always somebody else's fault) and glib pessimism (taking the worst for the*

11 Vgl. Morley.

12 Vgl. Sierz, Aleks. *In-yer-face Theatre*. S. 128.

13 Vgl. Sierz, Aleks. *In-yer-face Theatre*. S. 128.

14 Vgl. Sierz, Aleks. *In-yer-face Theatre*. S. 128.

15 Taylor, Paul. „Theatre: Shopping and Fucking Royal Court, London“. *Independent.co.uk*.
<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/theatre-shopping-and-fucking-royal-court-london-1356460.html>

16 Gross, John. „Brilliant, we're just brilliant.“ *Telegraph.co.uk*.
<http://www.telegraph.co.uk/culture/4705066/Brilliant-were-just-brilliant.html#>

most representative)¹⁷, das Stück rege zum Selbstmitleid an und sei voll von wenig bedachtem Pessimismus. Die Schuld liege immer bei den anderen und das Schlimmste, was die Gesellschaft zu bieten hat, sei als Repräsentant für das Normale gewählt. Das sind durchaus Punkte, die man dem Stück guten Gewissens vorwerfen kann und auch in einer tieferen Auseinandersetzung mit der im Stück dargestellten Lebensrealität der Hauptfiguren, die sich nur zwischen Drogenkonsum und Fernsehkonsum abzuspielen scheint, kritisch anmerken muss, trotzdem entwickelte sich ein regelrechter Hype um „Shopping and Fucking“. Die Produktion ging auf Großbritannien-Tournee, hatte Gastspiele in Schweden, Irland, Italien, Australien und Israel und wurde 1997 ans Londoner West-End transferiert.¹⁸ „Shopping and Fucking“ war ein Hit geworden, was allerdings auch ein bisschen mit dem griffigen Titel und einer damit verbundenen guten PR zu tun hat, nicht nur mit dem Inhalt des Stückes und der Inszenierung von Stafford-Clark.

Theater, das sich in der Darstellung von Sex, Gewalt und Drogenkonsum nicht zurückhielt, sondern das genaue Gegenteil machte, war in Großbritannien mehr als nur salonfähig geworden. Es war zu etwas Coolem geworden, zu etwas, das in ein Land passte, das sich zu diesem Zeitpunkt mit dem selbst auferlegten Label „Cool Britannia“ schmückte und das weltweit sehr großen Anklang fand, weil Coolness ja immer gut kommt. Wie sich das im Konkreten für die Autoren der neuen, hippen Theaterstücke auswirkte, wird deutlich an folgender kleinen Geschichte, an die sich Mark Ravenhill im Vorwort zu Dan Rebellatos Buch „Theatre & Globalization“ erinnert:

*It was a strange feeling for our generation of playwrights. I'd be sitting down to write in my council flat in Camden and as my fingers hit the keyboards I'd suddenly realize that these words would soon be translated into various languages, that my play would be enacted by actors belonging to totally different theatre cultures, watched by audiences of whose concerns and interests I had little understanding. I remember Sarah Kane returning from a stay in New York in 1997. She had finished her play *Cleansed* the day before. Already dramaturges from across the world were on the phone clamouring to read and translate the play.*¹⁹

17 Gross.

18 Sierz, Aleks. *In-yer-face Theatre*. S. 128.

19 Ravenhill, Mark. „Foreword.“ Rebellato, Dan. *Theatre & Globalization*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009. S. xii.

Aufgrund der immensen internationalen Popularität, deren sich die Werke dieser jungen – und ganz und gar nicht ruhmgerecht in Nordlondoner Gemeindewohnungen residierenden – Künstler erfreuten, trat der Effekt ein, dass während der Textproduktion bereits ein Bewusstsein darüber vorhanden war, dass man keineswegs für ein kleines, lokales Publikum arbeitet, sondern dass die Werke, die gerade im Entstehen begriffen waren, auf weltweites Interesse stoßen werden, in mehrere Sprachen übersetzt werden, von Schauspielern aus den verschiedensten Theatertraditionen verkörpert werden und auf ein so vielfältiges Publikum treffen werden, wie es einem die Welt bieten kann.

2.1 Von Cool Britannia zu Cruel Britannia

Die Saat, die in den Köpfen von Sarah Kane, Mark Ravenhill, Patrick Marber und ihren Kollegen aufging und in weiterer Folge an den Bühnen des Landes blühte, entstand aus einem Klima des politischen wie auch gesellschaftlichen Umbruchs im Großbritannien der Neunziger Jahre. Aus dem etwas angestaubten Großbritannien wurde ein Ort, an dem sich im Kulturbereich eine ganze Menge abspielte. Alle Kunstsparten fanden in „Cool Britannia“ einen recht fruchtbaren Boden vor, auf dem viel Interessantes, Unterhaltsames und Prägendes bestens wuchs und gedieh. Britische Popmusik wurde fortan unterm dem Begriff „Britpop“ vermarktet. Indie-Bands wie Blur, Oasis, The Verve, Pulp, Suede oder Supergrass zupften unermüdlich, wenn auch gerne leicht melancholisch, ihre Gitarrensaiten von einem Hit zum nächsten, Boygroups wie Take That oder Girlgroups wie die Spice Girls tanzten und sangen sich die Herzen zahlloser Kids im Zahnspangenalter. In der Bildenden Kunst gelang den Young British Artists, zu denen unter anderem große Namen wie Tracey Emin oder Damien Hirst gehören, Ähnliches. 1997 fand die von dem Galeristen Charles Saatchi organisierte Ausstellung „Sensation“ der Young British Artists in der Londoner Royal Academy of the Arts statt, die -wie der Titel schon im Vorfeld suggerierte- ein sensationeller Erfolg wurde, und den teilnehmenden Künstlern zu noch größerer Popularität verhalf²⁰. Nicht nur für Musik

20 Vgl. Bush, Kate. „Young British art: Kate Bush on the YBA sensation.“
http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_2_43/ai_n7069264/

und Kunst fürs Auge war gesorgt, man konnte seine Körper auch in passende, dem Zeitgeist entsprechende Anziehsachen von Londoner Designern hüllen. Das St. Martin's College of Art brachte in den Neunzigern einflussreiche Modedesigner wie John Galiano und Alexander McQueen hervor und Philip Tracey erlangte mit seinen gewagten Hutkreationen internationale Berühmtheit.²¹

Das Magazin Newsweek machte es 1996 offiziell und kürte London zur coolsten Stadt der Welt²². Die britische Hauptstadt war nun ein *epicentre of a cultural renaissance*²³, der gepiercte Nabel einer Welt, in der Kunst und Kultur eine außerordentlich große Rolle spielten. Dieses neue Mekka für die hippen und schicken Bürger dieser Welt wurde durch den neu geschaffenen Eurotunnel für Bewohner des kontinentalen Europas noch leichter zugänglich. Besonders auf junge Festlandeuropäer übten die Londoner Bar- und Clubszenen und die Einkaufsstraßen der britischen Hauptstadt eine beinahe magische Anziehungskraft aus.²⁴ In London gab es die neben der besten Kunstszenen auch noch die besten Partys. Nichteinmal vor den Hüften der Inselbewohner und -besucher machte die neue Coolness halt, denn selbst im Süßwarenssektor wurde das coole Britannien zelebriert. Ebenfalls im Jahr 1996 ließ sich die US-amerikanische Eiscremefirma Ben & Jerry's dazu hinreißen eine im doppelten Sinne coole kulinarische Verführung mit dem Namen „Cool Britannia“ zu kreieren²⁵. Dabei handelte es sich um Vanilleeis mit Erdbeeren und dem typisch britischen Shortbread mit ebenso typisch britischem Butterschokoladeüberzug²⁶.

Was zu Kunst, Musik, Mode und Eisgenuss nicht fehlen durfte, war die passende Politik: Nach fast zwanzig Jahren konservativer Regierung konnte die tendenziell linksgerichtete Labour Party ihre politische Macht nun deutlich vergrößern. Mit Tony Blair hatte sie einen relativ jungen Vorsitzenden, der es sich zum Ziel gemacht hatte,

21 Vgl. „London Reigns“. *Newsweek.com*. <http://www.newsweek.com/1996/11/03/london-reigns.html>

22 Vgl. Urban, Ken. „Cruel Britannia.“ D'Monté, Rebecca/ Graham Saunders (Hg.). *Cool Britannia? British Political Drama in the 1990's*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2008. S.39.

23 Vgl. Urban. „Cruel Britannia“. S. 41.

24 Vgl. „London Reigns“. *Newsweek.com*. <http://www.newsweek.com/1996/11/03/london-reigns.html>

25 Vgl. Urban. „Cruel Britannia“. S. 39.

26 Vgl. „The Yummy Factor“. *Stop Dating Ben & Jerry*.

<http://stopdatingbenandjerry.wordpress.com/2010/01/19/the-yummy-factor/>

seine New Labour Politik als etwas zu verkaufen, das mit dem Label „Cool Britannia“ synonym verwendet werden konnte²⁷. So gelang es Blair und seinen Parteikollegen junge Wähler für die Ziele seiner Partei zu begeistern.²⁸ Ein breiter gesellschaftlicher und politischer Umschwung fand statt im Großbritannien der Neunziger Jahre.

Doch innerhalb des kulturellen Coolnessparadieses war nicht alles eitel Wonne. Der Weg von „cool“ zu „cruel“ ist rein sprachlich gesehen ein sehr kurzer. Und offenbar auch inhaltlich, denn während sonst überall das Label der Coolness um sich griff, und sich kaum eine Sparte dagegen zu wehren vermochte oder wollte, etablierte sich für das, was sich an den Theatern abspielte, beziehungsweise auf den Bühnen, denn der Rest wäre Spekulation, ein Begriff, der sich nicht so sehr an Coolness, sondern an der Grausamkeit orientierte, die in den Stücken und Produktionen sichtbar wurde: In-ye-face.

2.2 In-ye-face

Um auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen, was Autoren wie Sarah Kane, Jez Butterworth oder Mark Ravenhill für Stücke auf die Bühne brachten, und was die Gemeinsamkeit der neuen Dramatik war, etablierte sich der Begriff in-ye-face, also korrekter geschrieben eigentlich in-your-face, also auf Deutsch in etwa soviel wie „mitten ins Gesicht“, was an sich ja schon sehr plastisch ist. Die englische Definition, was dieses adjektivisch gebrauchte Kompositum heißen soll, sieht so aus:

The phrase 'in-your-face' is defined by the New Oxford English Dictionary (1998) as something 'blatantly aggressive or provocative, impossible to ignore or avoid'. The Collins English Dictionary (1998) adds the adjective 'confrontational'.²⁹

Wenn etwas in-ye-face ist, ist es also offen aggressiv, provokativ und man kann dem ganzen unmöglich aus dem Weg gehen, ist man erst einmal damit konfrontiert, sondern

27 Vgl. Urban. „Cruel Britannia“. S. 40.

28 Vgl. Urban. „Cruel Britannia“. S. 40.

29 Sierz, Aleks. In-ye-face Theatre. British Drama Today. London: Faber and Faber, 2000. S. 4.

ist gezwungen sich dem zu stellen und auch sich damit auseinanderzusetzen. Soweit so gut. Doch wie sieht es mit der praktischen Anwendung dieses Begriffes aus und mit den Kriterien, die dafür anzulegen sind? Wie erkennt man, ob ein Theaterstück in-*yer-face* ist, oder nicht? Auch darauf hat Alex Sierz eine Antwort parat:

*How can you tell if a play is in-*yer-face*? It really isn't difficult: the language is usually filthy, characters talk about unmentionable subjects, take their clothes off, have sex, humiliate each other experience unpleasant emotions, become suddenly violent. At it's best, this kind of theatre is so powerful, so visceral, that it forces audiences to react: either they feel like fleeing the building or they are suddenly convinced that it is the best thing they have ever seen, and want all their friends to see it too.³⁰*

Die Kriterien dafür, wann ein Stück in-*yer-face* ist und wann nicht, orientieren sich also sehr stark an der Reaktion des Publikums auf das Stück, beziehungsweise die Darbietung. Wenn das Gesehene dazu führt, dass Zuschauer ebenso überstürzt wie bestürzt den Saal verlassen, oder aber – im Gegenteil- plötzlich von dem Gefühl übermannt werden, dass das, wovon sie gerade Zeuge werden eine Sternstunde des Theaters oder ihres Lebens ist, dann stehen die Chancen gut, dass es sich um ein in-*yer-face* Stück handelt, das sie gerade sehen, vorausgesetzt, die Reaktionen werden durch Elemente innerhalb des Stückes ausgelöst, die als Tabubrüche durchaus bewusst gesetzt sind, wie beispielsweise ungehobelte Ausdrucksweise auf der Bühne, unpassende Gesprächsthemen, Nacktheit, offen dargestellte sexuelle Handlungen, ein plötzliches Kippen in die Gewalt, Demütigungen, denen die Figuren ausgesetzt sind, oder unangenehme Gefühle, mit denen sie umgehen müssen. Nicht die dargestellten Grausamkeiten selbst stehen dabei im Vordergrund, sondern das, was sie im Zuschauer auslösen. Die Reaktion ist wichtiger als die tatsächliche Aktion auf der Bühne. Die Stücke sind Abhandlungen über *shock and shock alone*³¹. Dieser Schockzustand soll nicht erhalten bleiben, sondern wiederum etwas anderes auslösen – und zwar ein Hinterfragen dessen, was einen so schockiert hat. Welchen Zweck das hat, erklärt Mark Ravenhill als mustergültiger in-*yer-face*-Dramatiker in einem Interview mit Peter Billingham so:

[...]I think that one of the things that I'd like the play to do in different ways is to get the audience to question and challenge what their values are: moral

30 Sierz, Aleks. *In-*yer-face* Theatre*. British Drama Today. London: Faber and Faber, 2000. S. 5.

31 Urban. „Cruel Britannia“. S. 43.

*values and questions of good and evil, which are very complex. [...] I would like to challenge that liberal, postmodern consensus of either, 'There are no moral values' or 'Oh we're not quite sure if we've got any.'*³²

Es geht also darum, den Zuschauer dazu zu bewegen, seine eigenen Moral- und Wertvorstellungen zu hinterfragen, und zwar ganz gleich, ob man nun der Meinung ist, die gegenwärtige Gesellschaft sei eine ohne klare Vorstellungen von Gut und Böse, von Richtig und Falsch, oder ob man unsicher ist, was diese Frage betrifft. Beides soll hinterfragt werden. Gezeigtes beziehungsweise geschriebenes Quälen soll in den Köpfen des Publikums die mentale Qual auslösen, die es bedeutet, sich eingehend mit der Frage zu beschäftigen, wie man über dieses Quälen urteilt, warum man urteilt wie man urteilt, ob man sich dieses Urteilen überhaupt erlauben sollte, ob die Vorstellung, die man darüber hat, was Gut und Böse bedeuten, vielleicht überdenkenswert ist, ob man eine solche Vorstellung überhaupt hat, und ob man eine haben sollte, oder im Gegenteil eher von der Idee ablassen sollte, man könne sich anmaßen, eine fixe Vorstellung von Gut und Böse zu haben, selbst wenn diese Vorstellung die Vorstellung ist, dass es so etwas wie Gut und Böse gar nicht gibt.

Gerade, wenn man hauptsächlich mit der deutschsprachigen Theatertradition vertraut ist, wo Provokation, Gewalt und Schock einen viel selbstverständlicheren Platz an den Theaterhäusern haben als dies im britischen Raum der Fall ist, ist es tatsächlich etwas schwierig den Begriff in-*yer-face* gut abgrenzen zu können.

Amelia Howe Kritzer legt in ihrer Definition von In-*yer-face*-Theatre weniger Wert auf die oberflächlichen Themenstellungen und Motive in den Stücken, als auf den gemeinsamen biographischen Hintergrund der Autoren, den man zwar nicht findet, wenn man die Lebensläufe in ihren Details vergleicht, wohl aber, wenn man sie als Mitglieder einer Generation betrachtet. Die In-*yer-face*-Stücke sind *by and about 'Thatcher's children'*³³. Den Autoren ist gemeinsam, dass sie während der Thatcher-Ära

32 Billingham, Peter. *At the Sharp End. Uncovering the work of five leading dramatists*. London: A & C Black Publishers Limited, 2007. S. 126.

33 Howe Kritzer, Amelia. *Political Theatre in Post-Thatcher Britain. New Writing: 1995-2005 (Performance Interventions)*. London: Palgrave Macmillan, 2008. S. 29.

aufwuchsen und nach deren Ende anfangen, Stücke zu schreiben.

*Post-Thatcher playwrights initiated a dialogue about themselves in relation to the previous living generations in Britain - and especially in response to the concerns of their parents' generation.*³⁴

Die In-yer-face-Autoren sind sich ihrer Position im historischen Kontext bewusst und gehen eine Auseinandersetzung ein mit den Generationen vor ihnen. Die Positionen, die sie vertreten, und die Themen, die sie wählen, sind als Reaktion auf die Ängste und Sorgen ihrer Elterngeneration zu verstehen. Diese Gemeinsamkeit ändert allerdings nichts daran, dass die Gruppe der In-yer-face-Dramatiker keinen tatsächlichen gemeinsamen Ausgangspunkt hat. *The in-yer-face playwrights do, however, evince awareness of their generational commonality and often acknowledge one another in their public statements.*³⁵ Auch wenn der Ausgangspunkt fehlt, so gibt es doch ein Bewusstsein über Gemeinsamkeiten und ein gegenseitiges Wahrnehmen unter den Autoren wie auch einer starken Wahrnehmung ihrer Werke durch die Öffentlichkeit.

*Their plays have not only quickly taken up a space in the collective consciousness but also stimulated an outpouring of additional play that address generational issues.*³⁶

Die starke öffentliche Wahrnehmung begünstigte ein Klima, in dem noch mehr Stücke entstanden, auf die das Label In-yer-face geklebt werden konnte, das auch mit der dieser Generationen-Abgrenzung noch immer schwer zu umreißen ist.

Auch was die Dauer der In-yer-face-Periode angeht, gibt es verschiedene Meinungen. Der Schriftsteller David Eldridge geht davon aus, dass sie streng genommen eigentlich nur von 1994 bis 1997 dauerte³⁷, während Alex Sierz' Website zum Thema In-yer-Face bis 2010 regelmäßig mit Informationen zu neuen In-yer-Face-Stücken upgedatet wurde.³⁸ Es ist also ein Zeitraum zwischen 3 und 16 Jahren anzunehmen. Doch ganz gleich, ob wie lang oder kurz man diesen Zeitraum im Detail ansetzt, oder wie genau man es mit den Definitionen nimmt, fest steht, dass unter dem Label In-yer-face-

34 Howe Kritzer. S. 29.

35 Howe Kritzer. S. 28.

36 Howe Kritzer. S. 29.

37 Vgl. Lane. S. 27.

38 Vgl. *Inyerface-Theatre*. <http://www.inyerface-theatre.com>

Theatre das Interesse an neuen Stücken, an „New Writing“, zunahm³⁹ und dem vielen Stücken den Weg auf die Bühne ebnete, wenn auch nicht unbedingt den Weg an die Ankündigungstafeln, wie im Fall von „Shopping and Fucking“:

2.3 Shopping and Flower Arranging

„Shopping and Fucking“, in dem eine kleine Gruppe junger Menschen in den Denksystemen der Konsumgesellschaft feststeckt, setzt sich nicht nur inhaltlich mit Tabubrüchen auseinander, es erregte auch aus anderen Gründen bereits vor seiner Premiere große Aufmerksamkeit. Das „Fucking“ im Titel ist nicht nur provokativ sondern stellt Theater in Großbritannien vor ganz praktische Probleme, nämlich: Was soll man aufs Plakat schreiben? Das Wort „fuck“ darf nämlich laut britischem Recht nicht öffentlich irgendwo hingeschrieben werden. Die häufigste Lösung für dieses Problem war wohl die Sternchenvariante „Shopping and F***ing“, gesprochen: „Shopping and Effing“, aber auch „Shopping and“ kam vor. Das erste Poster des Stückes zeigte eine Gabel, die die Lesbarkeit des F-Wortes erschwerte. Aber nicht nur die Werbeabteilungen der Theater hatten ihre Probleme mit dem Titel. Wenn man Alex Sierz Glauben schenkt, dann war es in der etwas höheren Gesellschaft üblich Ravenhills Debüt „Shopping and Flower Arranging“ zu nennen.⁴⁰

Als das Stück ans Londoner West-End transferiert wurde, verweigerten jene, die den Namen des Stückes außerhalb des Theaters anschreiben hätten sollen, ihre Arbeit aus moralischen Gründen.⁴¹

Das Wort „fuck“ kommt in „Shopping and Fucking“ 61 Mal vor – sowohl in seiner eigentlichen Bedeutung als auch in übertragenen, in verschiedenen Temporalformen und als Gerundium. Ganz schön oft für ein verbotenes Wort.

³⁹ Vgl. Lane. S. 28.

⁴⁰ Vgl. Sierz. *In-yer-face Theatre*. S. 125 - 126.

⁴¹ Vgl. Roberts, Philip & Max Stafford-Clark. *Taking Stock. The Theatre of Max Stafford-Clark*. London: Nick Hern Books, 2007. S. 192.

3. THEMEN

Auf die vom deutschen Verlagslektor Nils Tabert in einem Interview gestellte Frage, weswegen er für das Theater schreibe, antwortete Mark Ravenhill: *Ich glaube, weil ich nie etwas anderes gemacht habe*⁴². Das mag auf den ersten Blick als eine etwas eitle Antwort erscheinen, wirft man allerdings einen Blick auf die biographischen Details von Ravenhill, so wird schnell klar, dass er tatsächlich schon sehr früh seine Zeit dafür verwendete, sich mit Theater in verschiedener Form zu befassen. Er nahm am freiwilligen Theaterunterricht in der Schule teil und schrieb erste kleine Theaterstücke für seine Klassenkameraden.⁴³ Das Interesse an seinem späteren Beruf war also sehr früh schon vorhanden, welche Gründe auch immer dafür ausschlaggebend gewesen sein mögen.

3.1 Hintergründe

Mit der Frage „Warum schreibt ein Autor?“ begibt man sich in dunkle Gefilde, wo viel zu viele esoterische Abgründe lauern, in die man nur allzu leicht rutschen kann. Variiert man die Frage aber ein wenig, minimiert bis eliminiert man dieses Risiko. Die verbesserte Fragestellung lautet: „Warum schreibt ein Autor das, was er schreibt?“. Um dem im konkreten Fall auf den Grund zu kommen, ist es hilfreich, den historischen wie auch den persönlichen Kontext genauer zu betrachten, in dem die ersten Stücke von Mark Ravenhill entstanden, denn den Zündfunken für Ravenhills Entscheidung sich endgültig ganz und gar dem Schreiben zuzuwenden und vor allem, in der Art und Weise zu schreiben, wie er schreibt, und wie er die Welt beschreibt, gaben zwei sehr tragische Ereignisse. Eines davon betrifft das Privatleben des Autors, das andere hat ganz Großbritannien betroffen gemacht.

42 Tabert, Nils. „Gespräch mit Mark Ravenhill.“ Tabert, Nils (Hg.) Playspotting. Die Londoner Theaterszene der 90er. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1998. S. 75.

43 Vgl. Sierz. S. 122 ff.

3.1.1 Der Tod von Tim Frazer

Im Jahr 1989 lernte der damals 23-jährige Mark Ravenhill einen Mann namens Tim Frazer kennen, verliebte sich in ihn und ging mit ihm eine Partnerschaft ein. Zu diesem Zeitpunkt war Frazer bereits seit vier Jahren HIV-positiv. Im Laufe der Beziehung wurde Ravenhill selbst mit dem Virus infiziert und bei seinem Partner Frazer brach AIDS aus. 1993 verstarb Tim Frazer schließlich an den Folgen der Erkrankung.⁴⁴

Diese persönliche Tragödie taucht Jahre später sehr direkt und wenig maskiert in dem Theaterstück „Some Explicit Polaroids“ auf, wo eine Figur, die nicht ganz zufällig auch den Namen Tim trägt, letztendlich in einem Krankenhausbett ebenfalls an den Folgen von AIDS stirbt.⁴⁵ Ravenhills persönliche Erfahrung mit dem Verlust eines geliebten Menschen taucht – wenn auch eingebettet in einen fiktiven Plot – sehr direkt in dem Stück auf, so direkt, dass das Schreiben „Some Explicit Polaroids“ ihm von allen Stücken, die er bis dahin geschrieben hatte, die größte Mühe bereitete⁴⁶.

3.1.2 Die Ermordung von James Bulger⁴⁷

Ebenfalls 1993 war Großbritannien Schauplatz eines erschütternden Verbrechens. Gefilmt von einer Überwachungskamera verließen die beiden Zehnjährigen Robert Thompson und Jon Venables mit dem zweijährigen James Bulger an der Hand ein Einkaufszentrum der nordenglischen Kleinstadt Bootle. Nach einem Marsch von zweieinhalb Meilen töteten die beiden Zehnjährigen das Kleinkind James Bulger. Diese Tat löste in der britischen Öffentlichkeit großes Entsetzen aus. Die britische Presse scheute sich nicht davor, die beiden jungen Täter mit Saddam Hussein oder der Serienmörderin Myra Hindley zu vergleichen. Thompson und Venables wurde der

44 Vgl. Bruce LaBruce. „BERICHT/009: „Die Untoten.“ - Mark Ravenhill...im Limbus medizinischer Unwägbarkeit“. www.untot.info/files/schattenblickravenhill.pdf

45 Vgl. Ravenhill, Mark. „Some Explicit Polaroids“. *Plays: 1. Shopping and Fucking, Faust is Dead, Handbag, Some Explicit Polaroids*. London: Methuen Drama, 2001. S. 294 ff.

46 Vgl. Ravenhill, Mark. „A Tear in the Fabric: the James Bulger Murder and New Theatre Writing in the 'Nineties.“ Trussler, Simon/ Clive Barker (Hg.). *NTQ: New Theatre Quarterly* 80. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. S. 312.

47 Vgl. dazu: „The Bulger case: chronology.“ [Guardian.co.uk](http://www.guardian.co.uk).
<http://www.guardian.co.uk/uk/1999/dec/16/bulger2?INTCMP=ILCNETTXT3487>

Prozess gemacht und sie wurden trotz ihres jungen Alters zu einer Haftstrafe im Ausmaß von zehn Jahren verurteilt.

3.2 Die Darstellung von Gewalt

Diese Erlebnisse von persönlichem Verlust und gesellschaftlicher Gewalt schlagen sich in nicht zu übersehender Deutlichkeit auf Ravenhills Themenwahl nieder. Menschliches Leid in verschiedensten Ausprägungen und vor allem auch die Akte, die zu dem Leid führen, spielen eine große Rolle in allen Stücken Mark Ravenhills. Interessant ist, dass Brutalität und Gewalt in den Stücken immer auch eine körperliche Komponente hat. Es geht nie nur um Schmerzen in der Seele, um psychische Gewalt oder um ein innerliches Zerschneiden einer Figur. Das Leid muss sich über den Körper verbildlichen und so konkret werden. Der Schmerz kann nicht für sich stehen, er muss sich ins Fleisch schneiden, die angestaute Wut ist gleichzeitig realer Sprengstoff, der im Moment der Entladung alles zerfetzt, was gerade da ist.

3.3 Schnitte

Die Körper der Figuren in Ravenhills Stücken sind nicht besonders robust und vor allem nicht besonders sicher. Überdurchschnittlich viel Blut ist außerhalb ihrer Adern und irgendwo, wo es lieber nicht sein sollte, wenn man sein Leben ohne weitere Probleme weiter führen will. Das lässt sich exemplarisch schon sehr gut an „Shopping and Fucking“ zeigen. Die Figur des Strichers Gary hat mit analen Blutungen⁴⁸ zu kämpfen, Lulu, die einzige weibliche Figur des Stückes, hat Blutspritzer im Gesicht, die sie abbekommen hat, als sie Zeugin eines gewaltsamen Raubüberfalls wurde.⁴⁹ Robbie endet blutend und mit blauen Flecken in einer Notaufnahme⁵⁰. Wenn man da als Zuschauer zart besaitet ist, kann es schon vorkommen, dass einem selbst das Gefühl

48 Vgl. Ravenhill. „Shopping and Fucking“. S. 26.

49 Vgl. Ravenhill. „Shopping and Fucking“. S. 28 ff.

50 Vgl. Ravenhill. „Shopping and Fucking“. S. 34.

einer leichten Blutarmut beschleicht und man mit Symptomen wie Übelkeit oder Schwindel zu kämpfen hat, was wohl durchaus im Sinne des Autors ist.

Besonders Schnitte spielen eine große Rolle in Ravenhills Stücken. Der Akt des Durchtrennens von Haut und Fleisch steht für verschiedene Dinge.

Im Schneiden dringt etwas von außen in den Körper ein. Der Schutzschild, den die Haut sonst bietet, wird mühelos durchbrochen und das Innere wird berührt und tritt in Erscheinung. Durch den Schnitt findet also eine Öffnung zur Welt statt, ein Offenbaren seines Innersten, auch wenn dies in dem Fall egal, wer den Schnitt will oder ausführt, immer erzwungen und brutal ist. Das Schneiden ist eine Öffnung des Selbst unter im wahrsten Sinne des Wortes verschärften Bedingungen, eine Öffnung, die derart extrem ist, dass sie unter Umständen nicht auszuhalten ist und mit dem Tod endet.

3.3.1 Staatliche Einschnitte

Während für Donny und Pete in „Faust is Dead“⁵¹ und Phil in „Handbag“⁵² das Schneiden, in dem Fall das Schneiden ins eigene Fleisch, noch ein sehr persönlicher Akt ist, der aus einer Sehnsucht der Figuren hervorgeht, den eigenen Körper zu spüren, das Leben wahrzunehmen, auch wenn das Wahrgenommene letzten Endes nicht mehr der Schmerz des Lebens ist, sondern jener des Todes, nimmt der Schnitt im bezeichnenderweise auch so betitelten Stück „The Cut“ eine neue Rolle ein. Der Schnitt ist hier mehr als Selbstverletzung und mehr als das bloße Ausleben einer Gewaltfantasie eines Individuums an einem anderen, der Schnitt in „The Cut“ ist ein staatlich angeordnetes Mittel der Bestrafung eines Individuums. Die staatliche Macht wird durch die Figur Paul repräsentiert, dessen Job es ist, Leute zu befragen und im Zuge dessen Misshandlungen mit einem Skalpell auszusetzen, allerdings durchaus auch mit lustvollen Konsequenzen für den Geschnittenen, denn die Aussicht auf einen Schnitt verführt die Figur John zu folgender Aussage:

I want to be free. Free, of, of, of, me. Of all this. I want to be Cut away. I want to be Cut away from this body. Yes – and this history and this wanting

51 Vgl. Ravenhill. „Faust is Dead“. S. 123 ff.

52 Vgl. Ravenhill. „Handbag“. S. 158.

*and this busyness and this schooling and these, these ties. I want to be released.*⁵³

Was eigentlich ein Mittel zur Bestrafung sein soll, wird für den, den die Bestrafung treffen soll, zu einem Mittel der Befreiung von den Bürden des bürgerlichen Daseins sowie von den Qualen des körperlichen Seins. Das Schneiden wird zum Abschneiden, das einen neuen, potenziell besseren Abschnitt für den Geschnittenen einleitet, einen Abschnitt frei von Verpflichtungen, einen Abschnitt frei von Gesellschaft. Durch den Akt des Schneidens findet eine beiderseitige Loslösung statt. Der Staat befreit sich von unliebsamen Gegnern oder Kritikern und der Kritiker wird gleichzeitig von einer Gesellschaft befreit, die ihm ohnehin nur Pein und Qual bereitet.

Der nicht näher definierte Staat erhält Macht über das Innerste des Individuums, dringt ein in den persönlichen Raum bringt Blut zum Fließen als wäre er ein Straßengangster, doch eines unterscheidet den Staat vom Gangster, nämlich die vermeintliche Sorge um das Wohl des Geschnittenen. Die Instrumente, mit denen verletzt wird, werden steril gemacht aus *public health*⁵⁴-Gründen. Wenn der Staat wo eindringt, wo er eigentlich nicht eindringen sollte, dann tut er das zumindest sauber. „The Cut“, das 2002 uraufgeführt wurde, nimmt so Bezug auf die veränderten gesellschaftlichen und politischen Verhältnisse in einer Welt nach 9/11, wo die Freiheit des Einzelnen unter dem Deckmantel des Schutzes vor terroristischer Bedrohung in vielen Bereichen und Fällen deutlich eingeschränkt wurde. Wenn im Laufe des Stückes Paul John bittet, ihn zu töten⁵⁵, so wünscht er sich, John möge dies mithilfe eines Gewehrs tun. Der Schneidende wünscht sich ein Ende durch einen Schuss, also einen deutlich weniger direkten Angriff.

3.3.2 Eindringen

Der Schnitt funktioniert bei Ravenhill durchaus auch auf einer sexuellen Ebene. Die Penetration mit dem Messer ist eine Ersatzhandlung für die Penetration mit dem Penis.

⁵³ Vgl. Ravenhill. „The Cut“. S. 14.

⁵⁴ Ravenhill. „The Cut“. S. 22.

⁵⁵ Vgl. Ravenhill. „The Cut“. S. 19.

In „Shopping and Fucking“ wünscht sich die Figur Gary eine anale Penetration mit dem Messer, eine sexuelle Fantasie, die gleichzeitig Todesfantasie ist.

In „The Cut“ ist der von Berufs wegen Schneidende Paul unter anderem dadurch charakterisiert, dass er in seiner Ehe keine sexuelle Erfüllung findet⁵⁶. *Paul's sexual and existential impotence is clearly seen to be only one dangerous symptom of a deeper, darker intermarital disaster area.*⁵⁷ Die Figur findet kein Glück in ihrer Beziehung, ersetzt aber zumindest den fehlenden Sexualakt durch den Akt des Schneidens. Ein Eindringen ersetzt das andere.

Auch in „Product“ ist das Messer durchaus sexuell aufgeladen⁵⁸, selbst wenn es erst einmal nur zum Öffnen einer Croissantverpackung dient⁵⁹. Das Messer symbolisiert Macht. Es verleiht die Macht über Leben und Tod oder über Mehlspeisen oder keine Mehlspeisen, je nachdem wie man es zu verwenden gedenkt. Wer ein Messer hat, der ist potenziell gefährlich und zwar für sich selbst wie für Mitmenschen. Ein Stich ist schnell passiert und unauslöschlich. Er hinterlässt im besten Fall nur eine Narbe, im schlechtesten Fall eine Familie in Trauer.

Die Macht des Messers wird besonders deutlich in „Crime and Punishment“ aus „Shoot/Get Treasure/Repeat“, wo ein Soldat einer Frau die Zunge aus dem Mund schneidet, um sie zum Schweigen zu bringen.⁶⁰ Hier ist der Schnitt nicht nur Ausdruck sexueller Sehnsucht oder der Sehnsucht nach dem Tod. Hier nimmt der Schnitt einem Menschen eine vorrangige Kommunikationsmöglichkeit und lässt eine schwere Behinderung zurück. Der Schnitt ist hier nicht nur als ein extrem drastischer Einschnitt in das Leben einer Person zu lesen, sondern auch als Beschneidung der sozialen Fähigkeiten.

Es gibt allerdings auch Fälle, wo der Schnitt in all seiner Brutalität und Übergriffigkeit

56 Vgl. Ravenhill. „The Cut“. S. 33.

57 Billingham. S.146.

58 Vgl. Billingham. S.152.

59 Vgl. Ravenhill. „Product“. S. 57.

60 Vgl. Ravenhill, Mark. *Shoot/ Get Treasure/ Repeat. An Epic Cycle of Short Plays*. London: Methuen Drama, 2008. S. 94.

durchaus positiv besetzt ist. Dies erfordert allerdings besondere Umstände, die dann gegeben sind, wenn der Schaden am Körper bereits durch irgendeinen anderen Anlass viel größer ist als der Schaden, dem ihm durch einen einfachen Schnitt zugefügt werden kann. Nach einem Bombenangriff zum Beispiel.

I see a man on a stretcher. His face is... blood. The doctor cuts right there in the middle of the street. Cuts into him and manipulates his heart, manually – like – watch – squeeze release squeeze release – kept this man's heart going.⁶¹

Hier rettet ein Arzt seinem schwerverletzten Patienten, indem er ihm auf offener Straße den Brustkorb aufschneidet und ihm mit bloßen Händen das freiliegende Herz massiert. Das ist ein gewaltsamer und blutiger Akt, doch hier hat die Gewalt keine destruktive Funktion, sondern eine produktive. Sie rettet womöglich ein Leben. Verglichen mit der desaströsen Kraft eines Bombenangriff wirkt der Schnitt fast harmlos, wenngleich der Schnitt ein viel persönlicherer Angriff ist, weil er dem Täter abfordert, das Blut des Opfers nach erfolgter Tat an den Händen zu haben.

3.4 Bomben

In Ravenhills späteren Arbeiten „Product“ und „Shoot/Get Treasure/Repeat“ tritt neben den allgegenwärtigen Einschnitten noch eine weitere große Gefahr für Leib und Leben der Figuren auf, nämlich Bombenangriffe, die sich jederzeit und an jedem Ort ereignen können, ein Motiv, dass im In-er-face-Kontext kein unbekanntes ist, man denke an Sarah Kanes „Blasted“, wo das Hotelzimmer, in dem die Handlung spielt, von einem plötzlichen Bombenangriff erschüttert und zerstört wird. Während Kanes Stück Mitte der Neunziger Jahre entstand, beginnt Ravenhills mit seinen literarischen Bombardierungen erst gute zehn Jahre später nach den Terroranschlägen von New York im Jahr 2001, Madrid 2004 und Ravenhills Heimatstadt London am 7. Juli 2005. Ravenhills Auseinandersetzung mit jener Form von Gewalt kann als Reaktion auf diese Ereignisse verstanden werden, als ein Aufgreifen des Zeitgeists.

⁶¹ Ravenhill. *Shoot/Get Treasure/ Repeat*. S. 119.

Die Beschreibungen der Folgen jener Gewalttaten sind wie gewohnt sehr graphisch und erzeugen sehr klare Bilder von entsetzlichen Szenen.

*My friend from the university was on the bus that morning. She was going to the department of political science. And that fucking- oh sorry- those flames just tore through her body and she was thrown through the window and she lay there screaming on the pavement. She was an angel. That woman, all her life an angel and now she's lying there screaming, calling out in pain, 'HELP OH HELP OH HELP OH HELP'*⁶²

Hier stellt Ravenhill dadurch, dass die sprechende Figur die verletzte Person kennt und aus deren Leben erzählen kann, einen persönlichen Bezug zum Opfer her, macht so das Ereignis plastischer und lenkt die Sympathien auf das Opfer, das sein Schicksal - so der Subtext - nicht verdient hat, weil es sich im christlichen Wertesystem immer richtig, vernünftig und vorbildlich verhalten hat, wie die Bezeichnung „Engel“ nahelegt. Ein terroristischer Anschlag kann aber jeden treffen. Auch jeden aus dem Publikum.

Ravenhill macht dem Zuschauer eine Angst bewusst, die spätestens seit 9/11 latent in den Köpfen sitzt, die Angst, ein Terroropfer zu werden, während man seinem alltäglichen Leben nachgeht. Alles, was es dazu braucht, ist in der falschen Sekunde am falschen Ort zu sein.

Man wird aber nicht nur durch den direkten Angriff zum Opfer, sondern auch durch die mediale Übertragung, weil einen das Wissen um die Schreckensbilder in seinem Alltag lähmt: *You have been bombed. I cannot function, I cannot live, I cannot work or eat or sleep*⁶³. Die Figur ist hier gar nicht selbst das Opfer in dem Sinn, dass sie selbst direkt von dem Bombenanschlag betroffen ist und physische Verletzungen davongetragen hat, sondern sie wurde Opfer der Bilder, Opfer des Wissens darum, dass solche Ereignisse die heile Welt, in der sie sich bis jetzt wähnte, jederzeit erschüttern können. Sie ist verunsichert und diese Verunsicherung verhindert, dass sie ihr gewohntes Leben mit all seinen Regelmäßigkeiten ohne Weiteres weiterführen kann.

Ravenhill zeigt aber in „Shoot/Get Treasure/Repeat“ aber auch noch deutlich düsterere Seiten jener Problematik, so blitzt gelegentlich eine regelrechte Sehnsucht der Figuren

⁶² Ravenhill. *Shoot/Get Treasure/ Repeat*. S. 9.

⁶³ Ravenhill. *Shoot/Get Treasure/ Repeat*. S. 121.

durch, selbst physisch zum Opfer zu werden.

*-You can kill us, detonate your... blow our bodies apart, rip our heads from our... consume us in your flames because we will die a good death.
-A good death for a good people.⁶⁴*

Hier wird der Wunsch zum Ausdruck gebracht, von einer Bombe zerfetzt zu werden, denn das Ende, das man dabei findet, sei ohnehin zwangsläufig ein gutes, denn man sei ja guter Mensch, Mitglied eines guten Volkes und so könne der eigene Tod doch nur auch in diese Kategorie fallen. Ravenhill setzt sich hier mit der Frage auseinander, wo denn die Grenzen verlaufen zwischen Gut und Böse. Besonders deutlich wird diese Auseinandersetzung auch, wenn die Figuren ihre eigene Gewalt gegen andere mit einem Siegeszug des Guten zu rechtfertigen versuchen: *I promise you that gun and tank and this flaming sword will roam the globe until everywhere is filled with the goodness of the good people⁶⁵*. Gewehre, Panzer und ein flammendes Schwert sollen sich ihren Weg durch die Welt bahnen bis jeder Ort erfüllt ist von der Güte der guten Menschen. Die Frage, die laut im Raum stehen muss: Wie kann man durch Böses Gutes bewirken? Eine Frage, die zu einer Zeit, in der die politische Führung der Vereinigten Staaten von Amerika offen gegen eine „Achse des Bösen“ in den Krieg zog, noch aktueller war, als sie es immer ist in einer Welt, in der ein ausgeprägtes Freund-Feind-Denken, ein Schwarz-weiß-Denken, wenn man so will, eine große Rolle spielt.

3.5 Vergänglichkeit

Was hinter all den brandheißen Bomben und scharfen Klingen, den Schilderungen von Brutalität, all der Sehnsucht nach Schmerz und den blutigen Passagen steht, ist noch dunkler als all die Gewalt, es ist nämlich die Beschäftigung mit der Vergänglichkeit des Lebens. Der Körper ist ein höchst fehleranfälliges Gebilde. Es genügt ein richtig platzierter Schnitt mit einem Skalpell oder ein bisschen Sprengstoff, um ihn zu zerstören und damit ein Leben auszulöschen. Besonders deutlich wird diese Auseinandersetzung mit dem Thema Tod, die über allen Stücken zu schweben scheint,

⁶⁴ Ravenhill. *Shoot/Get Treasure/ Repeat*. S. 15.

⁶⁵ Ravenhill. *Shoot/Get Treasure/ Repeat*. S. 17.

in „Some Explicit Polaroid“, jenem Stück in dem Ravenhill den Tod seines Lebensgefährten Tim Frazer aufarbeitet. Schon aus dem Titel lässt sich eine Referenz zur Vergänglichkeit ablesen.

Polaroids fade and discolour relatively quickly. They are therefore a powerful material and aesthetic sign of memory and mortality. This is most potently communicated with considerable pathos in the relationship between Tim and Victor, played out against a kind of contemporary, post-Victorian Gothic melodrama of 'diseased desire' and 'desire-as-death'.⁶⁶

Mit dem Ausbleichen des Polaroids verschwindet das Bild. Da Ravenhills Figuren sich oftmals mehr über Bilder definieren als über ihre eigene Körperlichkeit, kann das Ausbleichen einer Fotografie gleichgesetzt werden mit dem körperlichen Verfall und das Verschwinden der Farbpartikel mit dem endgültigen Eintritt des Todes. Das Polaroid drückt genau das aus, was in „Pool (no water)“ so beschrieben wird:

And each of us knows that our body is not what it was those ten years before – that there's sag and fat and lines even and even even the littlest hints of grey. Oh yes the sad sad rot to the grave has already begun.⁶⁷

Alles ist ein schleichender Verfall hin zum Grabe. Das ist an sich keine große Erkenntnis, sondern die tragische Wahrheit, mit der wir alle zu leben haben, bis sie sich manifestiert, bemerkenswert ist trotzdem Ravenhills häufiges Aufgreifen und Ausformulieren dieses Gedankens in seinen Stücken. Seine starke Auseinandersetzung mit diesem Thema kann neben dem Verlust seines Lebenspartners vermutlich auch auf seine eigene Aids-Erkrankung zurückgeführt werden, die ihm die Endlichkeit des Lebens wahrscheinlich öfter ins Bewusstsein rückt, als dies bei einem gänzlich gesunden Menschen der Fall ist, der nicht mitansehen musste, wie ein geliebter Mensch an jener Krankheit, an der man selbst leidet, starb. Das Überleben ist bei Ravenhill oft genauso tragisch wie das Sterben, so heißt es im Liederzyklus „Ten Plagues“:

*In London
Came the plague in sixteen sixty-five
One hundred thousand dead
But I alive⁶⁸*

⁶⁶ Billingham. S. 140.

⁶⁷ Ravenhill. „Pool (no water)“. S. 8.

⁶⁸ Ravenhill, Mark. „Ten Plagues“. *Ten Plagues and The Coronation of Poppea. Two texts for music theatre*. London: Methuen Drama, 2011. S. 27.

Das Überleben der Erzählerfigur ist hier zugleich etwas, das ausdrückt, dass es auch Hoffnung gibt, selbst unter den schlimmsten Umständen, andererseits schwingt hier auch die Tragik des Verlustes mit und die unausweichliche Frage, warum der Tod manche so früh zu sich holt und manche so lange verschont.

3.5.1 Todessehnsucht

In Ravenhills Stücken bleibt es bei der Beschäftigung mit dem Tod allerdings nicht bei bloßen Beschreibungen des Sterbens oder Andeutungen in diese Richtung. Die Figuren entwickeln zum Teil eine regelrechte Sehnsucht nach dem Nichtsein, das sie dem Sein vorziehen. In „The Cut“ verbalisiert die Figur John, die auf den Schnitt wartet, diese Sehnsucht so:

*Ah-hah. Total darkness. And you have no body. Your body has dissolved. Dissolved or melted away. Every piece of skin or bone or hair. Every last cell gone away. The cage has vanished. And you are free.*⁶⁹

Der Körper wird hier als Gefängnis gesehen, aus dem es auszubrechen gilt, als hinderliche Hülle, als Käfig, der die Seele davon abhält frei zu sein. Im Tod kann man all den Bürden des alltäglichen Lebens entfliehen, der *slow drip-drip-drip-indignity of the everyday drag of life*⁷⁰, der man so schlecht entkommen kann, wenn man einen Körper hat, der sich heil in der Welt befindet. Interessant ist auch, dass sich die Figuren kein komplettes Auslöschen zu wünschen scheinen, sondern nur ein Ende ihrer weltlichen Existenz begehren, weil diese so viel Leid und Schmerz beinhaltet. *You're dead and then you come through that and you embrace the chaos ...*⁷¹ Der Tod ist nur ein Ereignis, das man hinter sich lassen kann, und dann in einem verbessertem Zustand weitermachen. Die Todessehnsucht in den Stücken ist also in Wahrheit eine Sehnsucht nach einem Leben nach dem Tod.

69 Ravenhill. „The Cut“. S. 17.

70 Ravenhill. „Pool (no water)“. S. 28.

71 Ravenhill. „Some Explicit Polaroids“. S. 293.

3.6 Sex

Einen prominenten Stellenwert in Ravenhills Werk hat neben Gewalt und allem, was damit verbunden ist, auch Sexualität, wobei sexuelle Handlungen in den früheren Stücken eher die Funktion eines nüchternen Transaktionsmittels haben und nicht besonders viel mit liebevoller Zuneigung zu tun haben scheinen. Sex ist eine Ware, nicht mehr und nicht weniger. In „Shopping und Fucking“ bezahlt Gary für sexuelle Dienstleistungen.⁷² Die Figuren verdienen Geld mit Telefonsex⁷³. Für das Beenden eines Blowjobs verlangt die Figur David in „Handbag“ einfach so *twenty quid*⁷⁴, also zwanzig Britische Pfund, als wäre so ein Angebot ganz normal. Man kommt sich durch Sex nur auf einer körperlichen Ebene näher, stärkere emotionale Bindungen resultieren daraus nicht. Man gibt oder man nimmt einen Moment der Befriedigung.

Auch in „Product“ geht es nur um das Stillen der momentanen Lust, die Beschreibung der Anbahnung des Liebesspiels ist allerdings wesentlich schillernder als in den anderen Stücken, hier gibt es Sex wie aus einem Hollywoodfilm – immerhin ist das Stück auch die Beschreibung des Plots eines Hollywoodfilms.

*And you lead him to the bed and it's very beautiful- and you have a body double, Beata is your body double - and you lead him to the bed and you slip his body from the robes and at last your ache can be, can be, can be ... filled.*⁷⁵

Schönheit scheint hier – zumindest für Frauen - das wichtigste Kriterium für erfolgreichen Geschlechtsverkehr zu sein. Die Szene kann nur dann schön sein, wenn es auch die Protagonistin ist, und weil die Schauspielerinnen eventuell nicht frei von den Spuren ist, die das Leben auf einem Körper hinterlässt, wird sie durch ein Body Double ersetzt für die Sexszene. Dieser übertriebene Fokus auf die Perfektheit des Körpers in diesen Zeilen kann als Kritik gesehen werden an den gängigen Hollywoodmaßstäben, die an den weiblichen Körper gelegt werden, damit er vor der Kamera als begehrenswert gelten kann.

⁷² Vgl. Ravenhill. „Shopping and Fucking“. S. 25 ff.

⁷³ Vgl. Ravenhill. „Shopping and Fucking“. S. 51 ff.

⁷⁴ Ravenhill. „Handbag“. S.159

⁷⁵ Ravenhill. „Product“. S. 61

3.6.1 Zeugungsakte

Eine andere Art von Schönheitsmaßstab wird an den Sex in „Shoot/Get Treasure/Repeat“ gelegt. Hier soll auch das Intimleben im Idealfall möglichst ruhig und unauffällig sein sowie der Rest der gutbürgerlichen Existenz, die sich die Figuren nicht kaputtmachen lassen wollen. Sex dient hier der Zeugung eines Kindes und soll so - was die Stimmung betrifft – wegweisend sein für das weitere Leben des Kindes. Es soll von Anfang an jedes Detail stimmen und wenn es nicht stimmt, dann ist das ein großes Problem.

***Harry** Do you remember the night Alex was conceived?*

***Olivia** Of course.*

***Harry** Were you calm? That night.*

***Olivia** Calm? Why do you...?*

[...]

***Harry** You had to be calm. That's important.*

***Olivia** Well... well... actually... actually... I wasn't.*

***Harry** Oh... oh. No?*

***Olivia** Sorry.*

***Harry** Tell me.*

***Olivia** I can't.*

***Harry** Tell me. TELL ME. FUCKING WELL – Partners? Partners tell – That is a – you tell me.*

***Olivia** Well... [...] Sometimes... you're inside me. We're ... making love. We really are... making love. But it feels like, it seems like – there's a sort of rape. Sorry. Rape. Sorry. Rape. Sorry.⁷⁶*

Dass die Mutter den gutgemeinten Geschlechtsverkehr als Vergewaltigung wahrnimmt, wirft in dem Stück einen düsteren Schatten über die Beziehung und vor allem über die Zukunft des Kindes. Die Stimmung ist ausschlaggebend und schicksalsentscheidend. Hier hängen Sex und die Zeugung eines Kindes untrennbar zusammen, während es in „Handbag“ klar getrennte Vorgänge sind, was einem moderneren Bild von sexueller Selbstbestimmtheit entspricht.

⁷⁶ Ravenhill. „Shoot/ Get Treasure/Repeat. S. 39 f.

3.7 The *pink fountain pen*⁷⁷

Gary, Mark und Robbie in „Shopping and Fucking“, Alain, Donny und Pete in „Faust is Dead“, David, Tom, Phil, Mauretta, Lorraine und Suzanne in „Handbag“, Tim und Victor in „Some Explicit Polaroids“, der Großteil des Personals in „Mother Clap's Molly House“, sie alle haben eine Sache gemeinsam. Alle diese Figuren aus Ravenhills frühen Dramen sind homosexuell. Diesen Umstand haben sie mit ihrem Autor gemeinsam. Auch Mark Ravenhill machte nie ein Geheimnis daraus, dass er schwul ist.⁷⁸ Seine ersten Stücke spiegeln allesamt diesen einen Aspekt der Lebensrealität des Autors wider. Männer fühlen sich zu Männern hingezogen, gehen Beziehungen mit ihnen ein, aber nicht unbedingt immer stabile, *the queer men are loci of uncontrollable desire*⁷⁹, wie Fintan Walsh diagnostiziert. Die Männer kommerzialisieren ihre Lust, sehen Sex als Ware.

Für Walsh ist die Homosexualität der Figuren in Ravenhills Stücken *related to a failed heterosexuality*⁸⁰. Sie werden in ihrer Identität als homosexuelle Männer immer begleitet von dem Gefühl am vermeintlichen Idealzustand der Heterosexualität gescheitert zu sein. Als Beispiel führt Walsh hier die Sehnsucht der Figur Gary aus „Shopping and Fucking“ nach einer Vaterfigur an, die auf ihn Acht geben soll und ihn so zurecht biegen, dass er der gesellschaftlichen Norm entspricht⁸¹, einer Norm, die heterosexuelle Neigungen vorsieht. Homosexualität scheint für die homosexuellen Figuren selbst von einigen negativen Aspekten begleitet zu sein.

[S]elf destructive behaviour is bound up with homosexuality and the struggle for masculine identifications: the desire for the interdiction of paternal Law in order to rectify the disruptive homosexual subject, stem pollution, and

77 Ravenhill, Mark. „My pink fountain pen has run dry. I think 'writing gay' is a project that is now totally over“. *Guardian.co.uk*.

<http://www.guardian.co.uk/culture/tvandradioblog/2007/nov/12/mypinkfountainpenhasrund>

78 Vgl. Reitz, Bernhard. „'Where's my personality gone?' - Der Autor zwischen Identität und Authentizität im britischen Drama der Gegenwart“. Kreuder, Friedemann/ Sabine Sörgel (Hg.). *Theater seit den 1990er Jahren. Der europäische Autorenboom im kulturpolitischen Kontext*. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag, 2008. S.21.

79 Walsh, Fintan. *Male Trouble. Masculinity and the Performance of Crisis*. London: Palgrave Macmillan, 2010. S.86.

80 Walsh. S. 97.

81 Vgl. Walsh. S. 97.

*restore social order.*⁸²

Die Homosexualität der Figuren ist sowohl an selbstzerstörerisches Verhalten gekoppelt als auch an das unerfüllbare Verlangen, es möge eine patriarchale Macht eine Ordnung herstellen, in der die eigene sexuelle Identität nicht vorkommen darf und kann.

3.7.1. Die Frage nach den Frauen

Weibliche Figuren, besonders heterosexuelle weibliche Figuren, sind in den frühen Stücken Ravenhills klar in der Minderheit. Die Gründe für die Abwesenheit des Weiblichen mögen darin begründet liegen, dass homosexuelle Beziehungsformen näher an der Lebensrealität des Autors liegen, Michelene Wandor sieht allerdings noch eine weitere Erklärungsmöglichkeit dafür, warum in den frühen Stücken Frauenfiguren so wenig Raum zur Verfügung steht:

*It could be argued that the relative absence of women and total absence of meaningful heterosexuality (even of a cruel nature) might imply that women have less of a problem than men.*⁸³

Die Position, die Wandor hier vertritt, dass Frauen und bedeutungsvollen heterosexuellen Beziehungen womöglich deswegen wenig Platz eingeräumt wird, weil Frauen in der Welt, die Ravenhill beschreibt, weniger Probleme haben, also besser zurechtkommen, ist insofern eine problematische Position, als dass sie suggeriert, den Geschichten und Schicksalen von weiblichen Figuren würde – zumindest in jener Welt, die Ravenhill herstellt - dramatisches Potenzial abgehen. Vielmehr scheint es so, dass heterosexuelle Frauen im Kosmos der frühen Ravenhillstücke einer bewussten Entscheidung des Autors heraus, eine andere Lebensrealität zu zeigen als eine heteronormative, zum Opfer fielen.

3.7.2 Die neue Heterosexualität

Ab den Stücken „Product“ und „The Cut“, die 2005 und 2006 entstanden, ist eine deutliche Wandlung zu erkennen, was die sexuellen Identitäten der Figuren betrifft. Das

⁸² Walsh. S. 97.

⁸³ Wandor., Michelene. *Post-War British Drama. Looking Back in Gender*. Oxon: Routledge, 2001. S. 228.

Thema Homosexualität taucht in den jüngeren Texten nicht mehr auf. Ravenhill wendet sich an einem gewissen Zeitpunkt seiner Karriere davon ab, homosexuelle Figuren zu schreiben und befasst sich mit anderen Themen. Er selbst begründet seine Entscheidung folgendermaßen:

*My pink fountain pen has run dry. I think 'writing gay' is a project that is now totally over.[...] Now, I'm surprised to say, I'm happy never to write another gay character again. It feels as though every aspect of the gay experience has been narrated, performed and picked over in the past 30 years.*⁸⁴

Ob nun wirklich das Gefühl, über Homosexualität sei schon alles gesagt, allein den Ausschlag zu dieser Entscheidung gegeben hat, erscheint recht fraglich, besonders weil Ravenhill im selben Artikel schreibt: *Right now, I'm eager to explore the strange, twilight world of the heterosexual*⁸⁵, was in dem Kontext dann doch etwas eigenartig wirkt, wenn man bedenkt, wieviel in der Literatur- und Theatergeschichte schon über heterosexuelle Beziehungen in aller Breite erzählt, gespielt und erklärt wurde. Diese Fülle an Geschichten sollte einem viel eher das Gefühl vermitteln, es sei zu diesem Thema schon alles gesagt. Der Grund für die Abkehr von homosexuellen Figuren ist vermutlich eher im Wunsch nach Loslösung vom Label des gay writer und einer damit verbundenen Erweiterung des eigenen Geschichtenrepertoires zu sehen als tatsächlich im Gefühl, alle Aspekte und Konflikte homosexueller Beziehungen seien bereits zur Genüge künstlerisch verarbeitet worden, denn den Ruf eines gay writer zu haben, hat bei Ravenhill auch schon zu eher unangenehmen Folgen in den Medien geführt:

*Controversy has followed Ravenhill around like a hungry dog. After the storyline he wrote for third series of the BBC's cult soap opera, This Life, was dropped and the series abandoned, there was wild media speculation that he'd killed off the main characters and introduced too many gay ones. All untrue.*⁸⁶

In den neueren Stücken von Ravenhill stehen heterosexuelle Beziehungen im Fokus der Betrachtungen. Es scheint eine kleine Prophezeiung der Figur Lulu aus „Shopping and Fucking“ eingetreten zu sein, die die Zukunft eher in heterosexuellen Beziehungen

84 Ravenhill, Mark. „My pink fountain pen has run dry. I think 'writing gay' is a project that is now totally over“. *Guardian.co.uk*.

<http://www.guardian.co.uk/culture/tvandradioblog/2007/nov/12/mypinkfountainpenhasrund>

85 Ravenhill, Mark. „My pink fountain pen has run dry.“

86 Vgl. Sierz, Aleks. *In-yer-face Theatre*. S.150.

sieht: *Boys grow up you know and stop playing with each other's willies. Men and women make the future.*⁸⁷ Männer- und Frauenfiguren, die sich dann über die Zukunft ihres gemeinsamen Kindes so äußern:

Olivia *I want Alex to be clever but not so clever that he isn't liked by other children. I want him to fall in love.*

Harry *A girl -*

Olivia *Or ... whatever. I want him to be fulfilled.*

Es empfiehlt sich, für eine Analyse die sexuelle Orientierung von Ravenhills Figuren ähnlich zu betrachten. Die Probleme und Konflikte, die sie zu lösen haben, haben nämlich wenig mit ihrer jeweiligen sexuellen Orientierung zu tun, sondern mit ihren inneren Zuständen, ihrem Hineingeworfen-Sein in eine Gesellschaft, an deren Regeln sie scheitern, und ihrer Suche nach Nähe und Liebe, die sie nicht so recht finden können.

⁸⁷ Ravenhill. „Shopping and Fucking“. S. 39.

4. FIGUREN

Ravenhill wird gerne vorgeworfen, seine Figurenzeichnung wäre eine sehr oberflächliche, was den Subtext in sich trägt, sie wäre in irgendeiner Form mangelhaft. So diagnostiziert Aleks Sierz:

The most problematic aspect of Shopping and Fucking is Ravenhill's unrealistic idea of character. For example, Andrew Davies, who adapted Pride and Prejudice for the BBC, says the characters 'don't have a life to sustain them for more than ninety minutes'.⁸⁸

Laut Andrew Davies haben die Figuren aus „Shopping and Fucking“ also kein Leben, das über einen längeren Zeitraum als neunzig Minuten hinausgeht. Dieser Einwand scheint nicht ganz aus der Luft gegriffen, immerhin ist bei den Figuren kaum Entwicklung im Laufe des Stückes zu sehen, sie wirken wie Momentaufnahmen, die in eine Situation geworfen werden, mit der sie irgendwie im Rahmen ihrer Möglichkeiten zurechtkommen müssen oder auch ganz glatt scheitern. Die Figuren haben etwas Skizzenhaftes, was man allerdings auch insofern als Pluspunkt sehen könnte, als dass sie so auch für den Zuschauer weniger abgeschlossen sind, und noch Potenzial bieten, sie mit eigenen Farben und Details zu füllen und so ihre Geschichten näher an ihre eigene Lebenswirklichkeit zu holen. Die Figuren sind, wie Mark Ravenhill selbst einräumt, *quite pared down and spare; they're the sum of their actions*⁸⁹. Die Taten der einzelnen Figuren sind also das definierende Element und die Figurenbiographie ist weniger entscheidend. Eine Strategie, die den Schauspielern erlaubt *to add to them and the audience to project onto them*.⁹⁰ Die Schauspieler sollen ihr eigenes Selbst stärker in die Figur einbringen und sie mitentwickeln, sie mit sich verbinden, was als Theaterprinzip ja durchaus legitim ist. Und man muss sich fragen, welcher Figurenbegriff der Kritik an Ravenhills Arbeit zugrunde liegt, denn um eine Geschichte zu erzählen, in der das Publikum Anknüpfungspunkte findet, bedarf es nicht unbedingt sehr ausgefeilter Charakterzeichnung und eines gewissenhaft ausgefüllten Lebenslaufs inklusive psychologischem Datenblatt für jede Figur. Ravenhill arbeitet, was die Figuren betrifft, eher mit Wachskreide als mit feinem Bleistift und die Wahl des

⁸⁸ Sierz. *In-yer-face Theatre*. S.131.

⁸⁹ Sierz. *In-yer-face Theatre*. S.131.

⁹⁰ Sierz. *In-yer-face Theatre*. S.131.

Ausdrucksmittels ist ja kein Kriterium für die Qualität der Arbeit, also sind die Kritikpunkte von Davies und Sierz eher zu vernachlässigen, weil sie sich auf persönliche Präferenzen, wie eine Figur im Idealfall zu sein hat, stützen, als auf tatsächliche literaturwissenschaftliche Kriterien oder deutliche handwerkliche Schwächen des Autors.

Clare Wallace gibt zu diesem Thema außerdem zu bedenken:

*Yet, criticism of Ravenhill on the basis of superficiality must be qualified and tested against the contexts and value systems he explores and dramatises, in particular those of contemporary consumerism and postmodernity where a play of surfaces is a prime substantive quality.*⁹¹

Die Welt, die Ravenhill in seinen Stücken beschreibt, ist immer eine sehr oberflächliche. Das Denken und Handeln der Figur ist festgefahren in dieser Oberflächlichkeit. Zu einer tieferen Auseinandersetzung mit den Dingen sind sie nicht in der Lage, sie sind Opfer der Gesellschaft, in der sie sich bewegen. Dominic Droomgoole merkt in diesen Zusammenhang an, dass

*(h)is characters look into themselves, and at their peak, find a way of themselves. This is compelling, but not alive. It's perilously close to soap, where everyone knows and describes what they are feeling. Similarly, they understand the world around them, its emptiness and its bleakness, and find different ways of articulating it. Their understanding is packed with insight, and imparts an intellectual thrill, but again perilously close to journalism. Too little is left for imagination.*⁹²

Den Figuren in Ravenhills Dramen ist die Misere, in der sie stecken, durchaus bewusst. Sie sind in der Lage ihre Situation zu beschreiben und ihre Gefühle zu artikulieren, was sie laut Droomgoole in die Nähe von Soap-Opera-Figuren bringt, die sich auch dadurch auszeichnen, dass sie wahnsinnig viel aussprechen, was im normalen Alltag immer Subtext bleibt. Es mangle den Figuren dadurch an Lebendigkeit, so Droomgoole. Dem kann man entgegenhalten, dass „lebendig“ generell eine sehr schlechte Kategorie ist, um eine literarischen Figur zu beschreiben. So psychologisch präzise eine Figur auch gearbeitet sein mag, so schafft sie es doch in keinem Fall dem Kosmos ihrer eigenen

91 Wallace, Clare. *Suspect Cultures: Narrative, Identity & Citation in 1990's New Drama*. Praha: Litteraria Pragensia, 2006. S.92.

92 Droomgoole, Dominic. *The Full Room. An A-Z of Contemporary Playwriting*. London: Methuen, 2000. S.236.

Erfundenheit zu entkommen. Einem Autor den Vorwurf zu machen, seine Figuren seien nicht lebendig, ist in etwa so wie einem Maler vorzuwerfen, dass ein Obstkorb-Stilleben beim Verzehr so einen terpentinarartigen Geschmack im Mund hinterlässt und an echtes Obst einfach nicht herankommt. Ravenhills Figurenzeichnung mag sich an Oberflächlichkeiten orientieren und scheut davor zurück sich an die innersten Konflikte und dunkelsten Geheimnisse in der Seele einer einzelnen Figur zu machen, aber das macht sie nicht zwangsläufig mangelhaft. Die Eigenschaft, die Droomgoole unter soap-opera-haft einordnet, meint vermutlich jene Figurenqualität, die Manfred Pfister *transpsychologisch*⁹³ nennt und wie folgt definiert:

Unter einer transpsychologisch konzipierten Figur verstehen wir demnach eine Figur, deren Selbstverständnis über das Maß des psychologisch Plausiblen hinausgeht, deren völlig rationaler und bewußter Eigenkommentar sie nicht mehr implizit als völlig rational und bewußt charakterisieren kann, sondern viel mehr auf eine episch vermittelnden Kommentarinstantz verweist, die „durch sie hindurch“ die Figur in ein vorgegebenes Wertgefüge einordnet. [...] Die subjektiv begrenzte Perspektive der Figur wird hier also im Sinn einer a-perspektivischen Dramenstruktur durchbrochen, indem die Figur ihr Wesen mit einer Explizitheit und Bewußtheit ausspricht, über die sie gar nicht verfügen kann.⁹⁴

Ravenhill wendet eine Art der Figurenkonzeption an, die sich von den Maßstäben, die an psychologisch konzipierte Figuren gelegt werden müssen, entfernt. Die Figuren verfügen über eine Klarheit, was ihren Stellenwert in der Gesellschaft betrifft und eine Einsicht, wo in etwa ihre Probleme liegen. Die Probleme, denen sie sich zu stellen haben sind immer zugleich Probleme der Gesellschaft, die über die Figuren verhandelt werden, was aber keinesfalls bedeutet, dass die einzelnen Figuren nur als Sprachrohre für einen Diskurs funktionieren und darüber hinaus nur hübsche Hüllen mit einem Namensschild sind.

93 Pfister, Manfred. *Das Drama. Theorie und Analyse*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2001. S. 248.

94 Pfister. *Das Drama*. S. 248.

4.1 Die Plage der Sehnsucht

Im Innersten der Figuren liegen tiefe Sehnsüchte und bitteres Leiden an ihrer eigenen Dysfunktionalität. So beklagt die Figur Phil in „Handbag“ ihre große Überforderung mit den Dingen des Alltags folgendermaßen:

*I can't even take care of myself. I can't work it out. There's so much to do, isn't there? You've got to clean yourself, your clothes, your room. You've gotta buy things and pay for things and order things. All this stuff just to take care of yourself. I mean, I can't see how anyone does it. I just can't cope.*⁹⁵

Phil kommt nicht zurecht mit dem Leben, das er führen soll. Jede noch so kleine Hürde, die einem das Leben in den Weg stellt, scheint unüberwindbar, die Pflichten, die man als mündiger Erwachsener wahrnehmen muss, damit alles funktioniert, sind eine zu große Belastung. Phils Gedanken wirken wie die Gedanken eines an Depressionen erkrankten Menschen, der mit seinem Alltag nicht mehr zurechtkommt, weil er sich von allem überfordert fühlt. Das Nicht-Zurechtkommen ist mehr Symptom als Eigenschaft, Symptom eines Mangels an Gebrauchtwerdens, an dem Gefühl geliebt zu werden und eine Liebe geben zu können, die tatsächlich an ihrem Ziel ankommt und nicht irgendwo im gefühllosen Raum verpufft, weil man das Gefühl hat, nichts kontrollieren zu können.

Dem Gefühl des Kontrollverlusts sind Ravenhills Figuren oft aufgesetzt. Mark in Shopping and Fucking: *Look, I can't control anything. My...guts. My mind.*⁹⁶ Nichts scheint beherrschbar, nicht einmal der eigene Körper ist beeinflussbar und der Geist ist es auch nicht. Die Figuren fühlen sich fremdbestimmt durch etwas Undefiniertes und streben danach irgendeinen Bereich des Lebens unter ihre Kontrolle zu bringen. Die Mittel, die sie anwenden, um sich diesen Wunsch zu erfüllen, sind Mittel der Verzweiflung. Sie fügen sich Schmerzen zu, um so über den Schmerz Kontrolle über ihre Körper wiederzuerlangen und sie versuchen ihre Beziehungen zueinander mit finanziellen Mitteln zu kontrollieren, weil sie denken, dass sie sich so eine Stabilität erkaufen können, die ihnen sonst fehlt. So sagt Tim in „Some Explicit Polaroids“ zu

⁹⁵ Ravenhill. „Handbag.“ S. 158.

⁹⁶ Ravenhill. „Shopping and Fucking“. S. 4.

Victor: *But I paid for you. I own you.*⁹⁷ Geld soll als Bindemittel zwischen zwei Figuren fungieren, und die Rolle einnehmen, die sonst Liebe und Zuneigung haben, doch Liebe und Zuneigung sind nicht greifbar genug. Geld ist konkreter, es scheint sicherer, also versuchen die Figuren einander zu kaufen. Sie wollen sich gegenseitig besitzen, um dem Gefühl des Verlorenseins in einer kalten vom Kapital bestimmten Welt zu entkommen. Die Liebe, die die Figuren nicht finden, wird von ihnen als Ware angenommen und sie versuchen sie zu kaufen. Immerhin können sie in dem konsumorientierten Denken, in dem sie feststecken sonst auch alles käuflich erwerben, bloß bei dieser einen Sache müssen sie scheitern und kommen nicht ganz dahinter wieso eigentlich.

*Although these characters articulate a wish to take control of their lives, they are unable to do so. This is largely due to the fact that they are represented not simply as victims of circumstances, but rather symptomatic perpetrators of the conditions presented.*⁹⁸

Die Figuren sind nicht nur Opfer der Zustände, denen sie ausgesetzt sind, sie halten durch ihre Handlungen das System aufrecht, das sie kaputt macht. Das ist eine ziemlich ausweglose Situation, in der sie da stecken, und aus der es für sie auch nie ein Entkommen zu geben scheint, höchstens das Entkommen in die Ungewissheit des Todes, bis zu dessen Eintritt sie sich aber nicht in ihrer Ausweglosigkeit ausruhen, sondern rastlos bleiben in der Hoffnung, doch noch irgendwo einen viel zu leicht übersehbaren Weg aus ihrem existenziellen Dilemma und hin zur ultimativen Erfüllung zu finden.

Ravenhill schickt seine Figuren auf die Suche nach Liebe und lässt sie dabei gegen Wände rennen. Sie scheinen ihr Glück einfach nicht zu finden, weil sie ihr Unglück immer wieder selbst herstellen. Sie befeuern den Ofen, der sie schmelzen lässt, aus Angst sonst in der Gefühlskälte der Welt, die sie umgibt, zu erfrieren. Trotzdem geben sie nicht auf. Der Wunsch nach einem erfüllenden Leben, nach Liebe und Geborgenheit ist zu mächtig, um dagegen anzukommen. Von Nils Tabert dazu befragt, äußert sich Ravenhill so:

⁹⁷ Ravenhill. "Some Explicit Polaroids". S. 245.

⁹⁸ Walsh. S. 86.

Ich glaube an die Suche nach Liebe. Ob sie existiert und wenn ja, in welcher Form, weiß ich nicht. Wahrscheinlich läßt sich Liebe nicht definieren. Aber die Suche danach ist wichtig.⁹⁹

Die Suche nach der Liebe ist eine Suche nach dem Unbekannten. Und auf diese Suche schickt Ravenhill seine Figuren. Während die Sehnsucht nach der großen Liebe eine eher vage bleibt, weil es nicht so klar definiert ist, was das eigentlich ist, ist eine andere ziemlich deutlich. Die Sehnsucht nach familiärem Halt und Zusammenhalt.

4.2 Unheile Familien

Die Familienwelt von Ravenhills Figuren ist selten heil. In den späteren Stücken wie „The Cut“ werden zwar klassische Familienstrukturen abgebildet, in dem Fall eine Mutter-Vater-Kind-Konstellation, doch die Ehe liegt in Trümmern und der Sohn wendet sich am Ende gegen den Vater. Von Zusammenhalt und Stabilität ist wenig zu spüren. In „Shoot/ Get Treasure/ Repeat“ scheint es auf den ersten Blick kleine Idealfamilien zu geben, doch bei näherem Hinsehen offenbart sich, dass es sich hier wohl eher um gut aufrechterhaltene Fassaden handelt, die nach einer gesellschaftlich bewährten Schablone dafür, wie Glück auszusehen hat, gefertigt sind, und wenig inneren Zusammenhalt bieten, wenn die Fassade einzubrechen droht, denn dann kippen die Figuren in eine Ratlosigkeit.

In Ravenhills Arbeiten aus den Neunzigern sind Familien praktisch nicht präsent, außer als dunkle Erinnerung an ein frühes Trauma, das zumindest teilweise daran schuld ist, in welcher miserablen Lage sie stecken. Während den Hauptfiguren in „Shopping and Fucking“ die Wohngemeinschaft den Protagonisten durchaus eine soziale Struktur bietet, die als familienähnlich bezeichnet werden kann – immerhin wohnen sie unter einem Dach und sorgen mit ihren Mitteln auch füreinander - so fehlt ihnen doch das Gefühl, dass es jemanden gibt, der auf sie aufpasst.

⁹⁹ Tabert. S.71.

4.2.1 Der Wunschvater

Die Figur des Stricherjungen Gary hat eine sehr klare Vorstellung davon, was das Ziel seiner Sehnsucht ist. Er formuliert seinen Wunsch so: *I want a dad. I want to be watched. All the time, someone watching me.*¹⁰⁰ Er sehnt sich nach einem Vater und zwar einem, der die Funktion übernimmt von jemanden, der ihn behütet und vor Fehlern bewahrt, aber auch jemanden – und hier kommt die Mehrdeutigkeit des englischen Wortes „watch“ zum Tragen – der ihm zusieht, der ihn beobachtet bei allem, was er macht. Es gibt einen tiefen Wunsch nach Publikum. Wenn einem jemand zusieht, dann ist man nicht allein, und vielleicht auch nicht allein verantwortlich für alles. Gary, der in einem klar atheistischen Wertesystem lebt, entwickelt eine Sehnsucht nach einem allgegenwärtigen Wesen, was er sucht ist kein irdischer Vater, denn der kann es niemals leisten, seinen Sohn zu jeder Zeit beizustehen, was Gary sucht ist ein himmlischer Vater, der ihn leitet und für ihn da ist. Religiöses Denken, das einen anderen Fokus hat als den Konsum, ist ihm aber derart fremd, dass er nicht in der Lage ist seine Sehnsucht als eine nach etwas Nicht-Weltlichem zu erkennen.

Gary fantasiert sich eine Vaterfigur zurecht, die stark genug ist, um ihn immer aufzufangen und präsent genug, um immer dabei zu sein, wenn er fällt, aber auch ein Vater *who would be 'a Great Fucker'*.¹⁰¹ Selbst bei einer erträumten Vaterfigur, bei der eigentlich der beschützende Aspekt im Vordergrund steht, spielen sexuelle Fantasien eine bedeutende Rolle.

*In certain ways, Gary's fantasy in Shopping and Fucking mirrors Butler's interpretation of Freudian subjectivity, wherein male homosexuality is troubled by desire for and identification with the father. This tension is precisely what Fuss takes issue with in Identification Papers which compels her to collapse the Freudian distinction between desire and identification, which she describes in terms of 'wishing to be the other'. Gary desires a father figure, but only so that he might become a father figure (a heteronormative male) himself.*¹⁰²

Garys Wunsch nach einem Vater ist nicht nur der Wunsch danach einen Vater zu haben, sondern auch danach, selbst ein Vater zu sein, beziehungsweise die Kriterien zu

¹⁰⁰ Ravenhill. „Shopping and Fucking“. S. 28.

¹⁰¹ Walsh. S. 96.

¹⁰² Walsh. S. 96.

erfüllen, die in einem heteronormativen Gesellschaftsbild einen solchen ausmachen. Die Sehnsucht nach dem Vater ist auch eine Sehnsucht nach dem Angepasstsein an das vorherrschende Idealbild eines Mannes, das Heterosexualität und Zeugungsfähigkeit und somit auch Vaterschaft miteinschließt.

4.2.2 Elternmodelle

Die Elternfiguren bei Ravenhill sind allerdings nicht mit derartigen Qualitäten ausgestattet. Die vier Figuren in „Handbag“, die beschließen, gemeinsam ein Kind zu bekommen und dafür zu sorgen, scheitern ein kleines bisschen an der Gesellschaft in der sie leben, aber auch an ihren eigenen Grundeinstellungen und Wertesystemen:

*'They live in a greedy society in which the emphasis is on each individual's needs. They've become completely self-centred.' The middle-class ghetto is as alienating as any council estate. 'Walled up with these huge mortgages, they're selfish people trying to do something selfless, having a child.'*¹⁰³

Sie bewegen sich in einer Umgebung, in der der Fokus auf den Bedürfnissen des Einzelnen liegt, was dazu führt, dass sie stets ihr eigenes Wohl in den Mittelpunkt rücken, was eine sehr ungünstige Voraussetzung ist, wenn man gedenkt ein Kind großziehen zu wollen. Sie entscheiden sich nichtsdestotrotz dafür, auch wenn die Figur Mauretta beispielsweise schon selbst die Erfahrung machen musste, welche Konsequenzen es für ein Kind hat, wenn die Eltern ihr eigenes Wohl über jenes des Kindes stellen.

*When I was a kid my dad walked out. One day he came home and he packed a bag and he stuck his head round the door and he said: 'I'm going out.' And that was it. He was gone and never mentioned again.*¹⁰⁴

Ihr Vater hat die Familie verlassen, als sie noch ein Kind war und wurde danach nicht mehr erwähnt, so als hätte es ihn nie gegeben. Der Vater hat sich aus dem Leben des Kindes entfernt, wie ein Konsumgut, das kaputt geworden ist, an das man dann aber nicht mehr allzu viele Gedanken verschwendet. Die schwierige Kindheit der Figur wird als etwas präsentiert, was nicht ohne Folgen bleibt.

Neither shopping nor fucking appear to bring anything desirable with them, and

¹⁰³ Sierz. *In-yer-face-Theatre*. S.142.

¹⁰⁴ Ravenhill. „Handbag.“ S.147.

*the focus appears to impute blame to inadequate earlier families, so that subsequent parenting becomes impossible.*¹⁰⁵

Das erfolgreiche Großziehen eigener Kinder wird dadurch wesentlich erschwert, dass die eigene problematische Vergangenheit einem dauernd im Wege steht. Die Figuren wurden als Kinder mit Ereignissen konfrontiert, wie dem Verlassenwerden von einem Elternteil, die sie bis ins Erwachsenenalter mitschleppen, wo sich die alte Verletzung so manifestiert, dass sie Trost und Seelenheil in Oberflächlichkeiten suchen, was nicht gerade ein erfolgreiches Unterfangen ist. Wer sich ein Wertesystem gebaut hat, in dem kurz nach dem Wunsch meist das Wegwerfen steht, dem fällt es schwer darin ein Kind aufzuziehen.

Das Paar Harry und Olivia im Kurzstück „Fear and Misery“ aus der Sammlung „Shoot/Get Treasure/ Repeat“ betrachtet seinen kleinen Sohn auch aus einer kapitalistisch geprägten Sichtweise heraus. Die Eltern investieren in ihr Kind, indem sie es beispielsweise zum *pre-school Latin*¹⁰⁶ schicken, was doch etwas sehr überspitzt scheint. Das Leben des Kindes ist eine Fördermaßnahme, damit es später mithalten kann in einer Gesellschaft, die Menschen mehr nach dem Inhalt ihres Lebenslaufes beurteilt als nach dem Leben, das sie abseits des Papiers führen. Wenn Harry und Olivia ihrem Kind alles zu ermöglichen versuchen, damit es später keinen Nachteil hat, so tun sie das auch zu ihrem eigenen Vorteil. Sie beruhigen so ihr Gewissen und können später – sollte der Erfolgsplan doch nicht aufgehen – beruhigt jede Schuld von sich weisen, weil sie dem Kind alle Förderung zukommen ließen, die verfügbar war.

Auch in „The Cut“ spielen Eltern-Kind-Verhältnis eine zentrale Rolle. Der Vaterbegriff der Figur des Berufsfolterers Paul hat sehr viel mit Machtausübung und Kontrolle zu tun, anders lässt sich nicht erklären, wie er zu folgender Aussage kommt. *Look to you I know I'm – what? I'm Authority. Power. Strength. The Father.*¹⁰⁷ Vaterschaft wird hier gleichgesetzt mit Autorität, Macht und Stärke. Der Vater fungiert als Unterdrücker, als jemand, der Kontrolle ausübt, und der das Recht hat, zu bestrafen.

¹⁰⁵ Wandor. S. 229.

¹⁰⁶ Ravenhill. *Shoot/Get Treasure/Repeat*. S. 45.

¹⁰⁷ Ravenhill. „The Cut“. S. 5.

Am Ende von „The Cut“ wandeln sich allerdings die Rollen, der Vater verliert komplett seine autoritäre Position und ist dem Sohn ausgeliefert. Eine neue Generation ist nun an der Macht und der alten wird der Zugang dazu verwehrt, was für den Vater problematisch ist, denn er tut sich schwer damit, anzunehmen, dass die Dinge jetzt anders laufen.

*So this is the bright new future. This is the 'new world. Kids who can't tell the difference between a lie and the truth. Oh son.. Oh son, I would weep but there's no more fucking tears.*¹⁰⁸

Ausgerechnet jemand, der für ein politisches System in der Folterkammer stand und Menschen quälte, kommt nicht damit zurecht, dass eine neue Generation nun den Ton angibt, auch wenn der neue Ton dem alten in Brutalität um nichts nachsteht. Paul sieht seinen Sohn als Konstante:

*To me. When I look at you, you still look the same. Six months. Sicking up milk on my shoulder. Three years running through the grass. Eighteen. Off to the university, You always looked exactly the same to me.*¹⁰⁹

Für ihn bleibt sein Sohn Stephen immer derselbe Mensch, der für ihn auch immer gleich aussehen wird. Das lässt sich einerseits als Liebeserklärung lesen, andererseits auch als ein Negieren des Erwachsenseins des Sohnes, das Stephen einen essenziellen Teil seiner Menschlichkeit abspricht, nämlich die Unabwendbarkeit des Alterns und die Fähigkeit zur Veränderung, zu einer Veränderung, die Stephen auf eine Veränderung der Welt zurückführt, wenn er sagt: *I feel as though, I feel... the world has changed. And I have changed*¹¹⁰. Die Welt ist nicht mehr die, in der Paul halbwegs gut zurechtkommt, Stephen hat die Veränderung der Welt mitgemacht, Paul macht eher den Eindruck, als hätte er etwas verschlafen. Die neue Generation übernimmt zwar Mechanismen aus der Welt, die sich die Generation ihrer Eltern zurechtgezimmert hat, aber gleichzeitig will sie sich auch davon abgrenzen. Die Dinge sind jetzt anders. Paul, der Täter, wird zum Opfer der Veränderung und zugleich Opfer seiner mangelnden Akzeptanz der neuen Umstände. Wenn er in Gefangenschaft auf seinen Sohn trifft, der ihm helfen will, so ist es ihm unmöglich diese Hilfe anzunehmen.

108 Ravenhill. „The Cut“. S. 49.

109 Ravenhill. „The Cut“. S. 44.

110 Ravenhill. „The Cut“. S. 44.

Stephen *The Ministry of Forgiveness has hearings. You'll be heard. I can arrange for you to be heard. If you say what you've just said to me, you acknowledge, you can...*

Paul *No.*

Stephen *There is a way forward.*

Paul *I don't want to...no. I want punishment.*

Stephen *There are no -*

Paul *I want to be paraded and scourged and feel the blood in my eyes and see the blades before me. I want to know that everyone sees my rottenness and is ready to Cut it out.*

Stephen *What? What?*

Paul *I am the dirt that needs to be destroyed so you can be purified.*

Stephen *What? Where do you get the...? No. No.*

Paul *That's what I want.*

Stephen *That's so... old-fashioned¹¹¹*

Paul weigert sich beim Ministerium für Vergebung, das etwas Licht in die düstere Dystopie bringt, vorzusprechen, obwohl Stephen anbietet, ihm einen Termin zu verschaffen. Paul möchte keine Vergebung. Er will so bestraft werden, wie er es mit anderen Menschen getan hat, nämlich durch den Schnitt, durch schwere körperliche Folter. Paul, der als Gefangener nun in einer Situation ist, in der er eigentlich wenig bis keine Kontrolle über sein Schicksal mehr hat und von einem Mitglied der herrschenden Generation abgerutscht ist zu jemandem, über dessen Wohl nun seine eigenen Kinder bestimmen, akzeptiert seine Lage als jemand, der unzugehörig zur Gesellschaft geworden ist, will aber wenigstens, dass die Art seiner Bestrafung dem entspricht, was in seiner Welt als adäquat gegolten hätte. Der Alte unterwirft sich nicht dem Neuen. Was Ravenhill hier zeigt, ist ein klassischer Generationenkonflikt. Paul geht davon aus, dass eines Tages *there's a new lot or this lot falls back on some of the old ways¹¹²*. Er vertraut auf den Lauf der Geschichte, der irgendwann dafür sorgen soll, dass die Periode, die nun über ihn hereingebrochen ist, ihr Ende findet und die Welt, in der er sich zurechtfindet, sich von selbst wiederherstellt. Er glaubt nicht an die Kraft des Neuen, er glaubt an die Macht des dunklen Erbes, das er der nächsten Generation hinterlässt:

We can stop Cutting. But we'll still be the people who used to Cut. You'll still be the people who used to be Cut. Always the same No fucking point. We soften the

111 Ravenhill. „The Cut“. S. 51.

112 Ravenhill. „The Cut“. S. 51.

*blow. Maybe we end the Cut. But still the old circles, the old divides*¹¹³

Selbst, wenn man das Foltern aufgibt, so bleibt für Paul stets ein Schatten der Grausamkeit zurück. Auf den Tätern bleibt stets das Etikett haften, dass sie einst Täter waren, und die Opfer können ihre Vergangenheit auch nicht abschütteln. Für Paul bleibt Veränderung ein oberflächlicher Prozess, der die Grauen der Vergangenheit nur maskiert, aber nichts am Grundsätzlichen ändert. Pauls Sohn Stephen ist niemals gänzlich frei vom Erbe des Vaters, was schon daran deutlich wird, dass er am Ende zwar nicht in genau derselben Position wie der Vater ist, der ein Folterknecht im Dienst einer politischen Macht war, aber auch er ist einem staatlichen System unterstellt, an das er glaubt und dessen Regeln und Gesetzen er sich unterwirft.

4.3 Körper

Ein weiterer wichtiger Aspekt, der für Ravenhills Figuren einen entscheidenden Punkt in ihrer Charakterisierung darstellt, ist ihr Verhältnis zu ihren eigenen Körpern, sowie Körperlichkeit im Allgemeinen.

Ravenhills Stücke, vor allem die früheren, sind sehr körperlich, in dem Sinn, dass sie körperliche Belange wie Sexualität und Gewalt auch tatsächlich über den körperlichen Ausdruck verhandeln, aber das bedeutet nicht, dass die Figuren ein großes Bewusstsein für ihre eigene Körperlichkeit haben. Es bedeutet eher das genaue Gegenteil.

*Overall, the characters in the plays are shown as detached from their corporealities. This separation results, amongst other things, in a deliberate refusal to connect to the body and in a negation of feeling, which produces physical and mental numbness.[...]it transpires that Ravenhill makes the media and the mediatization of the body responsible for this development.*¹¹⁴

Die Figuren haben oft nur einen problematischen oder wenig Zugang zu ihrer eigenen Körperlichkeit. Sie existieren in dem Gefühl, es gäbe eine Trennlinie zwischen ihrer körperlichen Realität und dem Rest ihrer Existenz, der sich für sie von ihren Körpern

¹¹³ Ravenhill. „The Cut“. S. 15.

¹¹⁴ Pietrzak-Franger, Monika. *The Male Body and Masculinity. Representations of Men in British Visual Culture of the 1990s*. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2007. S. 221.

entkoppelt anfühlt. Diese unsichtbare Trennung hat eine Taubheit zur Folge, eine Abgestumpftheit gegenüber der Welt, die sich auch in der Gefühlsebene der Figuren abzeichnet. Können die Medien und die Medialisierung aller Lebensbereiche für diese Entwicklung verantwortlich sein, wie Monika Pietrzak-Franger es bei Ravenhill herauslesen will?

4.3.1 Der mediale Körper

Kommunikation findet in der Lebensrealität der Figuren in Ravenhills Stücken im Idealfall nicht von Angesicht zu Angesicht statt, sondern mit dazwischengeschalteten medialen Ebenen, wie dem Internet beispielsweise, denn über diesen Umweg ist es möglich Leute leicht kennenzulernen und das auch noch relativ gut, aber *they don't know who you are*¹¹⁵, wie Pete in „Faust is Dead“ die Vorteile, die Internetkommunikation für ihn bietet, auf den Punkt bringt. Das Entkoppeln von der Körperlichkeit bringt – zumindest scheinbar- die Freiheit der Anonymität mit sich. Wenn der Körper nicht da ist, ist man selbst auch nicht wirklich da, und wenn man nicht wirklich da ist, kann einem auch nichts passieren, aber man kann trotzdem in Interaktion treten, scheint hier der Gedanke dahinter zu sein. Das Negieren des Körperlichen schafft Sicherheit. Pete legt einen Schutzpanzer der Virtualität um sich, wenn er sich ins Internet begibt um Leute kennenzulernen, Leute, die dasselbe machen. Begegnung kann so nur begrenzt stattfinden.

Diese Problematik dehnt sich noch etwas mehr aus, denn nicht nur die Weiten der Internetkommunikation können sich der Möglichkeit zur wahrhaftigen Begegnung in den Weg stellen, auch *(t)he heightened presence of the mediatized space in everyday life causes an anxiety about non-mediatized, direct, physical experience*.¹¹⁶ Je mehr über mediale Wege funktioniert, desto beunruhigender wirkt alles, was damit nichts zu tun hat. Die mediale Wirklichkeit legt sich über die reale und wo diese zusätzliche Ebene dann nicht da ist, wo nur das Ursprüngliche ist, da scheint etwas zu fehlen. Die physische Realität erzeugt Angst durch ihre Direktheit.

¹¹⁵ Ravenhill. „Faust is Dead.“. S. 122.

¹¹⁶ Pietrzak-Franger. S. 219.

Trotz dieser Angst vor dem Physischen tritt nicht der Effekt ein, dass die Figuren ihre eigene Körperlichkeit und die der anderen vollständig negieren. Sie haben ein starkes Interesse an Körpern, denn – wie die Figur Nadia in „Some Explicit Polaroids“ anmerkt- (e)*veryone's interested in bodies.*¹¹⁷. Die interessante Frage hier lautet: Woran genau sind sie denn interessiert? Der fleischliche Körper, der als Mittel dient sich näherzukommen, ist es eher nicht, viel mehr ist es das Äußere dieses Körpers, das für sie eine zentrale Rolle einnimmt.

4.3.2 Der schöne Körper

Die Figuren legen großen Wert auf die äußere Schönheit des Körpers und die damit verbundene oberflächliche sexuelle Begehrlichkeit. Es ist wichtig, wie ein Körper aussieht. Das größte Kompliment ist nicht, dass man mit innerer Schönheit ausgestattet ist, sondern, dass das nach Außen hin Sichtbare einem Ideal entspricht, einem Ideal, das durch mediale Vermittlung konstituiert wurde. Was in der Welt der Figuren zählt, ist das Bild:

Nadia *I think you're a very beautiful person.*

Victor *You like my body?*

Nadia *On the inside. Beautiful on the inside.*

Victor *You don't like my body?*

Nadia *Of course, you've got a great body.*

Victor *I've got a fucking fantastic body. I could have been in porno. Body like this I could be huge porno star. Guys go crazy for my body.*¹¹⁸

Die innere Schönheit verkommt zur Phrase, die Figuren nehmen ihren Körper nur über ein *mediatised image*¹¹⁹ desselben wahr. Sie sehen sich selbst nur durch den Spiegel, den die Medien ihnen bieten. Die Bemerkung von Victor, sein Körper sei derartig fantastisch, dass er ohne Probleme im Pornobusiness zu großer Berühmtheit gelangen könnte, macht deutlich, wie sehr die bildliche Ebene hier das Denken der Figuren dominiert. Er möchte als Akteur in bewegten Bildern bewundert werden und nicht etwa als vollwertiger Mensch geliebt und begehrt werden. Das Betrachten des Körpers ist dem tatsächlichen Benutzen des Körpers vorzuziehen. Deutlich wird dieser Umstand

117 Ravenhill. „Some Explicit Polaroids.“ S. 291.

118 Ravenhill. „Some Explicit Polaroids.“ S. 239.

119 Pietrzak-Franger. S. 220.

auch an Aussagen wie: *I can't dance. But this club. They have like girls who dance on tables. With just little ... things on.*¹²⁰ Selbst zu tanzen und somit seinen Körper zu benutzen und auch zu fühlen, ist der Figur – in dem Fall Nick aus „Some Explicit Polaroids“ – nicht möglich. Das Betrachten eines anderen tanzenden Körpers steht im Vordergrund. Wenn leichtbekleidete Mädchen auf Tischen tanzen, so bietet sich der Figur ein stark sexualisiertes Bild von Körperlichkeit, an dem er Lust finden kann. Durch den eigenen Körper Lust zu finden oder Lust ohne die Hilfe von bildlichen Reizen zu finden, scheint nicht im Bereich des Möglichen. Man selbst ist nur ein Bild.

4.3.3 Der kranke Körper

Bei all der Oberflächlichkeit und Distanziertheit vom eigenen Körper, ist es doch möglich, dass etwas in ihn eindringt. Sexuelle und gewaltsame Penetration sind möglich und werden offen dargestellt. Es ist allerdings auch für Viren möglich, in den Körper einzudringen, und ihn leise von Innen heraus zu zerstören. Auch hier ist davon auszugehen, dass Ravenhills häufiges Aufgreifen dieses Motivs in seiner Autobiographie begründet liegt und seiner eigenen Auseinandersetzung mit seiner Krankheit.

*Like the mediatised body, the body presented on stage is shown to be subjugated to penetrative sexual practices, It is, however, also shown as permeable to illness and non-sexual violence. Tim, suffering from AIDS, relates the progress of his illness as an gradual modification of his body's surface, as a transformation of the skin by a variety of viruses.*¹²¹

Die Figuren werden angegriffen von Viren und fürchten sich vor ihnen, obwohl sie gegen die Bedrohung, die durch sie ausgeht, wenig ausrichten können. So gibt es in „Pool (no water)“, den klar und deutlich formulierten Satz: *I have a fear of viruses.*¹²² Im späteren Verlauf des Stückes wird ein Vergleich gezogen zwischen biologischem Virus und Computervirus: *Come you virus come enter in my inbox spread your stain through modem into memory and mainframe come.*¹²³ Der menschliche Körper wird gleichgesetzt mit einer Maschine und somit tritt neuerlich ein hoher Grad der

¹²⁰ Ravenhill. „Some Explicit Polaroids.“ S. 249.

¹²¹ Pietrzak-Franger. S. 222.

¹²² Ravenhill. „Pool (no water)“. S. 4.

¹²³ Ravenhill. „Pool (no water). S. 25.

Entfremdung von der eigenen Körperlichkeit auf.

4.3.4 Der betäubte Körper

Vielleicht als Strategie um mit ihrer Entkopplung vom eigenen Körper umzugehen oder auch um sie weiter voranzutreiben, sind Ravenhills Figuren dem Griff in die Wunderkiste der berauschenden Substanzen keineswegs abgeneigt. Besonders in den frühen Stücken scheinen sie von ihren Trips gar nicht mehr herunterzukommen. Die Figuren in „Shopping and Fucking“ konsumieren sowohl Ecstasy-Tabletten¹²⁴ als auch Kokain¹²⁵ und Mark gibt zu: *I have a history of substance abuse.*¹²⁶ In „Faust is Dead“ kommen nicht näher definierte *different pills*¹²⁷ zum Einsatz. Diese Umstände werden nicht explizit als Problem behandelt, sondern der Drogenkonsum gehört zum Lebensstil der Figuren wie das Tiefkühl Dinner vor dem Fernseher oder das Verkaufen des eigenen Körpers. Kritische Positionen zu diesem Verhalten tauchen nur am Rande auf, zum Beispiel in „Some Explicit Polaroids“, wo die Figur Helen kundtut: *I don't give money to people with a drug problem.*¹²⁸

In den späteren Stücken spielen Drogen beziehungsweise Medikamente noch immer eine große Rolle. Vor allem der Akt des Tablettenschluckens nimmt einen wichtigen Stellenwert für die Figuren ein. Wenn man sich nicht wohlfühlt und irgendetwas an seiner Situation ändern will, dann sucht man nicht lange im Inneren, sondern nimmt etwas von außen zu Hilfe und nimmt es zu sich, sodass es im Inneren wirkt, aber wahrscheinlich nicht da, wo das Problem liegt. Susan aus „The Cut“ handhabt das so:

*I try to imagine what you do. I try to picture it. I lie on my bed in the dark in the afternoon. And Mina is breaking something in the next room. And I try to block her out. It's better now I've got the pills.*¹²⁹

Welche Tabletten es sind, die Susan dabei helfen, die Geschehnisse um sie herum auszublenden, wird nicht gesagt. Es ist allerdings aufgrund des Milieus, in dem die

124 Vgl. Ravenhill. „Shopping and Fucking“. S. 20.

125 Vgl. Ravenhill. „Shopping and Fucking“. S. 23.

126 Ravenhill. „Shopping and Fucking“. S. 24.

127 Ravenhill. „Faust is Dead“. S. 115.

128 Ravenhill. „Some Explicit Polaroids“. S. 262.

129 Ravenhill. „The Cut“. S. 30.

Handlung angesiedelt ist, und der Anlage der Figur davon auszugehen, dass sie ihre Pillen nicht bei einem Straßendealer bezieht, sondern in einer Apotheke.

Im Kurzstück „Intolerance“ aus „Shoot/Get Treasure/Repeat“ dient der Akt des Tabletten-Nehmens auch der Beruhigung und dem Herstellen eines inneren Gleichgewichts, bloß handelt es sich bei den Tabletten um Zink-, Calcium- und Eisenpräparate¹³⁰, die einen möglichen Mangel ausgleichen sollen, dabei ist der eigentliche Mangel der Figur ein Mangel an dem Gefühl von Sicherheit. Die Routine des Pillenschluckens gibt ein wenig Halt und das Gefühl, dass man seinem Körper etwas zuführt, was einen stark macht und wappnet gegen Angriffe von Außen. Zumindest, wenn es sich um Angriffe von Viren handelt. Gegen Terroristen, die die eigentlichen Subjekte der Angst in diesem Stück sind, hat man mit Mineralstoffen vermutlich wenig Chance, aber der Figur ist es einen Versuch wert.

¹³⁰ Vgl. Ravenhill. *Shoot/Get Treasure/Repeat*. S. 27.

5. VOM WOHNZIMMER ZUM WELTGESCHEHEN

In „Shopping and Fucking“ steht die WG-Couch im Mittelpunkt des Geschehens, es ist ein Wohnzimmerdrama, wenn man so will. Das persönliche Scheitern der Figuren steht im Vordergrund. Sie zerbrechen an einer kapitalistischen, medienfokussierten Welt, in der einiges im Argen ist, aber dennoch steht das Weltgeschehen nicht im Mittelpunkt. Die Geschichten bewegen sich in relativ eng gesteckten Grenzen. Es sind kleine Geschichten, wenn man so will.

Nach 9/11 stehen die Dinge anders. In „Product“, geschrieben 2005, also im Jahr der Terroranschläge auf die Londoner U-Bahn, lautet das Credo immer noch, dass Geld gleich Zivilisation ist und Zivilisation gleich Geld¹³¹ wie im zehn Jahre zuvor entstandenen „Shopping and Fucking“, doch nun sind die Triebfedern dieses unermüdlichen Wechselspiels zwischen Geld und Zivilisation nicht mehr Shopping und Fucking, sondern *Bombing and Fucking*¹³². Der Konsum findet auf einer anderen Ebene statt. Was nun verbraucht wird, sind nicht Waren, sondern Waffen, der Profit ist wahrscheinlich in Geld zu messen, aber die langfristigen Kosten sind mit Geld nicht zu bezahlen. Es ist Krieg und zwar nicht Krieg zwischen Figuren oder den Figuren und der Gesellschaft, in der sie sich bewegen, sondern zwischen Teilen der Welt und die Figuren hängen irgendwo dazwischen, zwischen verfeindeten Kulturen und Staaten, zwischen Sieg und Niederlage, zwischen den eigenen Rollen als Opfer und Täter.

Ravenhill selbst beschreibt im Gespräch mit Patricia Benecke den gesellschaftlichen Wandel, der stattgefunden hat, folgendermaßen:

Als ich Shoppen und Ficken schrieb, war die größte Angst, die umging, die vor der absoluten Brutalität des entfesselten Kapitalismus: Dass Leute gnadenlos über Leichen gehen um anderen voraus zu sein auf dem Markt. Das ist zwar unverändert der Fall, aber wir leben nun irgendwie damit.

Heute scheinen uns andere Dinge zu bewegen: der Verlust von Sinn, Identität, Richtung, Werten in einem waberigen, völlig post-ideologischen Zeitalter. Man meint, schwerelos und bedeutungslos in einem Vakuum zu paddeln, ein „no belief, no history“ Gefühl – das im positiven Sinne, einem buddhistischen

131 Vgl. Ravenhill. „Shopping and Fucking“. S. 87.

132 Billingham. S. 154.

*Glückszustand nahe kommt (lacht). Aber das ist es wohl nicht ganz.*¹³³

Während für Ravenhill in den Neunzigern ein klares gesellschaftliches Übel auszumachen war, nämlich die unerfreulichen Auswüchse einer kapitalistisch geprägten Denkweise, das in seiner Kompaktheit und Fassbarkeit als Problem auch in kompakteren dramatischen Zusammenhängen verhandelbar ist, steht er im neuen Jahrtausend vor dem Problem, dass sich die Probleme, mit denen er die Gesellschaft konfrontiert sieht, stark ausgeweitet haben. Die Konsequenz, die er daraus gezogen zu haben scheint, ist das Handlungsfeld seiner Stücke zu erweitern.

Mit dieser Hinwendung zu den größeren gesellschaftlichen Zusammenhängen ist Ravenhill nicht alleine. Es ist – vor allem an den Bühnen im angloamerikanischen Raum – als Folge des Irakkriegs und der Terroranschläge vom 11. September 2001 generell ein Trend hin zu einem neuen politischen Theater zu beobachten, das sich mit aktuellen Ereignissen im tages- und weltpolitischen Geschehen auseinandersetzt.¹³⁴ So reagiert der britische Dramatiker David Hare mit beispielsweise mit seinem Stück „Stuff Happens“, das 2004 im Londoner National Theatre aufgeführt wurde, und dessen Titel sich auf eine Aussage des ehemaligen US-Verteidigungsministers Donald Rumsfeld bezieht, auf die politischen Ereignisse und zeichnet mit den Mitteln des dokumentarischen Theaters nach, wie sich der US-Angriff auf den Irak anbahnte.¹³⁵ Hare nimmt ebenfalls in seinem Stück „The Vertical Hour“ Bezug auf den Irakkrieg und Caryl Churchill thematisiert die britisch-amerikanischen Verhältnisse in der Zeit der Bush- beziehungsweise Blair-Regierung in ihrem Stück „Drunk Enough to Say I Love You“.¹³⁶ Die entscheidende Wende hin zum Politischen im britischen Theater geschieht 2003, also etwa eineinhalb Jahre nach den Terroranschlägen von New York und etwa zeitgleich mit der Invasion des Irak durch die USA und die Koalition der Willigen, zu der auch Großbritannien

133 Benecke, Patricia. „No belief, no history. Mark Ravenhill im Gespräch mit Patricia Benecke über Kunst, Krankheit und sein neues Stück *pool (no water)*.“ *Programmheft Pool (kein Wasser) am Akademietheater in der Spielzeit 2007/2008*. Wien: Akademietheater, 2008. S. 33.

134 Vgl. Esch-van Kan, Annela. „Die Rückkehr Politischen Theaters an die Bühnen der USA und Englands“. Kreuder, Friedemann/ Sabine Sörgel (Hg.). *Theater seit den 1990er Jahren. Der europäische Autorenboom im kulturpolitischen Kontext*. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag, 2008. S. 73 ff.

135 Vgl. Esch-van Kan. S. 74.

136 Vgl. Esch-van Kan. S. 77.

zählte. Noch im Jänner 2003 äußerte der Theaterkritiker Michael Billington noch Kritik am mangelnden politischen Engagement der britischen Gegenwartsdramatik und befürchtete¹³⁷, Großbritannien würde sich *in a state of national narcolepsy*¹³⁸ in den Irakkrieg begeben. Nur drei Monate später nahm er seine Bedenken zurück¹³⁹ und freute sich, dass *[w]hatever the ultimate consequences of the Iraq war, it has at least shown that theatre possesses a public conscience and a social function*¹⁴⁰. Der „Guardian“ fühlte sich etwa zur gleichen zur gleichen Zeit, als Billington das politische Theater gerettet sah, dazu hingerissen, namhafte Dramatiker dazu einzuladen, ihre Sicht der Dinge in der Aufsatzreihe „*Special report. Political theatre*“¹⁴¹ darzulegen¹⁴², an der sich auch Mark Ravenhill beteiligt und seinen Standpunkt zum Thema politisches Theater folgendermaßen darlegt:

*But what compels me to write? And what do I want to write? The same as most of my fellow playwrights. Ambitious plays, plays that attempt to cram all the contradictions of the world on to a stage. I want to write about globalisation or, to give it a more honest name, Americanisation.*¹⁴³

Bis er sich in seinen Dramen tatsächlich mit weltpolitischen Zusammenhängen auseinandersetzt, dauert es von diesem Bekenntnis an allerdings noch ein paar Jahre.

5.1 9/11 und die Kunst

Nach den Terroranschlägen von New York, Madrid und London, die das 21. Jahrhundert mit sehr beunruhigenden Tönen einläuteten, haben sich viele Aspekte des Lebens in der westlichen Welt verändert. Vermeintliche Selbstverständlichkeiten zerbröckelten für Viele mit dem Einsturz der Twin Towers des World Trade Centers. 9/11 ist ein kollektiv erlebter Schock und als solcher ein verbindendes Ereignis, ein Ereignis, geprägt von

137 Vgl. Billington, Michael. „Goodbye to all that“. *Guardian.co.uk*.

<http://www.guardian.co.uk/stage/2003/jan/09/theatre.artsfeatures>

138 Billington. „Goodbye to all that“.

139 Vgl. Billington, Michael. „Drama out of a crisis“. *Guardian.co.uk*.

[Guardian.co.uk.http://www.guardian.co.uk/stage/2003/apr/10/theatre.artsfeatures](http://www.guardian.co.uk/stage/2003/apr/10/theatre.artsfeatures)

140 Billington „Drama out of a crisis“.

141 Vgl. „Special report. Political Theatre.“ *Guardian.co.uk* .<http://arts.guardian.co.uk/politicaltheatre/>

142 Vgl. Esch-van Kan. S. 76.

143 Ravenhill, Mark. „A touch of evil.“ *Guardian.co.uk*.

<http://www.guardian.co.uk/stage/2003/mar/22/theatre.artsfeatures>

eindrucksvollen Fernsehbildern.

*For most people, September 11 was, above all, a visual event. CBS's Archival book about 9/11, for example is called What We Saw. The planes crashing, the buildings collapsing, the blanket of grey ash that cast the city into darkness, the smoking wreckage afterward were the dominant images through which the event was witnessed.*¹⁴⁴

9/11 war ein kollektiver Schock, dessen Kraft durch die Fernsehbilder nicht abgeschwächt, sondern um ein Vielfaches potenziert wurde. Die Bilder von den einschlagenden Flugzeugen, den in sich zusammenstürzenden Hochhäusern, den Rauch- und Aschewolken, die sich über die Straßen von New York City legten, haben sich in das kollektive Gedächtnis gebrannt. Dieses gemeinsame visuelle Erlebnis hat die Welt verändert und damit auch die Kunst, die sich mit ihr auseinandersetzt.

Die Anschläge waren für viele Literaturschaffende ein Anstoß *to think globally rather than locally*¹⁴⁵. Auch im Werk von Mark Ravenhill ist ein deutlicher Einschnitt zu erkennen, was die zentralen Fragestellungen in den Stücken angeht. Geht es in seinen Arbeiten aus den Neunzigern noch mehr darum ein Abbild einer Gesellschaft zu zeigen, die ihre Mitglieder an eine halbvirtuelle Welt mit viel Gewalt, Sex, Drogen und Videokameras verliert, so geht es in den späteren Werken viel mehr um gesellschaftspolitische und philosophische Fragen, die direkt aus dem Geröll der eingestürzten Twin Towers zutage getreten zu sein scheinen und seither über den Dingen schweben wie plagende Geister, die nicht verschwinden wollen. Es sind Fragen nach Gerechtigkeit, nach Rechtfertigung eines Krieges und nach Feindbildern.

144 Frost, Laura. "Still Life. 9/11's Falling Bodies." Keniston, Ann/Follansbee Quinn, Jeanne (Hg.). *Literature after 9/11*. London/New York: Routledge, 2008. S. 185.

145 Brustein, Robert. "Theater after 9/11". Keniston, Ann/Follansbee Quinn, Jeanne (Hg.). *Literature after 9/11*. London/New York: Routledge, 2008 S. 245.

5.2 „Shoot/ Get Treasure/ Repeat“ und Terrorangst

Besonders an dem Kurzdramenkompendium „Shoot/ Get Treasure/ Repeat“, das 2008 erschienen ist, wird deutlich, wie sehr sich Ravenhill mit diesen Problematiken auseinandergesetzt hat. Die sechzehn Kurzdramen befassen sich mit der einer Gesellschaft, die versucht weiterhin normal zu funktionieren und so zu tun, als wäre sie gesund, während sie in Wahrheit an einem Fieber leidet, das der Terrorismus hervorgerufen hat.

Appearing near the end of the George W. Bush's second presidential term and after Tony Blair's departure from the prime ministership, the cycle deliberately focuses on an Anglo-American audience whose entitlement, self-righteous indignation, fear, and paranoia enabled and perpetuated (through Bush's second term) the present-day "security state".¹⁴⁶

Jenny Spencer geht hier davon aus, dass sich „Shoot/ Get Treasure/ Repeat“ vornehmlich an ein anglo-amerikanisches Zielpublikum richtet. Sie ordnet gesellschaftliche Phänomene wie die selbstgerechte Empörung, Furcht und Paranoia, die Systeme eines modernen Sicherheitsstaats ausmachen, klar Großbritannien und den Vereinigten Staaten von Amerika zu und übersieht dabei, dass sich die Welt auch außerhalb der englischsprachigen Gebiete nach den Terroranschlägen von New York, Madrid und London in einer ähnlichen Weise verändert hat, wie sie es für den anglo-amerikanischen Raum diagnostiziert. Suman Gupta nimmt das Zielpublikum für die Kurzdramensammlung deutlich breiter. Er geht davon aus, dass *most contemporary readers*¹⁴⁷ sich mit den Themen und Figuren aus den Kurzdramen in „Shoot/ Get Treasure/ Repeat“ durchaus identifizieren können. Immerhin unterliegt das Phänomen des Terrorismus keiner lokalen Begrenzung, sondern es ist *everywhere*. *Immersed globally, terrorism, like the shadow of any system of domination, is ready everywhere to emerge as a double agent*¹⁴⁸. Terrorismus hat nach Baudrillard eine Allgegenwärtigkeit an sich. Er sitzt unter der Oberfläche der gesamten Welt und kann jederzeit

146 Spencer, Jenny. "Terrorized by the War on Terror. Mark Ravenhill's Shoot/Get Treasure/Repeat". Jenny Spencer (Hg.). *Political and Protest Theatre After 9/11. Patriotic Dissent*. New York/Oxon: Routledge. 2012. S. 64.

147 Gupta, Suman. *Contemporary Literature. The Basics*. Oxon: Routledge, 2012. S. 50.

148 Baudrillard, Jean. „The Spirit of Terrorism.“ *The European Graduate School*. <http://www.egs.edu/faculty/jean-baudrillard/articles/the-spirit-of-terrorism/>

hervortreten. Das erzeugt ein Gefühl von Angst und Ohnmacht, dem auch Ravenhills Figuren in „Shoot/ Get Treasure/ Repeat“ ausgesetzt sind.

Die Kurzstücke behandeln die Angst, dass jeder jederzeit Opfer von terroristischen Gewalttaten werden könnte, mehr noch, dass jeder schon ein Opfer ist, weil ihn die Angst lähmt oder weil er jemanden kennt, der tatsächlich bei Anschlägen zu Schaden gekommen ist. Verlust ist ein großes Motiv, das Ravenhill in diesem Zusammenhang behandelt, wie in folgendem Ausschnitt aus dem Kurzdrama „Paradise Lost“ deutlich wird:

Gary *Who have you lost?*

Liz *The attack on the hospital. My friend was... Her boyfriend was in the hospital... sleeping by the bed... most nights by the bed... most nights...because she loved that man so, too, so much... and then the guy, the bomber, the kid, bomber kid, walks in one day, walks in one day, walks in and out they go, out they go, out they... The kid burns them all to Hell.*

Gary *We've all lost somebody. We're all hurting.*¹⁴⁹

Verlust ist allgegenwärtig. Jeder hat jemanden verloren, jeder ist von Schmerz betroffen. Es scheint keinen Ort zu geben, an dem man sicher ist, wenn selbst das Krankenhaus als Einrichtung, die man zuallererst mit Hilfe und dem Guten assoziiert, ein Ort sein kann, an dem man Opfer eines Terroranschlages werden kann. Und genauso wie jeder zum Opfer werden kann, kann auch jeder Täter sein. In dieser Schilderung der Figur Liz ist der Bombenattentäter gleichzeitig auch „Kid“. Er ist jemand aus der Gesellschaft, jemand dem man in seinem Alltag immer wieder auf der Straße begnen könnte ohne zu ahnen, dass es sich um jemanden handelt, der das Potenzial besitzt einen terroristischen Anschlag auszuführen und im Zuge dessen sich selbst und andere Menschen zu töten. Daraus ergibt sich eine große Problematik, nämlich, dass die Gefahr besteht, dass jeder in Verdacht gerät, ein Verbrecher zu sein, weil man nicht ausschließen kann, dass derjenige es nicht ist. Jean Baudrillard fasst diesen Umstand folgendermaßen zusammen:

Most cunningly, they have even used the banality of American everyday life as a mask and double game. Sleeping in their suburbs, reading and studying within families, before waking up suddenly like delayed explosive devices. The perfect mastery of this secretiveness is almost as terrorist as the spectacular action of

¹⁴⁹ Ravenhill. *Shoot/ Get Treasure/ Repeat*. S. 176.

*the 11 September. For it makes one suspect: any inoffensive individual can be a potential terrorist! If those terrorists could pass unnoticed, then anyone of us is an unnoticed criminal (each plane is suspect too), and ultimately, it might even be true.*¹⁵⁰

Dadurch dass sich spätere Terroristen in den beschaulichen Vororten angesiedelt haben und nach außen hin dementsprechend beschauliche Leben führten, die keinen Verdacht erzeugten, der darauf hindeutete, was sie vorhatten, ist nun jeder ein möglicher Terrorist, der ein unbescholtenes Leben führt. Unverdächtigkeit erscheint nun verdächtig. Das Unauffällige wird zum Auffälligen. Baudrillards Schlussfolgerung *it might even be true*¹⁵¹, mag auf den ersten Blick etwas radikal erscheinen, aber der Satz trägt insofern eine Wahrheit in sich, als dass es in der Post-9/11-Gesellschaft durchaus Tendenzen gibt, jeden Menschen von vornherein so behandeln als handle es sich um einen gefährlichen Terroristen, was zu einer erheblichen Zunahme der staatlichen Überwachungsmaßnahmen geführt hat, einen Umstand den Ravenhill in „Shoot/ Get Treasure/ Repeat“ keinesfalls außer Acht lässt. In dem Kurzstück „Yesterday an Incident Occured“ behandelt er das Problem auf folgende Weise:

*There is a key problem. Your audience is not being monitored closely enough. Would you let these people walk down a street unobserved? Would you let them shop without following and recording? Then why oh why in the name of freedom and democracy are they sitting there unmonitored in the theatre?*¹⁵²

Ravenhill macht in dieser Textstelle das Publikum ziemlich direkt darauf aufmerksam, dass es sich in alltäglichen Situationen praktisch nie unbeobachtet fühlen kann, denn die Leute werden überwacht, wenn sie einfach bloß eine Straße entlanggehen oder einkaufen. Bei den allernormalsten, harmlosen Betätigungen schweben die unerbittlichen Augen der Überwachungskameras über ihren Köpfen, Augen, die nie blinzeln, denen nichts entgeht, die im Extremfall niemals vergessen. Wenn hier die Forderung auftaucht, die Zuschauer sollten auf jeden Fall weit besser überwacht werden, während sie im Theater sitzen und sich gerade Ravenhills Stück anschauen, dann ist das eine Überspitzung, die sich aber der tatsächlichen Argumentationsmechanismen bedient, die angewandt werden, wenn ein Mehr an

150 Baudrillard. „The Spirit of Terrorism.“

151 Baudrillard. „The Spirit of Terrorism.“

152 Ravenhill. *Shoot/ Get Treasure/ Repeat*. S. 76.

Kontrolle des Einzelnen beschlossen wird. Mehr Überwachung wird nicht als Einschränkung verkauft, sondern als Pluspunkt auf dem Weg zu mehr Freiheit und Demokratie. Das scheint in der Dichte, in der es Ravenhill hier präsentiert, dann doch ein sehr absurdes Argument zu sein. „Shoot/ Get Treasure/ Repeat“ ist nicht nur ein Abbild der Zustände der westlichen Welt nach den Al-Quaida-Terroranschlägen, sondern übt auch sehr stark Kritik an diversen politischen Entscheidung, die im Namen der Terrorismusbekämpfung getroffen wurden. In den einzelnen Stücken blitzt immer wieder die Ansicht Ravenhills durch, dass *U.S. and Western sovereign powers were responsible for the terrorism they suffered, not innocent victims called to arms in a fight against the absolute evil of truly foreign enemies*¹⁵³. Das Leid, das durch die Terroranschläge selbst und vor allem in deren Folge entstanden ist, ist für ihn zum Teil hausgemacht von staatlichen Mächten, während die einfache Bevölkerung das Leid zu tragen hat, beziehungsweise im Fall von „Shoot/ Get Treasure/ Repeat“ die einfachen Figuren, die in ihrem Nachbeten von Nachrichtenphrasen und Anbeten der Vorzüge einer gutbürgerlichen Vorstadtexistenz oft ein bisschen naiv wirken, was ihnen allerdings mehr tragisches Potenzial verleiht, als wenn sie völlig abgeklärt mit ihrer Lage umgehen würden. Während sie umgeben sind von einem *emptied perceptual field of banal "non-events"*¹⁵⁴ und sich in in diesem leeren Wahrnehmungsraum, in dem kaum etwas von tieferer Bedeutung zu passieren scheint, bleiben die Figuren mental keineswegs in diesem sicheren Raum der Banalität, sondern sie scheinen *inexorably drawn to the terrifying, fascinating, unpredictable, catastrophic "event", even as they hope with equal passion that nothing will happen, and order will reign*.¹⁵⁵ Das, was Quelle ihrer permanenten Angst ist, ist gleichzeitig ein magischer Anziehungspunkt für die Figuren. Es gibt eine Sehnsucht nach der ganz großen Katastrophe, nach dem unvorhersehbaren Unglück, die eben so mächtig ist, wie der Drang die nach außen hin so heile Welt, in der die Figuren ihre alltäglichen Dinge mit großer Routine verrichten, vor jenen Unglücken zu schützen, damit bloß nichts von den geordneten Bahnen abweicht.

153 Spencer. S. 64.

154 Spencer. S. 64.

155 Spencer. S. 64.

Typische Aktivitäten in den beschaulichen Existenzen der Figuren in „Shoot/ Get Treasure/ Repeat“ sind beispielsweise beim gedeckten Frühstückstisch sitzen und morgendliche Konversation betreiben¹⁵⁶ oder im Gartencenter einkaufen, um sich den Traum von einer eigenen kleinen, grünen, paradiesisch anmutenden Wohlfühloase zu erfüllen¹⁵⁷. Sie tun ihr Bestes um ihre kleinen Wellnessleben aufrecht zu erhalten, doch sie scheitern am Wissen, dass möglicherweise hinter der nächsten Ecke ein Unglück lauert, das über sie hereinbrechen könnte, was in vielen Fällen nicht nur als bloßer Gedanke im Raum steht, sondern auch tatsächlich passiert.

- *We hope that you've planned a day of relaxing activities*
- *I know I have. I've planned a day of incredibly soothing activities.*
- *It's a wonderful city. It's bristling with culture. There's comedy and opera and jugglers and – ooh – oratoria. And we should – what's the...) revel! We should revel in that.*
- *Sorry. Sorry. Sorry. Bad bad bad bad tragic bad bad news. We have just heard that – so sorry to say – that woman's husband, our colleague the actor, has just died.*
- *Really?*
- *Really. His internal injuries. Very severe internal injuries. Injuries sustained during the assault yesterday in this space. The assault for which as yet no witness has come forward.*¹⁵⁸

Das bloße Sprechen über wohltuende Aktivitäten, die sie geplant haben, über die blühende Kulturlandschaft, ihrer Stadt, die alles bietet, was man sich nur wünschen kann – sogar Jongleure - dient den Figuren als Mittel der Beruhigung. Sie versichern sich immer wieder, dass in ihrer Welt eigentlich alles in Ordnung ist. Sie bekämpfen eine permanente innere Anspannung mit zwanghaften Wohlfühlmantras, während um sie herum Selbstverständlichkeiten zusammenbrechen und ihre Mitmenschen sterben. Trotzdem sie sich der Entspanntheit der Dinge versichern, tritt ein Ereignis ein, dass nicht ins Bild jener wundervollen Stadt passt, an deren Vorzügen sich die Figuren so gerne laben. Einer aus ihrer Mitte ist zum Opfer geworden. Er wurde bei einem Anschlag verletzt und erlag diesen Verletzungen. Einer von ihnen, ein Schauspielkollege, ein Ehemann. Einer von ihnen, das bedeutet, es könnte im Prinzip auch jeden anderen aus ihrem Kreis getroffen haben. Jeder kann zum Opfer werden,

156 Vgl. z.B. Ravenhill. *Shoot/ Get Treasure/ Repeat*. S. 18/19.

157 Vgl. z.B. Ravenhill. *Shoot/ Get Treasure/ Repeat*. S. 107/108.

158 Ravenhill. *Shoot/ Get Treasure/ Repeat*. S. 70 ff.

kann einfach so ausgelöscht werden, ohne dass es Zeugen gibt. Eine Existenz verpufft einfach so, was in den Figuren den Impuls auslöst, erst einmal zu fragen, ob das denn wirklich so sei. Das Unglück und die Wirklichkeit, die sich die Figuren gebaut haben, wollen nicht recht zusammenpassen und sind doch untrennbar verbunden, denn gäbe es die Schrecken nicht, wäre auch kein Anlass für die Figuren da, sich immer wieder selbst und auch gegenseitig vor Augen zu führen, dass sie ja eigentlich in einer Idylle leben und darüber froh sein können, in einer Idylle, die nicht davor gefeit ist, dass sich das Grauen in ihr offenbart.

Das gutbürgerliche Idealleben mit seinen hübschen Blumenbeeten und gut ausgestatteten Küchen wird immer wieder durchdrungen von Momenten der Grausamkeit. Die Bilder des Schreckens, denen die Figuren ausgesetzt sind, lösen Gefühle von Furcht und Trauer aus:

Here is your photo that I cut out of the newspaper. There were so many photos of dead people. But you were the one who spoke to me. I don't know why just some... Here is your photo and here are the flowers I cut out from the... Garden flowers for you, and I bring them into the kitchen and now I cry and cry and cry and cry and cry until I lie on the floor in the kitchen and now I will, I let out great screams of grief. Watch me as I do this. Watch me as I see my grief. See it. Watch. Watch. See.¹⁵⁹

Das in den Medien Gesehene ruft Trauer hervor, aber eine Trauer, die nach Publikum verlangt. Um die visuellen Eindrücke des Grauens zu verarbeiten, will die Figur, was sie selbst mit den Augen aufgenommen hat, von anderen Augen wieder von ihr genommen haben. Der Schrecken überträgt sich visuell.

Im Kurzdrama „Women of Troy“ lautet die Hauptfrage: Was ist gut und was ist böse? Kann man diese Grenzen überhaupt klar setzen? Eine der Stimmen aus dem Stück sieht sich klar und ohne jeden Zweifel als Teil des Guten in der Gesellschaft.

I work for the good of our society. Every day I deal with the homeless and the addicted and the mad and the lost. They come to me and I try to do what I can for them. I try to mend their broken wings. I use the arts to heal them. Drama or dance or painting. We'll... well... like we put on a little play. They all heal.¹⁶⁰

159 Ravenhill. *Shoot/ Get Treasure/ Repeat*. S. 122.

160 Ravenhill. *Shoot/ Get Treasure/ Repeat*. S. 8.

Das Gute hilft, die Kunst ist gut, die Kunst soll helfen, die Kunst kann heilen. Dieser Gedanke wird über mehrere der Kurzdramen hinweg immer wieder kurz aufgegriffen. Man bleibt zurück mit einer Frage mehr: Helfen diese Stücke über das alltägliche Grauen von Terroranschlägen und Antiterrorkriegen hinweg? Kann die künstlerische Auseinandersetzung die Welt heilen? Ein Nein kann wohl akzeptiert werden, aber ein Fünkchen Hoffnung ist durchaus angebracht. Dramatik mit politischem Anspruch kann schon sinnvoll sein, aber nicht jedes politische Drama ist zwangsläufig eine gute Idee:

5.3 „Over There“ in der DDR

Aleks Sierz bezeichnet das In-yer-face-Theatre an einer Stelle als *drama's answer to the fall of the Berlin Wall*¹⁶¹. Da verwundert es nicht allzu sehr, dass es auch ein In-yer-face-Drama zu den politischen Ereignissen rund um den Mauerfall in Deutschland gibt und es stammt natürlich aus der Feder von Mark Ravenhill, der von der Berliner Schaubühne gefragt wurde, ob er nicht ein Stück über zusammenbrechende Ideologien schreiben wolle¹⁶² und erst überlegte, die Ära Thatcher oder die Ära Blair in Großbritannien zu thematisieren, dann aber zu dem Schluss kam: *I thought it would bore the pants of me*¹⁶³. Um dieser Langeweile zu entgehen entschied sich Ravenhill dann dafür sich mit der jüngeren deutschen Geschichte zu befassen.

Das 2009 im Royal Court Theatre uraufgeführte Stück „Over There“ nimmt einen Umweg über ein historisches Ereignis, nämlich die Wiedervereinigung des geteilten Deutschlands, um Kritik am gegenwärtigen kapitalistischen System zu üben, das sich vor dem drohenden Absturz gerade noch am Rande an eines Abgrunds halten kann.¹⁶⁴ Es ist Ravenhills Antwort auf den wiederkehrenden Vorwurf von Alex Sierz, New Writing sei arm an Metaphern und Theatralität¹⁶⁵.

161 Sierz, Aleks. "In-Yer-Face Theatre. Mark Ravenhill and 1990s Drama". Knapp, Annelie/ Gerd Stratmann u.a. (Hg.) *British Drama of the 1990s*. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter, 2002. S.115.

162 Vgl. Hemming, Sarah. "A play about brotherhood and the Berlin Wall". Financial Times Online. <http://www.ft.com/cms/s/2/c024318a-ee5a-11dd-b791-0000779fd2ac.html>

163 Hemming.

164 Vgl. Lane. S. 30.

165 Vgl. Lane. S. 30.

Die Handlung von „Over There“ ist schnell erzählt: Die Zwillingenbrüder Karl und Franz wuchsen getrennt von der Mauer auf, Franz in der BRD, Karl in der DDR. Nach dem Mauerfall üben sie sich im gemeinsamen Dasein. Am Ende des Stückes hat sich nicht nur die BRD die DDR einverleibt, auch Franz verleibt sich einen Teil von Karl ein, nachdem er ihn umgebracht hat¹⁶⁶, und verkündet als Schlusswort: *We are one.*¹⁶⁷

Die Brüder kommen nicht nur aus der BRD und der DDR, sie repräsentieren sie auch. Demselben Mutterleib entstammend, dann getrennt, sind sie am Ende eins, wobei für diese Wiedervereinigung ein Bruder sein Leben lassen musste, genauso wie die DDR bei der Wiedervereinigung ausgerechnet von einem konsumorientierten System konsumiert wurde. Die Schlussfolgerung, die das Stück nahelegt ist, dass *the West's cannibalistic victory is ultimately hollow, selfish and doomed to failure*¹⁶⁸. David Lane kommt, ob der beiden Brüder, die einen historischen Zusammenhang sichtbar machen, zu dem Schluss: *A more politically relevant and theatrical play would be hard to find*¹⁶⁹. Anne Peters Kritik des Gastspieles der Produktion an der Schaubühne am Lehniner Platz in Berlin, also am eigentlichen Schauplatz der Handlung, fällt weniger enthusiastisch aus. Sie resümiert: *Das Ganze ist tatsächlich so platt wie es klingt*¹⁷⁰.

166 Vgl. Ravenhill, Mark. *Over There*. London: Methuen Drama, 2009. S. 46 f.

167 Ravenhill. *Over There*. S. 47.

168 Lane. S.31.

169 Lane. S.31.

170 Peter, Anne. „Franz, wo ist dein Bruder?“ *Nachtkritik.de* http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&task=view&id=2583&Itemid=40

6. DRAMATISCHE FORM

Ravenhills Dramen zeichnen sich formal vor allem dadurch aus, dass sie keine gemeinsame Form haben. Einmal sind es durchgebaute Stücke mit Tendenz zum Well-made-play, einmal fast textflächenartige ohne feste Figurenbezeichnungen, wobei durchaus eine Entwicklung vom dramatischen hin zu einem eher postdramatischen Textbild zu erkennen ist, das allerdings nicht durchgängig ist, vielmehr stellen die späteren Texte, die sich eher an einer freieren Form orientieren, eher Einsprengsel im Gesamtwerk dar.

6.1 Vorbilder

Nach seinen Einflüssen für „Shopping and Fucking“ befragt, gibt Ravenhill primär amerikanische Romane an, die aus den Federn von Douglas Coupland, Jay McInerney, Bret Easton Ellis oder Dennis Cooper¹⁷¹ stammen, die sich in ihren Arbeiten allesamt stark darum bemühen, den Zeitgeist einzufangen. Schon aufgrund der Gattungsgrenze zwischen Dramatik und Prosa, die ein direktes Überführen erzählerischer Techniken von der einen in die andere nicht immer ganz leicht macht, ist davon auszugehen, dass Ravenhill sich hier eher auf einen inhaltlichen Einfluss bezieht und nicht so sehr auf einen formalen.

Als eindeutig handwerkliche Einflüsse gibt Ravenhill den Dramatiker und Drehbuchautor David Mamet und den Filmdramaturgie-Guru und Erzähltechnikspezialisten Robert McKee an¹⁷², deren Schreibratgeber sich großer Popularität erfreuen. Für Mamet ist dramatische Struktur *an exercise of a naturally occurring need or disposition to structure the world as thesis/ antithesis/ synthesis*¹⁷³. Er

171 Vgl. Tabert, Nils. „Gespräch mit Mark Ravenhill.“ Tabert, Nils (Hg.) Playspotting. Die Londoner Theaterszene der 90er. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1998. S. 73.

172 Vgl. Ravenhill, Mark. „Foreword.“ Rebellato, Dan. *Theatre & Globalization*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009. S. xi.

173 Mamet, David. *Three uses of the knife. On the nature and purpose of drama*. New York: Vintage Books, 2000. S. 66.

sieht die Aufgabe des Dramatikers also im logischen Strukturieren der Dinge, die in der Welt auftreten. Eine ganz ähnliche Ansicht vertritt auch McKee:

*A storyteller is a life poet, an artist who transforms day-to-day living, inner life and outer life, dream and actuality into a poem whose rhyme scheme is events rather than words- a two hour metaphor that says: Life is like this! Therefore, a story must abstract from life to discover its essences, but not become an abstraction that loses all sense of life-as-lived. A story must be like life, but not so verbatim that it has no depth or meaning beyond what's obvious to everyone on the street.*¹⁷⁴

McKee sieht den Autor als Geschichtenerzähler, als jemanden, der die verschiedenen Aspekte des Lebens abbildet und zu einer komprimierten Metapher des Lebens verwebt. Der Abstraktionsgrad, den er dabei anwendet, darf nicht soweit gehen, dass die Story ihre Nähe zum echten Leben verliert und gleichzeitig darf nicht zu wenig Abstraktion angewendet werden, damit hinter dem Offensichtlichen noch Platz für eine tiefere Bedeutungsebene bleibt. Dieses Prinzip scheint eines zu sein, das sich Ravenhill in seiner Beschäftigung mit McKee zu Herzen genommen hat, denn durch die Nähe zum Zeitgeist, die Ravenhills Arbeiten alle in ihrer Themenwahl und auch in ihrer Sprache gemeinsam haben, ergibt sich das Gefühl, dass man es mit dem echten Leben zu tun hat, während sich durch die dramatische Dichte in den Stücken durchaus ein Abstraktionsgrad ergibt, der noch Raum für eine weitere Bedeutungsebene lässt.

6.2 Von der Tat zum Wort

Es ist in Ravenhills Werk nicht nur im Laufe der Zeit ein Wandel der behandelten Themen zu beobachten, auch formal gibt es Weiterentwicklung – wenn auch nicht ganz so klar und ganz so konsequent wie es im Bereich der Themen der Fall ist.

Frühere Stücke wie „Some Explicit Polaroids“ oder „Shopping and Fucking“ weisen eine fast filmische dramatische Form mit sehr klaren Dialogen, Figuren und

¹⁷⁴ McKee, Robert. *Story. Substance, structure, style and the principles of screenwriting*. London: Methuen, 1998. S. 25.

Handlungsmustern auf. Zum ersten Mal 2005 bei „Product“ schreibt Ravenhill einen Text, der mehr auf Sprache als auf Darstellung baut. „Product“ ist ein Monolog, ein erzählerischer Text für die Bühne. Seine dramatischen Qualitäten entstehen nicht durch Interaktion von Figuren, sondern allein durch die Geschichte.

Billingham sieht einen entscheidenden Einschnitt, was Ravenhills formale Arbeit betrifft, ausgerechnet bei jenem Stück, das den Einschnitt schon im Titel hat: „The Cut“.

*What distinguishes The Cut from the earlier work is Ravenhill's construction of dramatic character and also a significant change to a more conventional, less episodic Ibsenesque dramatic narrative structure. In those early plays there was a postmodern montage and assemblage about character, narrative and settings. In The Cut Ravenhill recognises the need for an alternative form of dramaturgy and idiomatic language to accommodate the evolving and more complex issues that he is addressing.*¹⁷⁵

„The Cut“ unterscheidet sich demnach deutlich von Ravenhills früheren Arbeiten, weil es in seiner Struktur weniger episodenhaft ist, sondern mehr einem konventionellen Drama entspricht, das deswegen sein muss, weil die Angelegenheit, die in dem Stück verhandelt wird, so komplex ist, dass sie nach einer bewährteren Struktur verlangt. Allerdings geht es in der nach „The Cut“ entstandenen Sammlung von Kurzdramen „Shoot/Get Treasure/Repeat“ auch um eher komplexe und politische Belange, aber die Struktur ist alles andere als konventionell.

„Shoot/Get Treasure/Repeat“ ist als Gesamtwerk als Grundlage für einen Theaterabend zu verstehen sind. Die einzelnen Dramen können zwar für sich stehen, sind aber relativ dicht miteinander leitmotivisch verknüpft. So spielt ein kopfloser Soldat als Symbol immer wieder eine Rolle, der Kosmos von Zweierbeziehungen und Kleinfamilien sowie Krieg und die latente bis offene Angst vor Krieg und Terroranschlägen, aber auch das Garden Center als symbolhafter Ort, an dem eigentlich alles friedlich und in Ordnung sein sollte. Außerdem gibt es oft Frühstück in den Texten, die gutbürgerlichste unter den Mahlzeiten.

¹⁷⁵ Billingham. S. 150.

6.3 „Pool (no water)“, Performance und Prosa

„Pool (no water)“ ist Ravenhills Ausflug ins Performance-Genre. Das Stück entstand 2006 in Kooperation mit der Physical Theatre- Gruppe Frantic Assembly. Was den Text auszeichnet ist, dass es keine klare Rollenzuweisung gibt. Es lässt sich aus dem Text zwar erahnen, dass es verschiedene Sprecher gibt, weil manchmal gegensätzliche Positionen formuliert werden, aber eine klare Einteilung, wieviele es sein sollen und wer wann was sagt, erfolgt nicht. Allerdings kommt eine derartige Zuweisung sehr wohl in der deutschen Übersetzung des Textes von John Birke vor, in der der Text auf vier Sprecher namens A,B,C und D aufgeteilt ist¹⁷⁶.

Ein weiterer interessanter Punkt ist, dass der Text praktisch keine Aktion von Seiten der Figuren impliziert. Es ist alles sehr sprachzentriert. Es entrollt sich eine Geschichte, die erzählt statt gespielt wird. Von Hinweisen auf physische Aktion ist im Text selbst nicht die geringste Spur zu finden.

*This collaboration with Frantic Assembly was defined in terms of a performance piece which was not solely text-driven but necessitated the fusion and interplay of the language of movement and the body with the language of movement and the body with the language of the spoken word.*¹⁷⁷

Obwohl das Konzept dieses Projektes von dem notwendigen Zusammenspiel von Performance und Text ausgeht, funktioniert der Text alleine auch ganz hervorragend. Er ist ziemlich nahe an der Prosa oder an der Lyrik und weist kaum spezifisch dramatische Elemente auf. Ravenhill selbst nennt den Text im Interview mit Patricia Benecke *literarischer*¹⁷⁸ als seine anderen Werke und erklärt diesen Umstand so: *[I]ch wollte der körperlichen Intensität, mit der die Schauspieler agieren würden, eine verbale Intensität entgegensetzen, um eine Balance zwischen beidem zu schaffen*¹⁷⁹. Das Schaffen jener verbalen Intensität ist zweifelsfrei gelungen, der Text weist allerlei sprachliche Feinheiten auf und hat eine Rhythmik, die einen als Leser in den Bann zieht. Der Kritiker Charles

176 Vgl. Ravenhill, Mark. „Pool (kein Wasser). Ein Text für Performer. Deutsch von John Birke“. *Programmheft Pool (kein Wasser) am Akademietheater in der Spielzeit 2007/2008*. Wien: Akademietheater, 2008.

177 Billingham. S. 158.

178 Benecke. S. 32.

179 Benecke. S. 32.

Isherwood meint zu diesem Thema in der New York Times: *Mr. Ravenhill's writing has a hypnotic beauty itself, as the locked chambers of each of the character's minds are slowly exposed*¹⁸⁰. „Pool (no water)“ ist als Textfläche selbst wie ein leerer Pool, der erst mit Figuren und dargestellter Handlung gefüllt werden muss, um aus ihm einen dramatischen Text zu machen. „Pool (no water)“ ist in seiner reinen Textfassung nur eine Schablone, die – zumindest dem ursprünglichen Konzept nach – von den Performancekünstlern von Frantic Assembly erst mit Leben gefüllt wird.

180 Isherwood, Charles. „Splashes of Guilt in Waves of Envy“. *The New York Times*.
<http://theater.nytimes.com/2012/05/15/theater/reviews/pool-no-water-by-mark-ravenhill-at-the-9th-space.html>

7. INTERTEXTUELLE BEZÜGE

*Don't be afraid of imitation*¹⁸¹, lautet Mark Ravenhills Ratschlag für angehende Dramatiker, den er in Janet Neipris Ratgeber „How To be a Playwright“ mit seinen zukünftigen Kollegen teilt. Er hätte auch Tipps geben können, wie man möglichst produktiv mit seiner Zeit umgeht, an Aufträge kommt oder wie man seine Steuererklärung richtig ausfüllt, aber das tut er nicht. Er gibt den Tipp, sich nicht zu fürchten vor dem Imitieren. Was als Aufforderung zum Abschreiben missverstanden werden kann, ist nichts wohl in Wahrheit nichts anderes als der kleine Hinweis, auch einmal nach links und rechts zu schauen, wenn man am Schreibtisch sitzt und Dinge, die einem gefallen, sei es inhaltlich oder strukturell, auch selbst zu benutzen. Imitation meint hier nicht bloßes Abkupfern von Inhalten oder Formen, die bereits da sind, es meint, sich Kompetenzen durch die Imitation anzueignen, seine eigene Sprache zu finden, indem man nicht so tut, als wäre man das einzige Wesen auf diesem Planeten und müsse alle Dinge neu erfinden, sondern sich auch in einem kulturellen Kontext zu sehen, als Teil einer Tradition, der man irgendwie gerecht werden muss und sei es durch Abwendung von ihr, aber selbst diese setzt eine Beschäftigung mit dem, was bereits vorhanden ist, und eine Bezugnahme darauf voraus. Autoren beziehen sich in ihrer Arbeit immer auf verschiedenste Weisen auf fremde Texte.

*Eine Antwort - im Sinne von Coseriu - könnte lauten: weil sie nicht im luftleeren Raum schreiben und wirken, sondern auf die Texte ihrer Kultur (ihres Kulturtextes, würde Lotman sagen) und ihrer gesellschaftlich-sprachlichen Situation reagieren*¹⁸²

Sich als Autor nicht auf das Schaffen anderer beziehungsweise auf jene Textsysteme, aus denen die eigene Kultur besteht, zu beziehen, ist schon allein dadurch ein Ding der Unmöglichkeit, als dass der Autor aus seinem Erfahrungsschatz heraus schreibt, einer Tatsache, der sich Ravenhill durchaus bewusst ist, immerhin gibt er zu, es sei *Teil des Autorendaseins, Elemente des eigenen Lebens oder das von Freunden durch den literarischen Fleischwolf zu drehen – ein Dramatiker ist immer auch ein bisschen*

181 Ravenhill, Mark. Zitiert nach: Neipris, Janet. *To be a Playwright*. London: Routledge Chapman & Hall, 2005 S. 206.

182 Zima, Peter V. „Formen und Funktionen der Intertextualität in Moderne und Postmoderne.“ *Literatur als Text der Kultur*. Csáky, Moritz/ Richard Reichsperger (Hg.). Wien: Passagen Verlag, 1999. S. 43.

*Vampir*¹⁸³. Der verwertbare Erfahrungsschatz eines Autors beinhaltet allerdings nicht nur die Ereignisse des eigenen Lebens oder des Lebens von Freunden, sondern auch die Kontakte und Konfrontationen mit Texten, seien es literarische oder nicht literarische, gedruckte oder gesprochene Texte, oder -wenn man von einem erweiterten Textbegriff ausgeht- alle Phänomene der Kultur.

Wenn Ravenhill den Mut zur Imitation einfordert, meint er auch ein Bewusstsein für die Zusammenhänge, in denen der Autor steht, wenn er einen Text verfasst, er meint ein Bewusstsein für Intertextualität.

7.1 Intertextualität- ein Versuch einer Definition

Aber was ist denn nun Intertextualität genau? Die Beantwortung dieser Frage ist nicht ganz einfach, Auf der Suche nach einer präzisen Definition des Begriffes Intertextualität muss man sich auf verschlungenen Pfaden über brüchigen Boden begeben, um nachher eventuell nicht wesentlich klüger als zuvor dazustehen. Im nachfolgenden werden einige Stationen dieser Reise skizziert:

Der Begriff „Intertextualität“ geht zurück auf Julia Kristeva, die sich in ihren Überlegungen auf Michail Bachtins Konzept von Dialogizität stützt¹⁸⁴, *das vor allem auf dem Dialog der Stimmen innerhalb eines einzelnen Texts oder einer einzelnen Äußerung abzielt*¹⁸⁵. Intertextualität geht jedoch über die Grenzen eines einzelnen Textes hinaus. Nach Kristevas Definition aus den 1960-er Jahren baut sich jeder Text *als Mosaik von Zitaten auf, jeder Text ist Absorption und Transformation eines anderen Textes. An die Stelle des Begriffs der Intersubjektivität tritt der Begriff der Intertextualität*¹⁸⁶. Dadurch dass Kristeva Intersubjektivität durch Intertextualität ersetzt,

183 Benecke. S. 35.

184 Vgl. Pfister, Manfred. „Konzepte der Intertextualität.“ Broich, Ulrich/ Manfred Pfister. *Intertextualität- Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen: Niemeyer, 1985. S. 1.

185 Pfister. „Konzepte der Intertextualität.“ S. 4.

186 Kristeva, Julia. „Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman.“ Ihwe, Jens (Hg.) *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven*. Frankfurt/Main: Athenäum, 1972. S. 348.

wird der Autor selbst zum *bloßen Projektionsraum des intertextuellen Spiels*, während die Produktivität auf den Text selber übergeht¹⁸⁷. Ein Autor nimmt hier nicht auf einen anderen Autor Bezug, vielmehr sind es die Texte selbst, die Beziehungen zueinander suchen und eingehen, wobei ein Text nicht zwangsläufig ein literarischer Text sein muss. Kristevas Textbegriff ist durchaus weiter gefasst, und schließt Geschichte und Gesellschaft als Texte durchaus mit ein¹⁸⁸. Dies ist nicht unerheblich, um klar zu machen, was Intertextualität alles umfasst beziehungsweise – je nach Definitionsansatz – zu umfassen vermag. Auch bei Peter Zima wird ein ähnlich weiter Textbegriff angewandt, wenn er erklärt:

*Intertextualität ist häufig mit dem Zitat verwechselt, auf das Zitat eingengt worden. Sie umfaßt ihrer Extension nach auch das Zitat, ist mit diesem aber nicht identisch. Was ist nun Intertextualität, wie soll sie aufgefaßt werden? - Es ist die dialogische Reaktion literarischer und nichtliterarischer Texte auf zeitgenössische oder historische Diskurse oder Diskursgattungen: Bewundernde Nachahmung, Pastiche, Parodie, Zitat, ironischer Kommentar sowie unbewußte Verarbeitung von Gehörtem oder Gelesenem gehören in den Bereich der Intertextualität.*¹⁸⁹

Intertextualität kann also als ein gegenseitiges Bezugnehmen definiert werden, als ein textliches Aufgreifen und Verarbeiten von Diskursen, die im Raum herumschwirren und geht deswegen über das bloße Zitieren von fremden Textstellen hinaus, wobei das Zitat durchaus auch inkludiert ist. Intertextualität ist jedoch weitaus weiter gefasst. Ebenso wie Intertextualität über das Zitat hinausgeht, geht auch der Textbegriff hier über den des literarischen Textes, ja sogar über den des geschriebenen Textes hinaus, und bezieht historische wie gegenwärtige Diskurse mit ein. Etwas enger sieht es Ulrich Broich, der *Bezüge eines Textes auf die Konventionen literarischer Gattungen, auf Mythen, philosophische oder rhetorische Systeme und dergleichen*¹⁹⁰ eher in die Randzonen der Intertextualität¹⁹¹ verbannt.

Eine interessante Position zum Thema Intertextualität vertritt Harold Bloom, wenn er in

187 Pfister. „Konzepte der Intertextualität.“ S. 8.

188 Vgl. Pfister. „Konzepte der Intertextualität.“ S. 7.

189 Zima. S. 41.

190 Broich, Ulrich. „Zur Einzeltextreferenz.“ Broich, Ulrich/ Manfred Pfister. *Intertextualität- Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen: Niemeyer, 1985. S. 48.

191 Broich. „Zur Einzeltextreferenz.“ S. 48.

„A Map of Misreading“ schreibt: *Influence, as I conceive it, means that there are no texts, but only relationships between texts*¹⁹². Diesem Gedanken zufolge gibt es keine Texte, sondern lediglich Beziehungen zwischen Texten, also das, was die Intertextualität beschreibt. Die Texte verschwinden also für Bloom und nur das Intertextuelle bleibt übrig als große Wolke, die alles Textliche inkludiert, allerdings bleibt bei Bloom der Intertext etwas, was nicht über die Grenzen der Literatur hinausragt¹⁹³.

Wie weit denn nun den Begriff der Intertextualität ragt und was alles, ein Text beziehungsweise um die Terminologie von Pfister zu nutzen, ein Prätext ist, da scheiden sich die Geister. Die Definition, was genau Intertextualität ist, scheint daran zu scheitern, dass nicht klar ist, worauf sie sich genau bezieht.

*Während Theoretiker wie Genette unter dem Begriff der Inter- bzw. Transtextualität sowohl die Bezüge eines Textes auf individuelle Prätexte als auch die auf textübergreifende Systeme, auf Texten zugrundeliegende Muster und Codes, zusammenfassen, unterscheiden andere zwischen Intertextualität einerseits und Systemreferenz andererseits.*¹⁹⁴

Intertextualität als Theorie weist nach Christian Steltz genau die Merkmale auf, die eine Theorie nach der poststrukturalistischen Wende per se auszeichnen¹⁹⁵. Demnach erfüllt Intertextualität folgende Kriterien, die nach Jonathan Culler deutlich machen, dass es sich um etwas handelt, dass nie ein Ende finden kann.¹⁹⁶

- Intertextualität ist interdisziplinär, sofern der Textbegriff sich niemals strikt auf Elemente einer Fachwissenschaft begrenzen lässt;
- Intertextualität ist analytisch und spekulativ, da das Inbeziehungsetzen zweier Texte bereits zu Anfang in der Textauswahl einen subjektiven Arbeitsschritt voraussetzt, in deren Folge dann aber den Text in seine einzelnen Elemente zerlegt;
- Intertextualität stellt im Optimalfall eine Kritik an Konzepten dar, die für 'natürlich' gehalten werden und über Jahrhunderte die Konstitutionsprozesse von Bedeutung bestimmt haben. Hierzu ist es freilich nötig, dass intertextuelle Analysen nicht hinter konventionelle Muster der Hermeneutik zurückfallen;
- Intertextualität ist reflexiv, indem sie konventionelle Deutungspraktiken

192 Bloom, Harold. *A Map of Misreading*. New York: Oxford University Press, 2003. S. 3.

193 Pfister. „Konzepte der Intertextualität.“ S. 14.

194 Pfister. „Konzepte der Intertextualität.“ S. 17.

195 Steltz, Christian. *Zwischen Bühne und Leinwand. Intermedialität im Drama der Gegenwart und die Vermittlung von Medienkompetenz*. Bielefeld: transcript Verlag, 2010. S. 94.

196 Vgl. Culler, Jonathan. *Literaturtheorie. Eine kurze Einführung*. Stuttgart: Reclam, 2002. S. 28.

*hinterfragt und um weitere Interpretationspraktiken ergänzt*¹⁹⁷

Die Kriterien machen deutlich, dass es schwer ist, Intertextualität genau zu umreißen, beziehungsweise sie einer bestimmten wissenschaftlichen Disziplin unterzuordnen¹⁹⁸. Intertextualität als Theorie hat ist ein zu breites Feld, um es präzise eingrenzen zu können. Daneben tritt für Steltz noch die Problematik auf, die sich daraus ergibt, dass aufgrund der Breite dieses Felds auch die verschiedenen Definitionen von Intertextualität selbst oft stark voneinander abweichen¹⁹⁹, was dazu führt, dass *Lexika [...]zum Teil dazu übergehen, anstelle einer klaren Definition Verweise auf verschiedene Theoriekonzepte anzuführen*²⁰⁰. Auf der Suche nach einer genauen Definition von Intertextualität begibt man sich in einen riesigen, düsteren Dschungel *sich teilweise widersprechender Konzeptionen*²⁰¹. William Irwin kritisiert in seinem Aufsatz „Against Intertextuality“ genau jenen Umstand. Laut Irwin hat der Begriff Intertextualität *almost as many meanings as users, from those faithful to Kristeva’s original vision to those who simply use it as a stylish way of talking about allusion and influence*²⁰². Für ihn ist die Verwendung des Terminus Intertextualität stets *dubious*²⁰³, weil durch Intertextualität für ihn impliziert wird, dass Sprache und Text Dinge sind, die außerhalb des menschlichen Handlungsbereichs liegen²⁰⁴. Aufgrund der ihm anhaftenden Unklarheiten schlägt Irwin eine Abschaffung des Begriffs Intertextualität vor²⁰⁵, was angesichts der Etabliertheit des Begriffs doch ein wenig radikal erscheint, immerhin bietet der Begriff auch Vorteile. So führt Graham Allen beispielsweise an, dass *[m]any critics welcome the availability of intertextuality as a term and argue for its positive advantage over more established terms in their field*²⁰⁶. Allerdings hat Irwin absolut Recht, was die uneinheitlichen Definitionen des Begriffes angeht.

197 Steltz. S. 94.

198 Vgl. Steltz. S. 95.

199 Vgl. Steltz. S. 95.

200 Steltz. S. 95.

201 Steltz. S. 95.

202 Irwin, William. „Against Intertextuality“. *Philosophy and Literature*. Ausgabe 28. Band 2. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2004. S. 228.

203 Irwin. S. 240.

204 Vgl. Irwin. S. 240.

205 Vgl. Irwin. S. 240.

206 Allen, Graham. *Intertextuality*. Oxon/New York: Routledge, 2007. S. 175.

Ganz klar ist nur, was aus der Zusammensetzung des Begriffes selbst klar wird: Bei Intertextualität geht es darum, was zwischen Texten passiert. *Die Theorie der Intertextualität ist die Theorie der Beziehungen zwischen Texten. Dies ist unumstritten*²⁰⁷. Was genau dahinter steht, hängt hauptsächlich vom verwendeten Textbegriff ab, der in dieser Arbeit so weit gefasst werden soll, dass er – wie auch in Julia Kristevas ursprünglicher Definition des Begriffs - philosophische Überlegungen, geschichtliche und gegenwärtige Diskursformen und Werke aus anderen künstlerischen Disziplinen miteinbezieht. Bei den Referenzen selbst soll allerdings nach Broich/Pfister zwischen Einzeltextreferenz²⁰⁸ und Systemreferenz²⁰⁹ unterschieden werden, wo dies möglich sind, denn *oft sind Einzeltext- und Systemreferenz nur schwer voneinander zu trennen*²¹⁰. Während sich bei der Einzeltextreferenz ein Text auf einen Prätext beziehungsweise mehrere Prätexte bezieht, für die eine engere Definition von literarischem Text gilt²¹¹, ist der Begriff der Systemreferenz für ein wesentlich weiteres Feld anwendbar. Im Fall der Systemreferenz ist der Prätext *nicht mehr ein individueller Prätext, sondern wird von Textkollektiva gebildet oder genauer von den hinter ihnen stehenden und sie strukturierenden textbildenden Systemen*²¹². Hierzu zählen *die sprachlichen Codes und das Normensystem der Textualität*²¹³, alle denkbaren Formen von *Diskurstypen*²¹⁴, aber auch der *Bezug auf Archetypen und Mythen*²¹⁵. Wie es bei sehr vielen Texten der Fall ist, herrscht auch in Ravenhills Arbeit ein munteres Zusammenspiel von Einzeltextreferenz und Systemreferenz.

207 Pfister. „Konzepte der Intertextualität.“ S. 11.

208 Vgl. Broich. „Zur Einzeltextreferenz.“ S. 48 ff.

209 Vgl. Pfister, Manfred. „Zur Systemreferenz“. Broich, Ulrich/ Manfred Pfister. *Intertextualität- Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen: Niemeyer, 1985. S. 52 ff.

210 Broich. „Zur Einzeltextreferenz.“ S. 51.

211 Vgl. Broich. „Zur Einzeltextreferenz.“ S. 48.

212 Pfister. „Zur Systemreferenz.“ S. 53.

213 Pfister. „Zur Systemreferenz.“ S. 53.

214 Pfister. „Zur Systemreferenz.“ S. 54.

215 Pfister. „Zur Systemreferenz.“ S. 56.

7.2 Literarische Bearbeitungen

*We were lovers that summer. Before his wife... We spent the summer on a boat drifting across a lake making love under the moon and stars. We read Shakespeare. The Winter's Tale. It was so beautiful. We had such a bond.*²¹⁶

In dieser Textstelle aus „Shoot/ Get Treasure/ Repeat“ nehmen die Figuren auf William Shakespeares Romanze „Das Wintermärchen“ Bezug. Für sie gehört die Lektüre dieses Stückes zu ihrem Idealbild von einem romantischen Sommer. Es hat als Teilaspekt eines Klischees genau denselben Stellenwert, wie die abgenutzten Romantikbilder von der idyllischen Weite des Wassers im Sommer und dem Liebesakt unterm Sternenhimmel. Literatur, in diesem speziellen Fall ein Klassiker der Dramatik, ist Teil der Lebensrealität der Figuren in Ravenhills Stücken. Andere Werke schleichen sich immer wieder ein durch Anspielungen und Zitate, manchmal bieten sie aber auch das Gerüst, das dem Stück überhaupt Halt bietet, wie es bei der Oscar-Wilde-Bearbeitung „Handbag“ der Fall ist oder bei „Some Explicit Polaroids“, dessen Handlung auf Ernst Tollers „Hoppla, wir leben!“ basiert. Terry Pratchetts Roman „Nation“ hat Ravenhill dramatisiert und der Liederzyklus „Ten Plagues“ orientiert sich an Daniel Defoes „A Journal of the Plague Year“.²¹⁷ Der Faustmythos taucht in „Faust is Dead“ schon im Titel auf und in „Shoot/ Get Treasure/ Repeat“ lassen sich auch noch ein paar mehr klare Einflüsse erkennen als jene Nennung von Shakespeare, wobei in dem Zitat auch eine kleine Ambiguität herrscht, auf wen sich *We had such a bond.*²¹⁸ bezieht. In Frage kommen hier die geliebte Person und Shakespeare. Während im Text mit hoher Wahrscheinlichkeit die geliebte Person gemeint ist, trifft es auch auf Shakespeare zu, denn intertextuell betrachtet, besteht zwischen jener Textstelle in „Shoot/ Get Treasure/ Repeat“ und Shakespeares „The Winter's Tale“ allein durch die Nennung eine Verbindung.

An Ravenhills Arbeiten lässt sich ein hohes Maß an Intertextualität feststellen. Am deutlichsten erkennbar sind Einzeltextreferenzen, die in verschiedenen Ausprägungen

²¹⁶ Ravenhill. *Shoot/ Get Treasure/ Repeat*. S. 71.

²¹⁷ Vgl. Ravenhill, Mark. „Introduction“. Ravenhill, Mark. *Ten Plagues and The Coronation of Poppea. Two texts for music theatre*. London: Methuen Drama, 2011. S. xiii.

²¹⁸ Ravenhill. *Shoot/ Get Treasure/ Repeat*. S. 71.

vorkommen, aber auch Systemreferenzen kommen vor und sollen im Folgenden ebenfalls Gegenstand der Betrachtung werden.

7.2.1 „Handbag“ und „The Importance of Being Earnest“

In „Handbag“ bedient sich Ravenhill aus dem Figurenarsenal von Oscar Wildes „The Importance of Being Earnest“ und nimmt wichtige Motive aus dem Stück wieder auf. Die Geschichte eines lesbischen und eines schwulen Paares, die übereingekommen sind, gemeinsam ein Kind zu zeugen, und die Konflikte innerhalb und außerhalb der Paarbeziehungen von der Zeugung bis nach der Geburt des Kindes werden parallel zu einer Vorgeschichte von „The Importance of Being Earnest“ erzählt, bloß unterscheiden sich die Motive der Figuren. Bei Wilde vertauscht die Gouvernante Miss Prism aus Versehen die Tasche, in der das Baby Jack schlummert, bei Ravenhill überlässt Prism dem pädophil veranlagten Cardew das Baby mit voller Absicht.²¹⁹

Nicht nur auf der inhaltlichen Ebene, auch auf der sprachlichen gibt es allerlei deutliche Anspielungen auf „The Importance of Being Earnest“.

In den Szenen, die im viktorischen Zeitalter spielen, kommt das Wort „importance“ immer wieder vor. So zum Beispiel wenn die Figur Prism sagt: *What is inside is of great importance.*²²⁰ oder in einem längeren Absatz der Figur Moncrieff, wo er sagt: *Thank goodness the modern age has realised the importance of dividing up our lives*²²¹. Hier wird also immer wieder ein Wort aus dem Titel des Stückes von Oscar Wilde aufgegriffen um den Zuschauer beziehungsweise Leser immer wieder deutlich zu machen, was eigentlich durch die inhaltlichen Parallelen und die Überschneidungen im Personal deutlich genug ist, nämlich dass es sich hier um eine Bearbeitung von „The Importance of Being Earnest“ handelt.

Auch Zitate aus dem Originaltext kommen in abgewandelter Form im Text vor, wie das mittlerweile durchaus den Popularitätsgrad eines Kalenderspruchs aufweisende „we’re

²¹⁹ Vgl. Reitz. S. 29.

²²⁰ Ravenhill. „Handbag.“ S. 151.

²²¹ Ravenhill. „Handbag.“ S. 169.

*all in the gutter, but some of us are looking at the stars.*²²², das Ravenhill zusammengekürzt und bedeutungsmäßig verändert hat zu *Not the gutter. The stars.*²²³ Erkennbar bleibt das Zitat aber trotzdem als solches, aufgrund der markanten Kombination der beiden Worte „gutter“ und „stars“, die außerhalb dieses Zitats wohl eher ungebräuchlich ist.

Im Text genannte Orte haben einen biographischen Bezug zu Oscar Wilde, so suchen die Figuren die verschollene Figur Eustace bei *Willis's*²²⁴, was als Referenz zu Oscar Wilde's 1887 in der Sunday Times erschienen kurzen Aufsatz „Art at Willis's rooms“²²⁵ gesehen werden kann, in der *Drury Lane*²²⁶, einer Londoner Straße, die das nach ihr benannte Theatre Royal Drury Lane beheimatet, und im *Savoy*²²⁷, jenem Londoner Nobelhotel, in dem Wilde unter anderem gerne mit seinem Geliebten Bosie zu dinieren pflegte²²⁸. Interessant ist hier, dass es sich nicht um Verweise auf die literarische Vorlage als Text handelt, sondern auf Verweise auf das persönliche Leben des Verfassers der Vorlage. Das lässt den Schluss zu, dass für Ravenhill Text und Verfasser nicht getrennt voneinander zu betrachten sind, sondern dass sie zusammengehören.

Es sind allerdings nicht nur Referenzen zu Wilde und „The Importance of Being Earnest“, die in „Handbag“ anklingen, viel mehr handelt es sich um ein buntes Patchwork mit Elementen aus verschiedensten Texten. So sind zum Beispiel durchaus Anklänge an Bertolt Brechts „Der kaukasische Kreidekreis“ zu finden²²⁹, außerdem beinhaltet der intertextuelle Cocktail hier *touches of Feydeau*²³⁰ und *Coward*²³¹. Die

222 Wilde, Oscar. „Lady Windermere's Fan.“ *Complete Works of Oscar Wilde*. London: Collins, 1989. S. 385-431 S. 417.

223 Ravenhill. „Handbag.“ S. 194.

224 Ravenhill. „Handbag.“ S. 165.

225 Vgl. Wilde, Oscar. „Art at Willis's rooms“. <http://www.readbookonline.net/readOnLine/9886/>

226 Ravenhill. „Handbag.“ S. 165.

227 Ravenhill. „Handbag.“ S. 165.

228 Vgl. Kohl, Norbert. *Oscar Wilde. Leben und Werk*. Frankfurt am Main und Leipzig: Insel Verlag, 2000. S. 140.

229 Vgl. Sierz. *In-yer-face Theatre*. S. 141.

230 Sierz. *In-yer-face Theatre*. S. 141.

231 Sierz. *In-yer-face Theatre*. S. 141.

Geschichte des Babys in „Handbag“ lässt einen an Edward Bonds „Saved“ denken²³², wo ein Baby von Jugendlichen getötet wird. Allerdings diente viel mehr Caryl Churchills Stück „Cloud Nine“ als eine wichtige Vorlage²³³, denn „Cloud Nine“ spielt genauso wie „Handbag“ auf zwei verschiedenen Zeitebenen. Der erste Akt von „Cloud Nine“ spielt -wie auch Teile von „Handbag“- im viktorianischen Zeitalter²³⁴.

Jedoch sind es nicht allein die Größen der Dramatik, deren Einfluss in „Handbag“ zu finden ist, sondern auch Elemente der Neunziger-Popkultur sind anzutreffen, was der Kritik allerdings bis auf eine Ausnahme verborgen geblieben ist:

*Of the critics, only Samantha Marlowe in What's On noticed that Handbag is a form of house music and that the teletubby Tinky Winky (a cult figure for clubbers, who was denounced as gay by American preacher Jerry Falwell in 1999) also carries a red handbag.*²³⁵

„Handbag“ verweist hier nicht nur auf die Tasche, die auch in „The Importance of Being Earnest“ eine prominente Rolle im Plot innehat, sondern bezieht sich auch auf ein Musikgenre, das sich in der Clubkultur der Neunziger großer Popularität erfreute und außerdem fungiert die Handtasche auch als Anspielung auf die Schwulenszene. Immerhin dient die Handtasche auch dem vermeintlich schwulen Teletubby Tinky Winky, der aus Kinderzimmern um die Jahrtausendwende schwer wegzudenken war, als unverzichtbares Accessoire.

7.2.2 „Some Explicit Polaroids“ und „Hoppla, wir leben!“

Ravenhill beschäftigt sich in „Some Explicit Polaroids“ mit einem Konflikt, der in Ernst Tollers „Hoppla, wir leben!“ genauso vorkommt. In Tollers autobiographischem Stück kehrt ein früherer politischer Aktivist nach einer Weile in Haft wieder zurück in die Gesellschaft, nur ist die Gesellschaft nicht mehr die, die er verlassen hat. Seine Ideale scheinen zersplittert, seine ehemaligen Gefährten hintergehen ihn und sind von denen, gegen die sie einst gemeinsam gekämpft haben, nicht mehr zu unterscheiden.²³⁶

232 Vgl. Sierz. *In-yer-face Theatre*. S.141.

233 Vgl. Sierz. *In-yer-face Theatre*. S. 142.

234 Vgl. Churchill, Caryl. *Cloud Nine*. New York: Routledge, 1984. S. 3 ff.

235 Sierz. *In-yer-face Theatre*. S. 141.

236 Billingham. S. 140.

In „Hoppla, wir leben!“ arbeitet Toller sehr persönliche Erfahrungen auf, nämlich *his own traumatic experiences of the radical Left and anarchist political activism*²³⁷. Ernst Toller wurde 1919 verhaftet, weil er sich zuvor öffentlich für die Münchner Räterepublik eingesetzt hatte und wegen seiner Tätigkeit als Vorsitzender des Zentralrates und Kommandant der Roten Garde. Er wurde zu fünf Jahren Festungshaft verurteilt und saß diese auch ab.²³⁸ „Hoppla, wir leben!“ ist vor diesem biographischen Hintergrund zu lesen. Leider diente Toller sein eigenes Leben nicht nur als Vorbild für das Stück, sondern es war auf tragische Weise auch umgekehrt. *Like his anti-hero Thomas, Toller also eventually committed suicide.*²³⁹

Den beiden Stücken „Hoppla, wir leben!“ und „Some Explicit Polaroids“ ist nicht nur inhaltlich einiges gemeinsam, es handelt sich für die jeweiligen Autoren in beiden Fällen um außergewöhnliche persönliche Texte. Während Toller seine Gefängniserfahrungen und sein durchaus kompliziertes Leben danach aufarbeitet, beschäftigt sich Ravenhill in „Some Explicit Polaroids“ mit dem bitteren Verlust seines Lebenspartners Tim Frazer.

7.2.3 „Faust is Dead“ und „Faust“

Im Falle von „Faust is Dead“ gibt schon der Titel darüber Aufschluss, welches literarische Werk hier Pate stand. Ravenhill greift hier systemreferenziell den Faustmythos auf. Allerdings ist die Verbindung zwischen dem Gelehrtenmythos und dem Stück „Faust is Dead“ inhaltlich nicht ganz so offenkundig, wie man es vermuten würde, denn die Inspiration kam nicht von der Beschäftigung mit „Faust“, sondern von der Beschäftigung mit der Biographie eines durchaus gegenwärtigen Gelehrten:

*When Foucault was in the States: says Ravenhill, 'he drove to Death Valley with a student and they took LSD and had sex.' This idea of shaking off academic life and setting out on an adventure became one of the play's motifs.*²⁴⁰

237 Billingham. S. 140.

238 Vgl. Schürer, Ernst. „Nachwort“. Toller, Ernst. *Hoppla, wir leben!*. Stuttgart: Reclam, 1980. S. 118.

239 Billingham. S. 140.

240 Sierz. *In-yer-face Theatre*. S. 135.

Die Grundidee liegt in Ravenhills Beschäftigung mit dem Leben Michel Foucaults und dessen Umgang mit dem Leben als Paradeintellektueller. Faust steht im Titel für den Prototyp eines akademischen Gelehrten. Foucault erfüllt die klischeehaften Anforderungen an die akademische Existenz allerdings nicht und bricht aus diesem Leben aus, indem er sich mit einem Studenten ins Death Valley absetzt, dort Drogen konsumiert und Sex hat. Foucault ist so klar das Vorbild für die Figur Alain in „Faust is Dead“.

Während es in der Beschäftigung mit dem Gelehrtenendasein durchaus Parallelen zwischen „Faust“ und „Faust is Dead“ gibt, fehlt ein sehr charakteristisches Element aus „Faust“ allerdings in „Faust is Dead“. Ravenhills Gelehrtenfigur Alain gibt sich zwar gerne diversen Versuchungen hin, geht aber keinen Pakt mit dunklen Mächten ein. Dieses Element fehlt im Text völlig.

Unwilling to simply update the notion of a pact with the Devil, by substituting a drug dealer or company executive for Mephistopheles, Ravenhill abandoned the idea of a pact, but was stuck with the name Faust because ATC had already advertised the play.²⁴¹

Der Titel wurde also nach dem Beschluss, auf den Pakt mit dem Teufel zu verzichten, nur deswegen beibehalten, weil die Actors Touring Company das Stück bereits als „Faust is Dead“ angekündigt hatte. Diese rein praktische Entscheidung führte allerdings dazu, dass manche Kritiker sich zu sehr auf den Titel allein fokussierten, wie John Peter, der in der Sunday Times über „Faust is Dead“ schrieb *that this brilliantly self-denying piece of mythology suggests that the Faust myth may be dead.*²⁴² Allerdings kann dieses Stück schon deswegen kein Abgesang auf den Faustmythos sein, weil die Hauptfigur Alain durchaus auch Faustische Qualitäten besitzt.

Alain is Faustian in that he has had enough of studying and wants to live a little. With his paradoxical puzzles, he seems to be the seducer, but, when Pete shows him the Internet, he becomes the seduced. Ravenhill's Alain keeps changing places, one moment being Faust, the next Mephistopheles, which not only underlines the idea that good and evil coexist, but also dramatizes postmodern ideas about the volatility of character and the indeterminacy of the subject.²⁴³

241 Sierz. *In-yer-face Theatre*. S. 135.

242 Sierz. *In-yer-face Theatre*. S. 137.

243 Sierz. *In-yer-face Theatre*. S. 136.

Außerdem diene eine weniger bekannte Faustversion als jene von Johann Wolfgang von Goethe oder Philip Marlowe, nämlich jene des deutschen Romantikdichters Nikolaus Lenau, welche im Jahr 1836 entstand²⁴⁴, Ravenhill als Inspiration für seinen Blick auf den Stoff. Lenaus Faustfassung weicht in einigen interessanten Punkten von den Fassungen Goethes und Marlowes ab.

*Instead of starting in Faust's study, says Ravenhill, Lenau begins with Faust dissecting a body. He realizes the limits of knowledge when he's looked at every organ but still can't understand how people work.' The image of cutting the body recurs in Ravenhill's play. Another striking scene is quoted in the programme for the ATC version. 'At the end, Faust doesn't believe he's real any more. He sees this knife and thinks it's a dream, then stabs himself and realizes, too late, that it is real - quite a postmodern idea.'*²⁴⁵

Ravenhills Faszination von Lenaus Fassung ist vermutlich nicht nur dadurch zu erklären, dass Lenau einen interessanten Aspekt des Gelehrtdramas unter die Lampe im Seziersaal legt, sondern auch ein Element miteinbringt, zu dem Ravenhill eine große Affinität besitzt, nämlich das des Schneidens mit einem Messer, ein Motiv, das bei bereits in „Shopping and Fucking“ auftaucht, das vor „Faust is Dead“ entstanden ist. Es ist also anzunehmen, dass Ravenhill dieses Motiv nicht direkt von Lenau übernommen hat – wie Sierz es nahelegt –, sondern dass den beiden Autoren die Faszination für dieses Motiv gemeinsam ist und Ravenhill deshalb besondere Sympathien für die Faustbearbeitung Lenaus aufbringen kann, was sich in einem intensiveren Aufgreifen der Gedanken Lenaus bemerkbar macht.

7.2.4 Terry Pratchetts „Nation“

Im Fall von „Nation“ zeichnet sich Terry Pratchett für die Romanvorlage verantwortlich, die Mark Ravenhill im Hinblick auf eine Inszenierung am National Theatre in London dramatisierte. Die Vorlage weist einige erkennbare Referenzen auf. Vor allem der Robinson-Mythos ist deutlich zu erkennen. Immerhin finden sich die Hauptfiguren Mau und Daphne nach dem Überleben einer großen Katastrophe allein auf einer Insel wieder. Damit steht „Nation“ in einer Tradition mit Daniel Defoes „Robinson

²⁴⁴ Vgl. Sierz. *In-yer-face Theatre*. S. 135.

²⁴⁵ Sierz. *In-yer-face Theatre*. S. 135.

Crusoe“, „Der Schweizerische Robinson“ von Johann David Wyss, Hermann Melvilles Erzählung „Typee“ oder William Goldings „Lord of the Flies“.²⁴⁶ Pratchett selbst beschreibt seine Rolle im Netz der intertextuellen Zusammenhänge so:

Oh, I know where some of it comes from: years and years of reading books that I thought would be interesting. That left me with a head full of useful junk which, as so often happens, turns out to be very useful indeed. It seemed to me that whenever I needed something it sprang into my hand, and then I'll stop and think „Oh, yes I remember I read about that in a geography book when I was 10.“ Just when I needed to know how far bullets can travel underwater, I met a man who deals with guns and explosions for the movies, and he told me everything I needed to know.²⁴⁷

Es sind also Jahre des Lesens, die den nötigen Hintergrund für das Buch bereitstellten und etwas Glück, zur richtigen Zeit die richtigen Menschen getroffen zu haben, die die ergänzenden Informationen lieferten. Pratchett sieht seine Rolle als Autor bemerkenswert passiv. Ihm scheinen die nötigen Ingredienzien für einen Text einfach so zuzufallen. Er selbst weist sich mehr die Rolle eines Mediums zu, durch das der Text, der sich aus verschiedenen anderen Texten und Tatsachen zusammensetzt, zu Tage tritt, als die eines aktiven Verfassers.

Mark Ravenhills Rolle als derjenige, der den Text bühnentauglich macht, ist auch eine eher passive im schöpferischen Sinne, *da das Aufbereiten des Erzähltextes für die Bedingungen von Drama und Theater im wesentlichen eine reproduktive Aufgabe darstellt*²⁴⁸. Er fasst seinen Aufgabenbereich folgendermaßen zusammen: *My job is to realise Terry Pratchett's vision and bring the essence of his characters to the stage*²⁴⁹. Ravenhill sieht seine Aufgabe im Transportieren der Gedanken Pratchetts und diese möglichst originalgetreu auf die Bühne zu bringen, was schon allein deswegen eine große Schwierigkeit darstellen muss, weil Pratchetts Roman in der vorliegenden Ausgabe 367 Seiten lang ist und diese Fülle an Text unmöglich in einem

246 Vgl. Butler, Robert. „Desert Island Stories.“ *Programmheft „Nation“ am National Theatre in der Spielzeit 2009/2010*. London: National Theatre, 2010.

247 Pratchett, Terry. [Ohne Titel]. *Programmheft „Nation“ am National Theatre in der Spielzeit 2009/2010*. London: National Theatre, 2010.

248 Lenz, Bernhard. „Intertextualität und Gattungswechsel. Zur Transformation literarischer Gattungen.“ Broich, Ulrich/ Manfred Pfister. *Intertextualität- Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen: Niemeyer, 1985. S. 166.

249 „Terry Pratchett and Mark Ravenhill on Nation“ *National Theatre Update*. <http://www.nationaltheatre.org.uk/download.php?id=6445> . S. 7

familientauglichen Theaterabend unterzubringen ist. Ravenhills Dramatisierung findet auf 143 Seiten Platz, ist also wesentlich kompakter.

Interessant ist, dass Ravenhill bei all der Texttreue nicht die Kapitelstruktur des Romans übernommen und in Szenen umgewandelt hat, sondern er erzählt die 15 Kapitel der Romanvorlage in insgesamt 25 Szenen, die auf zwei Akte aufgeteilt sind, also ist die Bühnenedition nicht nur deutlich kürzer als der Roman, sondern auch deutlich kleinteiliger.

Die Kritik hat Ravenhills Dramatisierung von „Nation“ nicht gerade sehr gut aufgenommen. Hier hat das Überführen eines Textes in eine andere Gattung offensichtlich nicht optimal geklappt und der Text hat auf dem Weg zur Bühnenedition nicht nur an Umfang, sondern auch an Qualität und Zauber verloren. Pratchetts Romanvorlage verführte Literaturkritiker zu Statements wie:

*There's a twist that gave me goosepimples of delight: if you read it to your 10-year-olds, they will gasp and giggle. At the same time, you could read it to a conference of philosophy professors and they would learn something. Nation has profound, subtle and original things to say about the interplay between tradition and knowledge, faith and questioning*²⁵⁰

Die Kritiken zur Inszenierung des Stückes von Melly Still am National Theatre fallen weitaus weniger positiv aus. Frank Cottrell Boyce wagt im Guardian die Analyse:

*Just what lets 'Nation' down, is not easy to pinpoint, but I think the problem lies in the fact that the story is just not compelling or magnetic enough, and we simply don't empathise with the characters sufficiently to be totally engrossed by what is happening on stage.*²⁵¹

Im Daily Telegraph wird Ravenhill zugute gehalten, dass das *script by the usually abrasive Ravenhill that captures Pratchett's noble mixture of humour and human sympathy*²⁵², während Paul Taylor im Independent diesbezüglich anderer Meinung ist.

250 Cottrell Boyce, Frank. „Leader of men. Terry Pratchett's South Sea adventure is a comic triumph, says Frank Cottrell Boyce.“ *Guardian.co.uk*.
<http://www.guardian.co.uk/books/2008/sep/13/terrypratchett.booksforchildrenandteenagers>

251 Brown, Peter. „Nation.“ *Londontheatre.co.uk*.
<http://www.londontheatre.co.uk/londontheatre/reviews/nation09.htm>

252 „Nation at the National Theatre, review“. *Telegraph.co.uk*.
<http://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/theatre-reviews/6650380/Nation-at-the-National-Theatre->

Er stellt fest, *morally and emotionally, the drama is undernourished*²⁵³. Diese Aussage steht im genauen Gegensatz zur Kritik des Prosatextes von Cottrell Boyce. Es dürfte Ravenhill also nicht gelungen sein, das, was Pratchetts Text ausmacht, in eine dramatische Form zu übertragen.

7.2.5 „Shoot/ Get Treasure/ Repeat“ zwischen Brecht und Bush

Die Kurzdramensammlung „Shoot/ Get Treasure/ Repeat“ erweist sich als intertextuelle Wundertüte. Der Titel klingt nach der vereinfachten Bedienungsanleitung eines handelüblichen Ego-Shooter-Spiels und verweist somit aufs erste Lesen in Richtung Game-Culture. Da sich die Kurzdramen allerdings mehr mit realen Schreckensszenarien als mit virtuellen Kriegsspielen auseinandersetzen, ergibt sich hier noch eine zweite Ebene. Ravenhill verweist auf die verschwommenen Grenzen zwischen realen kriegerischen Handlungen und simuliertem Töten, die sich beispielsweise dadurch ergeben, dass Videospiele in der Soldatenausbildung als Kriegsvorbereitung eingesetzt werden, um die Soldaten an Kampfsituationen zu gewöhnen und Hemmschwellen abzubauen²⁵⁴. Man kann den Krieg im Wohnzimmer trainieren, doch dabei bleibt es nicht. Der Krieg dringt über den Bildschirm ins Wohnzimmer ein und wird so Teil der alltäglichen Realität, auch wenn die wirklichen Kämpfe ganz woanders stattfinden. Die Durchmischung von Realem und Virtuellem dehnt sich noch weiter aus. Der Krieg kann nicht nur vom Wohnzimmersofa aus geübt werden, er wird auch durch die Medien zugänglich gemacht. Die propagandistischen Bilder des Krieges haben spätestens seit dem Zweiten Persischen Golfkrieg und dem beginnenden Einsatz von computergestützten Bildmedien oft etwas Unblutiges, etwas Videospielhaftes an sich.²⁵⁵ Krieg und Videospiel teilen sich eine Bildsprache. Der Titel „Shoot/ Get Treasure/ Repeat“ nimmt auf diesen Zusammenhang zwischen Kriegerischem und seiner

review.html

253 Taylor, Paul. „Nation, National Theatre, London.“ *Independent.co.uk*
<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/theatre-dance/reviews/nation-national-theatre-london-1827505.html>

254 Vgl. Vargas, Jose Antonio. „Virtual Reality Prepares Soldiers for Real War.“ *The Washington Post*.
<http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2006/02/13/AR2006021302437.html>

255 Vgl. Lohoff, Markus. „Krieg im Wohnzimmer. Fernsehzuschauer im Kreuzfeuer von Propaganda und Wahrheitsfindung.“ Liebert, Wolf Andreas/ Thomas Metten (Hg.). *Mit Bildern lügen*. Köln: Halem, 2007. S. 109.

medialen Inszenierung Bezug.

Nicht nur der Titel der gesamten Kurzdramensammlung birgt Interessantes in sich, sondern auch die Titel der Kurzstücke, die die Titel anderer Werke tragen oder zumindest in leicht modifizierter Form zitieren. Sowohl „Intolerance“ als auch „Birth of a Nation“ sind nicht nur Titel von Kurzdramen Ravenhills, sondern auch von Stummfilmen des Regisseurs D.W. Griffith. Ein filmisches Werk jüngeren Datums stand Pate für Titel „Armageddon“, nämlich der gleichnamige Katastrophenfilm von Michael Bay aus dem Jahr 1998. „War of the Worlds“ ist eine Referenz auf H.G. Wells gleichnamigen Roman, beziehungsweise auf die Verfilmung dieses Buches durch Steven Spielberg. „Women in Love“ ist auch ein Roman von D.H. Lawrence, „War and Peace“ teilt sich den Namen mit Leo Tolstois „Krieg und Frieden“, „Crime and Punishment“ mit Fjodor Michailowitsch Dostojewskis „Schuld und Sühne“. Interessanterweise heißt auch ein Kapitel aus Terry Pratchetts Roman „Nation“, den Mark Ravenhill für die Bühne bearbeitet hat „Crimes and Punishments“. „The Mikado“ ist eine Operette von Gilbert und Sullivan, „Twilight of the Gods“ bezieht sich auf Richard Wagners „Götterdämmerung“. Die beiden Werke der Oper sind allerdings nicht die einzigen musikalischen Referenzen in den Titeln der Kurzdramen in „Shoot/ Get Treasure/ Repeat“. Bei „Love (But I Won't Do That)“ handelt es sich um eine Verkürzung des Titels „I'd Do Anything For Love (But I Won't Do That)“ des Rockmusikers Meat Loaf. „Paradise Lost“ ist sowohl ein episches Gedicht von John Milton als auch eine britische Death Metal Band. „The Odyssey“ bezieht sich auf Homers „Odyssee“, „Women of Troy“ auf „Die Troerinnen“ von Euripides. Den Titel „The Mother“ hat Ravenhill von Brechts Theaterstück „Die Mutter“ übernommen, das wiederum auf Maxim Gorkis gleichnamigem Roman basiert. Auch „Fear and Misery“ bezieht sich auf Brecht, nämlich auf „Furcht und Elend des Dritten Reiches“. Diese Referenz reicht allerdings über den bloßen Titel hinaus. Es gibt zwischen Brechts Stück und „Shoot/ Get Treasure/ Repeat“ als Gesamtes Parallelen.

The title of the short play, 'Fear and Misery' gives a clue to what Ravenhill is doing here: it refers to Bertolt Brecht's Fear and Misery of the Third Reich (1957; translated from German by John Willet, 1983). This features 24 scenes from everyday life - in homes, offices, streets, among friends, acquaintances,

*strangers - under Nazi Germany, from 1933, when Hitler came to power, to 1938, the beginning of the Second World War. And it also captures the pervasive fear and anxiety that gripped everyday life under the regime.*²⁵⁶

„Furcht und Elend des Dritten Reiches“ hat einen sehr ähnlichen Aufbau wie „Shoot/ Get Treasure/ Repeat“. In beiden Arbeiten ist das Hauptelement, das die einzelnen Szenen miteinander verbindet, der politische Zusammenhang, in dem sie stehen. Sowohl „Furcht und Elend des Dritten Reiches“ wie auch „Shoot/ Get Treasure/ Repeat“ versuchen durch ausschnittshafte Episoden ein möglichst vollständiges Bild einer Zeit zu zeichnen, in Ravenhills Fall des frühen dritten Jahrtausends mit seiner Terrorangst, seiner Überwachungsgesellschaft und seinen unruhigen Geistern auf der Suche nach Ausgeglichenheit, in Brechts Fall der Nazizeit mit ihren Bespitzelungen²⁵⁷, Konzentrationslagern²⁵⁸ und betrunkenen SS-Offizieren²⁵⁹. Ein wichtiges strukturelles Element aus „Furcht und Elend des Dritten Reiches“ fehlt allerdings in „Shoot/ Get Treasure/ Repeat“, nämlich die genaue lokale und temporale Einordnung der einzelnen Szenen. Bei Brecht sind die Szenen zeitlich geordnet beginnend mit dem 30. Januar 1933²⁶⁰, dem Tag der Machtergreifung Hitlers, bis zum 13. März 1938²⁶¹, dem Tag, an dem der Anschluss Österreichs an das Dritte Reich stattfand. Bei Ravenhill fehlt eine solche Einordnung. Es bleibt dem Leser selbst überlassen, sich den genauen Rahmen für die Szenen auszumalen²⁶².

*And, indeed, Ravenhill doesn't need to be more specific in this regard than he is. He can safely assume that most of his contemporary readers would fill those up in very similar ways. To most contemporary readers, the fear, that Harry and Olivia are gripped by the anxieties and violence that affect other characters in other short plays, have to do with a shared experience.*²⁶³

Gupta geht davon aus, dass es nicht notwendig ist, die einzelnen Szenen zeitlich und örtlich einzuordnen, weil die zeitgenössische Leserschaft ohnehin in der Lage ist, die Lücken mit eigenen Vorstellungen und selbst Erlebtem zu füllen. Das ist hier jedoch nur

256 Gupta. S. 49.

257 Vgl. Brecht, Bertolt. *Furcht und Elend des Dritten Reiches. 24 Szenen*. Berlin: Suhrkamp, 1970. S. 66 ff.

258 Vgl. Brecht. S. 29 ff.

259 Vgl. Brecht. S. 8 ff.

260 Brecht. S. 8.

261 Brecht. S. 116.

262 Vgl. Gupta. S. 50.

263 Gupta. S. 50.

möglich, weil der historische Kontext, in dem sich das intendierte Publikum befindet, mit dem in „Shoot/ Get Treasure/ Repeat“ dargestellten überschneidet.

Die Referenzen in „Shoot/ Get Treasure/ Repeat“ beschränken sich nicht nur auf zahlreiche Anspielungen aus künstlerischen Texten, sondern auch die sprachlichen Strategien haben durchaus einen erkennbaren Bezugspunkt. Sie orientieren sich an *the government's own rhetorical strategies to produce a patriotic citizen-subject*²⁶⁴, wie an folgendem Beispiel deutlich wird:

- *'I am an angel. I shine in the pure light of the Lord's radiance. My wing has been torn in the bomb attacks. But I will fight back. It is always the duty of the good ones to fight the evil ones. There must be a war. Let the war begin.'*
- *Yes, I suppose we will have to male war on the attackers. These terrible people who can just blow apart a civilisation will have to be attacked. Which I suppose is right. I suppose we'll have to do that. Oh well. I suppose we'll do that. We'll do it. Let's go to war. Okay. War – okay – yes – war war war agreed?*²⁶⁵

Diese Textstelle nimmt Bezug auf eine Dichotomie von Gut und Böse, die so auch in der Rechtfertigung des kriegesischen Angriffs der USA auf Afghanistan und den Irak als Reaktion auf die Terroranschläge von 9/11 gebräuchlich war. Dass sich die Figuren in „Shoot/ Get Treasure/ Repeat“ in jener Textstelle nicht ganz sicher sind, ob Krieg wirklich die richtige Strategie ist, wird deutlich an den abschwächenden sprachlichen Elementen wie dem verzögernden *Oh well*²⁶⁶ und dem einen leichten Zweifel ausdrückenden *I suppose*²⁶⁷. Für Zweifel, Unentschlossenheit oder die Verzögerung, die gründliche Überlegungen nach sich ziehen, ist in einem Kosmos, wo es keine Graubereiche zwischen dem göttlich Guten und dem teuflisch Bösen allerdings kein Platz. Es erinnert an die Rede zur Lage der Nation, die George W. Bush 2002 hielt, in der er feststellte:

*States like these, and their terrorist allies, constitute an axis of evil, arming to threaten the peace of the world. By seeking weapons of mass destruction, these regimes pose a grave and growing danger. They could provide these arms to terrorists, giving them the means to match their hatred. They could attack our allies or attempt to blackmail the United States. In any of these cases, the price of indifference would be catastrophic.*²⁶⁸

264 Spencer. S. 65.

265 Ravenhill. *Shoot/ Get Treasure/ Repeat*. S. 129.

266 Ravenhill. *Shoot/ Get Treasure/ Repeat*. S. 129.

267 Ravenhill. *Shoot/ Get Treasure/ Repeat*. S. 129.

268 „Text of President Bush's 2002 State of the Union Address“. *The Washington Post*.

Bush etabliert hier eine Achse des Bösen, der man als Mitglied des vermeintlich guten Teils der Welt auf keinen Fall mit Gleichgültigkeit gegenüberstehen darf, sondern sie bekämpfen muss – eine Gedankenwelt, in der die Figuren in „Shoot/ Get Treasure/ Repeat“ auch zum Teil feststecken. Sie sehen sich als die Guten, so wie es ihnen von den Medien präsentiert wird, als jene, die von sich behaupten können: *We choose freedom and the dignity of every life*²⁶⁹, wie George W. Bush es ausdrückt. Der Grundannahme, auf der das Denken basiert, ist bei Bush wie auch im Stück: *Evil is real, and it must be opposed*²⁷⁰, wobei das explizite Ausstellen dieses Gedankensystems in „Shoot/ Get Treasure/ Repeat“ durchaus als Kritik zu verstehen ist.

Auch die Rechtfertigung von Überwachung wird in „Shoot/ Get Treasure/ Repeat“ thematisiert:

- *There are CCTV cameras watching you at the moment. [...]*
- *Under the circumstances. How will this work? How will we use this...? Can you explain the...?*
- *Certainly. Yes, certainly. We have a team of behavioural psychologists, that is to say a team trained in the psychology of behaviour; who are at the moment behind this wall analysing you for any signs of guilt- Any guilt will be evident in your behaviour and will be made known to us. There will be a dossier on each and every one of you here today and over the next twelve hours we'll be doing an extensive, objective, analytical analysis of each of you.*
- *We will identify the innocent. We will identify the guilty. The good. The evil.*
- *The backbone. And the rotten egg.*
- *Can we just say...? I'd like to say... Sorry for any inconvenience this may cause.*
- *Sorry.*
- *But really, for the innocent what possible inconvenience could this cause?*²⁷¹

Hier wird das Publikum mit einer Argumentationsweise konfrontiert, die gang und gäbe geworden ist in der politischen Rechtfertigung diverser staatlich angeordneter Überwachungsaktionen. Wer nichts zu verstecken hat, der hat auch nichts zu befürchten, lautet die Devise. Wo die Prinzipien des Rechtsstaates eigentlich fordern, dass jedem seine Schuld bewiesen werden muss, sieht die Realität in westlichen staatlichen Systemen nach 9/11 doch anders aus. *Im Präventionsstaat verschwimmen die Grenzen*

<http://www.washingtonpost.com/wp-srv/onpolitics/transcripts/sou012902.htm>

269 „Text of President Bush's 2002 State of the Union Address“

270 „Text of President Bush's 2002 State of the Union Address“

271 Ravenhill. *Shoot/ Get Treasure/ Repeat*. S. 76 f.

*zwischen Unschuldigen und Schuldigen, zwischen Verdächtigen und Unverdächtigen.*²⁷²

Die Bürger stehen unter einem *Anfangs-Generalverdacht*²⁷³. Sie müssen unter ständiger Beobachtung beweisen, dass sie rechtschaffene Menschen sind, die keinerlei Untaten im Schilde führen. „Shoot/ Get Treasure/ Repeat“ zeigt die Mechanismen einer modernen Überwachungsgesellschaft.

7.3 Referenzen aus anderen Rahmen

Ravenhills Stücke setzen sich nicht nur aus literarischen Einflüssen zusammen, sondern die Intertextualität ist formen- und medienübergreifend. Vor allem popkulturelle Referenzen finden sich reichlich. So konsumieren beispielsweise die Figuren in „Shopping and Fucking“, die wohl nicht ganz zufällig dieselben Namen tragen wie die Mitglieder der Boygroup Take That, sowohl „Der König der Löwen“²⁷⁴ als auch „Familie Feuerstein“²⁷⁵. In „Faust is Dead“ treten der amerikanische Showmaster David Letterman und die Sängerin Madonna als Figuren auf²⁷⁶ und in „Product“ hat ein Terrorist eine ganz klare Mission: *He must blow up Disneyworld Europe*²⁷⁷. Ravenhills Stücke sind voll mit knallbunten Versatzstücken der Popkultur, sie betten sich so in einen zeitlichen Kontext.

Die Stücke verlassen in ihren Referenzen die Welt der Literatur und suchen sich ihre Bezugspunkte auch in anderen Bereichen der Kultur.

7.3.1 „Product“ und Hollywood

„Product“ ist eine Parodie auf den Umgang Hollywoods mit zeitgeschichtlichen Ereignissen. Das Grundmuster, das dem Text als Fundament dient, ist das eines Film-Pitches, bei dem der Plot eines Films mündlich grob umrissen wird. Eine Ebene tiefer in

272 Prantl, Heribert. „Vergiftete Paragraphen“. *Sueddeutsche.de*.

<http://www.sueddeutsche.de/politik/rechtsstaat-nach-vergiftete-paragraphen-1.1122669-2>

273 Prantl.

274 Vgl. Ravenhill. „Shopping and Fucking“. S. 8.

275 Vgl. Ravenhill. „Shopping and Fucking“. S. 62.

276 Vgl. Ravenhill. „Faust is Dead“. S. 97.

277 Ravenhill. „Product“. S. 66.

diesem Pitch findet sich der Versuch einer klassischen Boy-meets -Girl- Erzählstruktur, die nicht so ganz halten will, weil sie in diesem speziellen Fall mit einem relativ absurd anmutenden Terrorismusplot verschränkt wird. Billingham beschreibt dies so:

*You've got this model of a Hollywood narrative and he wants to try and just squeeze this Western idea of a love relationship into a classic action adventure model. It keeps slipping and it just won't fit and that's where a lot of the comedy and the dramatic tension of the piece come from.*²⁷⁸

Die dramatische Spannung ergibt sich aus der absichtlich schlechten Story, die allerdings nie so weit abrutscht, dass alles komplett unglaublich wird. Man kann sich trotz aller Absurdität immer vorstellen, dass ein solcher Film tatsächlich die Kinoleinwände zu erobern vermag.

Ravenhill stellt den Umgang der westlichen Welt mit islamischen und islamistischen Stereotypen und Klischees bloß, während er sich gleichzeitig auch der billigsten Stereotypen und Klischees, die die westliche Welt für sich selbst zu bieten hat, bedient, nämlich jenen, aus denen Hollywoodliebesträume geflochten sind. Diese Methode lässt das Publikum den Spiegel sehen, den die ihnen so vertraute Medienwelt ihm vorhält, um ihm die Welt zu zeigen, und es begreifen, dass es sich womöglich gar nicht um einen herkömmlichen Spiegel handelt, sondern eventuell eine *distorting Hall of mirrors at the fairground*²⁷⁹, ein Kabinett voller Zerrspiegel, irgendwo in einem Vergnügungsparkgelände.

Mitten in der Geschichte wird von der Hauptfigur immer mit eingeflochten, welcher Punkt in der Filmdramaturgie nun gerade erreicht wird und was das beim Zuschauer auslösen soll.

*And you reaches into your bag and you takes out your mobile and you go to switch off your mobile phone and we – close up on you – you look down at the mobile and something is triggered inside you, a chord of emotion resonates and we see – ah! Amy is wounded, there's a wound and it's something about the mobile, something about the... it's a narrative hook and it's empathy.*²⁸⁰

Beschreibungen des Filmplots werden hier vermischt mit Anmerkungen zur

278 Billingham. S. 129.

279 Billingham. S. 154.

280 Ravenhill. „Product“. S. 58.

Kameraeinstellung, einem inszenatorischen Hinweis für die Schauspielerin, was gerade im Innenleben der von ihr verkörperten Figur passiert, den dramaturgischen Begrifflichkeiten und der intendierten Zuschauerreaktion. Was im fertigen Produkt des Films mehrere klar trennbare Ebenen sind, sind hier in der Beschreibung bunt zusammengewürfelte Punkte, zwischen denen der Erzähler wild hin und her springt und durch diesen ständigen Wechsel der Bedeutungsebenen Komik erzeugt.

Überhaupt ist Komik etwas, was in „Product“ nicht zu kurz kommt. Allein schon durch Passagen wie der kleinen Nebenbeianmerkung *We had a theatre writer work on this bit.*²⁸¹, die suggeriert Theaterautoren seien den Damen und Herrn Kollegen vom Film in irgendeiner Form überlegen. Der Teil des Filmkonzepts, um den es allerdings geht, macht so gar nicht den Anschein, als wäre er besonders ausgeklügelt.

7.3.2 Ein leerer Pool für die Bildende Kunst

Da sich die Kollaboration mit der Performancegruppe Frantic Assembly, im Rahmen derer „Pool (no water)“ gemeinsam erarbeitet wurde, anfangs etwas holprig gestaltete, schlug Ravenhill vor, sich einen neuen Ansatzpunkt zu suchen und fragte die Performer, mit welchen Material sie immer schon einmal arbeiten wollten. Ihre Antwort: Mit den Fotos der Künstlerin Nan Goldin.²⁸² Den Prozess, der folgte, beschreibt Ravenhill so:

*A book of Goldin's photographs was produced and we pored through her intimate portraits of bohemian, drug-addled, multisexual friends, of the ill and the bruised and I got the sense that - yes - here was something to get me writing. Friendship, illness, turning your life into a story or a piece of art - these were the things that leapt out of the pictures.*²⁸³

Die Bilder von Goldin dienen Pool (no water) als Grundlage. Etwas Visuelles wird in die Literatur überführt und findet sich da wieder. Selbst der Titel des Stückes nimmt Bezug auf die Fotoarbeiten Goldins, die im Jahr 2000, also fünf Jahre vor der Entstehung von Pool (no water) bei Fotoaufnahmen in Mumbai in einen leeren

281 Ravenhill. „Product“. S. 62.

282 Vgl. Ravenhill, Mark. „In at the deep end“. *Guardian.co.uk*.
<http://www.guardian.co.uk/stage/2006/sep/20/theatre1>

283 Ravenhill. „In at the deep end“.

Swimmingpool stürzte und daraufhin ihre Verletzungen mit der Kamera dokumentierte²⁸⁴.

Jörg Heiser sieht aber nicht nur bei Nan Goldin Parallelen zu der Künstlerin, die in „Pool (no water)“ im Mittelpunkt steht, sondern auch zur Young-British-Artists-Ikone Tracey Emin²⁸⁵, denn *wie keine andere verwandelte sie ihr Privatleben in Kunstobjekte*²⁸⁶. So erklärte sie etwa 1998 ihr ungemachtes Bett zum Kunstwerk und produzierte 1996 ein Video, das sie selbst zeigt, wie sie über eine Abtreibung spricht, die sie vornehmen ließ²⁸⁷.

Charles Isherwood meint in seiner Kritik zu einer Inszenierung von „Pool (no water)“ von Ianthe Demos im 9th Space in New York, einen Prätext ausmachen zu können, der aus den Gefilden der Literatur stammt. Er stellt fest, „Pool (no water)“ *feels a bit like a riff on “The Picture of Dorian Gray,” Wilde’s novel about the temptation to sell one’s soul for a purchase on immortality.*²⁸⁸

7.3.3 Das Leben als Text

Bei dem Projekt „A Life in Three Acts“ hat sich Mark Ravenhill mit dem Transgender Performer Bette Bourne zusammengetan, um dessen Leben in einem Theaterabend zusammenzufassen. Die gewählte Form ist, dass Bourne selbst erzählt, während Ravenhill, der ebenfalls auf der Bühne anwesend ist, Bourne durch seine eigene Geschichte leitet, durch gezielte Fragen und Bemerkungen. *Occasionally Mark plays the other characters so that Bette can interact with them, which of course artfully breaks up the monologues and gives extra dramatic interest*²⁸⁹.

284 Vgl. Heiser, Jörg. „Die Tote wurde stärker als die Lebende gewesen war. Mark Ravenhills Stück pool (no water), die zeitgenössische Kunst und die Psychologie der Opferung“. *Programmheft Pool (kein Wasser) am Akademietheater in der Spielzeit 2007/2008*. Wien: Akademietheater, 2008. S. 37.

285 Vgl. Heiser. S. 38.

286 Heiser. S.38.

287 Vgl. Heiser. S. 38.

288 Isherwood.

289 Loveridge, Lizzie. „Bette Bourne and Mark Ravenhill – A Life in Three Acts“. *Curtain Up*. <http://www.curtainup.com/bettybournelon.html>

Das sagt viel darüber, wie Ravenhill seine Rolle als Autor sieht, nämlich als jemand, der Geschichten, die ohnehin da sind, lenkt. Sein Ziel im Arbeitsprozess beschreibt er so: *The aim has been to chart the underlying narrative of Bette's life*²⁹⁰. In „A Life in Three Acts“ ist also ein recht ungewöhnlicher Prätext eingeflochten, nämlich ein tatsächliches Leben, in dem Ravenhill dem zugrundeliegende narrative Strukturen erkennt.

7.4 Philosophie für Anfänger

An Verweisen auf philosophische Diskurse mangelt es nicht. Die Stücke Ravenhills greifen verschiedene philosophische Fragen auf – vornehmlich solche aus dem späten 20. Jahrhundert -, jedoch ergeben sich die Fragestellungen nicht immer unbedingt aus den in den Stücken behandelten Themen und Sachverhalten oder aus den Konflikten der Figuren, sondern sie wirken manchmal ein bisschen dazwischengepappt, um dem Ganzen künstlich mehr Tiefe oder mehr Gehalt zu verleihen. Dieser Eindruck lässt sich dadurch untermauern, dass Ravenhill sich in den philosophischen Belangen zugegebenermaßen tatsächlich an Überblickswerken wie „Baudrillard for Beginners“²⁹¹ orientiert hat. Das spiegelt sich in den Stücken wieder. Auch sie scheinen manchmal ein wenig oberflächlich und auch unsubtil mit theoretischen Fragestellung, die in ihnen aufblitzen, umzugehen.

*In other words, the plays wear their references on their sleeves in a display of knowingness. While Ravenhill is clearly acquainted with the main landmarks of a particular discursive terrain, what emerges in the plays is abricolage, a readily consumable "beginner's guide" version to perspectives on a society of commodity, the micronarrative and the death of the subject.*²⁹²

Die philosophischen Einflüsse sind primär bei den Theoretikern der Postmoderne zu suchen. So spielen neben Lyotard auch Baudrillard, Foucault und Debord eine Rolle. Es finden sich aber durchaus noch andere Einsprengsel populärer philosophischer Gedanken der Postmoderne. Wenn die Figur des Alain in „Faust is Dead“ sagt, *I call*

290 Ravenhill, Mark. „The fabulous life of Bette Bourne.“ *Guardian.co.uk*.

<http://www.guardian.co.uk/culture/2009/aug/23/bette-bourne-mark-ravenhill>

291 Vgl. Sierz, Aleks. *In-yer-face Theatre*. S. 135.

292 Wallace. S. 93.

*this moment the End of History because what we understood as history, this movement forward has ended.*²⁹³, greift sie die These vom Ende der Geschichte von Francis Fukuyama auf.²⁹⁴

7.4.1 Baudrillard, Alain und Amerika

Zu Jean Baudrillard gibt es besonders in „Faust is Dead“ einen unübersehbaren Bezug, der unter anderem durch die starke Amerika-Affinität der Figur Alain, die wohl aus purem Zufall einen französischen Vornamen trägt, ausgedrückt wird:

*Alain Because in America, and only in America, am I truly at home. For me, and for so many children of the twentieth century, it is only in America that we really believe that we are alive, that we are living within in our own century. In Europe we are ghosts, trapped in a museum, with the lights out and the last visitor long gone.*²⁹⁵

Alain lobt Amerika als einen Ort, an dem er sich wahrhaftig zuhause fühlt, als jenen Ort, der das ideale Zuhause für Kinder des 20. Jahrhunderts bietet. Alains Amerikabild ist mit dem von Baudrillard gleichzusetzen, der ebenfalls Europas Verstaubtheit kritisiert und Amerika folgendermaßen charakterisiert:

*Amerika ist die Originalausgabe der Moderne, wir sind die Zweitfassung oder die mit Untertiteln. Amerika treibt die Frage nach dem Ursprung aus, es beansprucht nicht Originalität oder mythische Authentizität, es hat keine Vergangenheit und keine Gründerwahrheit. Da es keine primitive Akkumulation von Zeit kennt, lebt es in dauernder Aktualität.*²⁹⁶

Amerika ist hier nicht nur ein Land, es steht viel mehr für eine Idee. Es ist die wahrhaftig gewordene Moderne, während Europa in einem Sumpf aus Historie unterzugehen scheint.

7.4.2 Foucault, Alain und Bestrafungen

Nicht nur Baudrillard steht für die Figur des Alain Pate, auch ein anderer französischer Philosoph zeigt deutliche Parallelen zu dieser Figur: Michel Foucault. Für Clare

293 Ravenhill. „Faust is Dead.“ S. 120.

294 Vgl. Fukuyama, Francis. *The End of History and the Last Man*. New York: Avon Books, 2006.

295 Ravenhill. „Faust is Dead.“ S. 101.

296 Baudrillard, Jean. *Amerika*. Berlin: Matthes & Seitz, 2004. S. 106.

Wallace ist Alain eine *reanimated version of Michel Foucault, using ideas adapted, primarily, from Jean Baudrillard's work.*²⁹⁷

Der Einfluss Foucaults auf Ravenhills Arbeit beschränkt sich jedoch bei Weitem nicht nur auf „Faust is Dead“. Auch in anderen Stücken sind die Gedanken und Thesen Foucaults durchaus präsent, etwa in „The Cut“, wo sich Ravenhill mit ähnlichen Fragen auseinandersetzt wie Foucault in „Überwachen und Strafen“. Foucaults Gedanken sind in „The Cut“ sehr präsent oder wie Wallace es ausdrückt: *Foucault and Freud hover above these dramatic events like the Greek Furies in a tragedy by Aeschylus. They disturb and pervade the air of this intriguing play with an overpowering sense of ideological and moral fatalism*²⁹⁸.

In „Überwachen und Strafen“ setzt sich Foucault mit der Idee auseinander, dass *die modernen Gesellschaften als „Disziplinargesellschaften“ definiert werden können*²⁹⁹, das heißt, dass es ständig um die Aufrechterhaltung von Disziplin und Ordnung geht, was auch die entsprechenden Disziplinierungsmaßnahmen nach sich zieht. Allerdings kann die Disziplin *nicht mit einer Institution oder einem Apparat identifiziert werden*³⁰⁰. Das hat den Grund, dass *sie ein Typus von Macht ist, eine Technologie, die alle Arten von Apparaten und Institutionen durchzieht, um sie zu verbinden, zu verlängern, um sie konvergieren und in einer neuen Weise wirken zu lassen*³⁰¹. Auch in „The Cut“ ist die Disziplin nur scheinbar an eine bestimmte Institution gebunden. Im Laufe des Stücks manifestiert sich, dass es sich um ein gesellschaftliches System handelt, das jedem Machtwechsel mühelos standhalten kann.

Auch in anderen Punkten greift „The Cut“ Gedanken aus „Überwachen und Strafen“ auf, zum Beispiel an dieser Stelle:

Stephen *But the house was in your name, so...*

Paul *Ah...*

Stephen *They're using it as a prison.*

297 Wallace. S. 128.

298 Billingham. S. 145.

299 Deleuze, Gilles. *Foucault*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1992. S. 40.

300 Deleuze. S. 40.

301 Deleuze. S. 40.

*Paul More prisons? A better world with more prisons?*³⁰²

Paul hinterfragt hier, ob mehr Gefängnisse eine Welt sicherer machen, oder ob nicht vielleicht das Gegenteil der Fall sein könnte. Dieser Gedanke taucht auch bei Foucault auf, der ihn folgendermaßen formuliert: *Das Gefängnis produziert auch Delinquenten, weil es den Häftlingen gewaltsame Zwänge auferlegt*³⁰³. Er sieht die Gefahr, dass das Gefängnis auch in der Lage ist, Kriminalität selbst zu schaffen, einen Umstand, den auch die Figur Paul im Hinterkopf hat.

7.4.3 Debord und das Spektakel

Während Foucault und Baudrillard nicht zuletzt wegen der Figur Alain in „Faust is Dead“, die Aspekte beider Denker in sich vereint, als philosophische Haupteinflüsse Ravenhills gelten, führt Clare Wallace außerdem Guy Debord und sein Werk „The Society of Spectacle“ aus dem Jahr 1967³⁰⁴ an, in dem Gedanken vorkommen, welche auch Baudrillard und Lyotard als Grundlage für ihre Werke dienten. Wallace sieht die Verbindung zwischen Ravenhills Texten und den Thesen Debords im Stellenwert des Spektakels, das Debord als Kern der Konsumgesellschaft sieht:

*Though Debord does not overtly concern himself with postmodernity-his focus is the formation and operation of a consumer society-the conditions he explores bear upon the debate, in particular the way in which this turn to spectacle involves surfaces and a transformation of the perception and experience of time. The spectacle is omnipresent.*³⁰⁵

Debord sieht das Spektakel als allgegenwärtig an und gleichzeitig als Triebfeder für die Konsumgesellschaft, einer Gesellschaft, in der sich auch Ravenhills Figuren bewegen und darstellen. Das Spektakel definiert Debord als *not a collection of images, but a social relation among people, mediated by images*³⁰⁶. Das Spektakel ist das verbindende Element zwischen Menschen, es ist eine Beziehungsform, die sich durch Bilder ausdrückt. Und diese Beziehungen nehmen für Debord derart überhand in einer durch

302 Ravenhill. „The Cut“. S. 49.

303 Foucault, Michel. *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1994. S. 342.

304 Vgl. Wallace. S. 94.

305 Wallace. S. 94.

306 Debord, Guy. „Society of the Spectacle.“ Marxists.org.
<http://www.marxists.org/reference/archive/debord/society.htm>

Konsum geprägten Gesellschaft, dass sie alle Aspekte des Lebens umfassen.

*In societies where modern conditions of production prevail, all of life presents itself as an immense accumulation of spectacles. Everything that was directly lived has moved away into a representation.*³⁰⁷

Für alles, was nicht Spektakel ist, nicht durch Bilder übermittelt wird, ist kein Platz mehr. Die oberflächliche Darstellung siegt über das tatsächlich Gelebte, das Erleben wird ausgetauscht durch die Repräsentation des Erlebten beziehungsweise des Erlebens selbst. Die Wirklichkeit verschwindet hinter der Maske des Spektakels, verschmilzt mit ihr und die Maske wird so zur Wirklichkeit, zum *historical movement in which we are caught*.³⁰⁸

7.5 Kleine und große Geschichten

*I think... I think we all need stories, we make up stories so that we can get by. And I think a long time ago you could live your whole life in them. The Powerful Hands of the Gods and Fate. The Journey to Enlightenment. The March of Socialism. But they all died or the world grew up or grew senile or forgot them, so now we're all making up our own stories. Little stories. It comes out in different ways. But we've each got one.*³⁰⁹

Die Figur Robbie aus „Shopping and Fucking“ bringt hier nicht nur ein Motto des Stückes auf dem Punkt, das man auch als Motto einer postmodernen Weltsicht lesen könnte, in der alles miteinander kompliziert verwoben ist, und man selbst nicht mehr ist, als die Narrative, zwischen denen man irgendwo in der Luft hängt, er bringt auch zum Ausdruck, wie essenziell wichtig die Geschichte des Einzelnen für den Einzelnen ist und sei es nur für den Augenblick, in dem sie produziert, oder reproduziert wird. In einer Welt, die ein Durcheinander aus verschiedenen Kulturen und Subkulturen, verschiedenen Wertvorstellungen, von Lebensentwürfen und Lebensmodellen, die nicht so recht aus dem Entwurf- oder Modellstadium kommen wollen, ist, in so einer Welt kann eine Geschichte eine elementare Funktion erfüllen und zu einem *limited lifebelt*³¹⁰

307 Debord, Guy. „Society of the Spectacle.“ Marxists.org.
<http://www.marxists.org/reference/archive/debord/society.htm>

308 Debord, Guy. „Society of the Spectacle.“ Marxists.org.
<http://www.marxists.org/reference/archive/debord/society.htm>

309 Ravenhill. „Shopping and Fucking“. S. 66.

310 Billingham. S. 138

werden, zu einem Rettungsgurt, der einem zumindest eine Zeit lang das Gefühl gibt, irgendetwas in dieser wirren Welt sei sicher. In einer postmodernen Welt, die nach Jean-François Lyotard am Untergang ihrer *Erzählungen (narrations) mit legitimierender Funktion*³¹¹ leidet, suchen Ravenhills Figuren Legitimation, Halt und Trost in Geschichten, die klein scheinen, im Vergleich zu dem, was Lyotard als *Metaerzählungen*³¹² bezeichnet, denn das Verschwinden jener Metaerzählungen *hindert Milliarden von kleinen und weniger kleinen Geschichten nicht daran, weiterhin den Stoff des Lebens zu weben*³¹³. Ravenhills Stücke sind durchzogen von kleinen Geschichten, die die Figuren sich gegenseitig und dem Zuschauer erzählen. Sie haben eine beruhigende Wirkung und sie geben Sicherheit, wie in „Shoot/ Get Treasure/ Repeat“ gut zum Ausdruck kommt:

*My little boy 's seven. He's called Dan. Before the invasion he used to play on a bicycle with stabilisers on the street with his friends. I've been living in the cellar with him for the last six months. Sometimes we enjoy ourselves. I make up stories. He makes up stories. The Little Devil. That's a charcter we made up. The Little Devil who - His friend with the broken wing -*³¹⁴

Hier ersetzt das Geschichtenerfinden im Keller das Fahrradfahren mit Stützrädern auf der Straße. Die Geschichten übernehmen die Funktion von Stützrädern für die Figuren. Sie halten sie davon ab umzukippen, wenn sie ins Wanken geraten, darum halten die Figuren immer an ihren Geschichten fest, wie auch Mark Ravenhill an seinen Geschichten festhält, die er intertextuell so fest mit anderen verknotet, dass immer ein Teil von ihnen irgendwo im Gefüge der Narrative der Kultur herumschwirrt. Geschichten sind nicht nur den Figuren wichtig, sie sind auch Ravenhill wichtig und das aus gutem Grund, denn sie sind ein elementarer Bestandteil des Lebens. In Christopher Bookers Buch „The Seven Basic Plots“ heißt es dazu:

[One] of the greatest and most important mysteries is lying so close beneath our noses that we scarcely even recognise it to be a mystery at all. At any given moment, all over the world, hundreds of millions of people will be engaged in what is one of the most familiar of all forms of human activity. In one way or another they will have their attention focused on one of those strange sequences

311 Lyotard, Jean-François. „Randbemerkungen zu den Erzählungen.“ Engelmann, Peter (Hg.). *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart*. Stuttgart: Reclam, 1990. S. 51

312 Lyotard. S. 51

313 Lyotard. S. 51

314 Ravenhill. *Shoot/ Get Treasure/ Repeat*. S. 164

*of mental images which we call a story. We spend a phenomenal amount of our lives following stories: telling them; listening to them; reading them; watching them being acted out on television screen or in films or on a stage. They are far and away one of the most important features of our everyday existence.*³¹⁵

Diese Allgegenwart von Geschichten und narrativen Strukturen im täglichen Leben im Blick habend, ist es weniger verwunderlich, dass Geschichten in den Stücken Ravenhills so eine wichtige Rolle als Rettungsanker haben, sondern die Frage ist eher: Was bleibt einem denn anderes übrig?

Mark Ravenhill sieht seine Rolle in der Welt jedenfalls so: *Ich bin offensichtlich ein Geschichtenerzähler*³¹⁶.

315 Booker, Christopher. *The Seven Basic Plots. Why we tell stories*. London: Continuum, 2004. S. 2.

316 Benecke. S. 365.

8. RESÜMEE

Damit wäre auch diese Geschichte erzählt, eine Geschichte über Geschichten, über dramatische Methoden, über intertextuelle Verstrickungen, über Trauer, Krieg und Verlorensein, über die Hoffnung, dass da unter einem einen großes, unsichtbares Sicherheitsnetz aus Texten ist, das einen auffängt, wenn die Welt endgültig zu wackelig geworden ist, um weiter darauf zu bestehen.

Mark Ravenhill hat sich in die Literaturgeschichte eingeschrieben und dabei ein bisschen abgeschrieben von Leuten, die wiederum von anderen abgeschrieben haben. Sein Schaffen ist fest verknüpft mit diversen anderen Texten, es nimmt Anleihen aus Hoch- und Populärkultur, aus Musik, Bildender Kunst, Philosophie und Politik quer durch die Epochen. Und doch scheinen Ravenhills Stücke sehr an die Zeit ihrer Entstehung gekoppelt. Es sind Zeitgeiststücke. Das Schreiben Ravenhills verändert sich mit der Welt oder zumindest mit den Fernsehbildern, die es von dieser Welt gibt. Die Figuren tauschen knapp nach der Jahrtausendwende die Furcht vor den Ungewissheiten des eigenen Lebens gegen die Zwickmühle, dass man nicht immer klar zwischen Opfern und Tätern unterscheiden kann in einer Zeit wo Kriege gegen Terror geführt werden. In jeder Not, in der sich die Figuren befinden, suchen sie ihr Heil allerdings am selben Platz: in Geschichten.

Thank you for listening. Thank you for coming here. It's been a priviledge to tell the story. And, you know, later if you want to go back to your, you know, manager and agent and PR and your people and, you know, take the piss, use the script to... then fine, fine, because at least I've told you, I have told you.³¹⁷

³¹⁷ Ravenhill. „Product“. S. 72 f.

LITERATURVERZEICHNIS

Primärliteratur

Bourne, Bette/ Mark Ravenhill. *A Life in Three Acts*. London: Methuen Drama, 2009.

Brecht, Bertolt. *Furcht und Elend des Dritten Reiches. 24 Szenen*. Berlin: Suhrkamp, 1970.

Churchill, Caryl. *Cloud Nine*. New York: Routledge, 1984.

Fannin, Hilary/ Stephen Greenhorn u.a. *Sleeping Around*. London: Methuen Drama, 1998.

Pratchett, Terry/ Mark Ravenhill. *Nation. The Play*. London: Corgi Books, 2009.

Ravenhill, Mark. *Mother Clap's Molly House*. London: Methuen, 2002.

Ravenhill, Mark. *Over There*. London: Methuen Drama, 2009.

Ravenhill, Mark. „Pool (kein Wasser). Ein Text für Performer. Deutsch von John Birke“. *Programmheft Pool (kein Wasser) am Akademietheater in der Spielzeit 2007/2008*. Wien: Akademietheater, 2008.

Ravenhill, Mark. *pool (no water) and Citizenship*. London: Methuen Drama, 2006.

Ravenhill, Mark. *Plays: 1. Shopping and Fucking, Faust is Dead, Handbag, Some Explizit Polaroids*. London: Methuen Drama, 2001.

Ravenhill, Mark. *Shoot/ Get Treasure/ Repeat. An Epic Cycle of Short Plays*. London: Methuen Drama, 2008.

Ravenhill, Mark. „Scenes From A Family Life“. *New Connections 2008. Plays For Young People*. London: Faber and Faber, 2008. S. 421 – 460.

Ravenhill, Mark. *Ten Plagues and The Coronation of Poppea. Two texts for music theatre*. London: Methuen Drama, 2011.

Ravenhill, Mark. *The Cut and Product*. London: Methuen Drama, 2006.

Ravenhill, Mark. *Totally Over You*. London: Samuel French, 2003.

Toller, Ernst. *Hoppla, wir leben!*. Stuttgart: Reclam, 1980.

Wilde, Oscar. „Lady Windermere's Fan.“ *Complete Works of Oscar Wilde*. London: Collins, 1989. S. 385 - 431.

Wilde, Oscar. „The Importance of Being Earnest“. *Complete Works of Oscar Wilde*. London: Collins, 1989. S. 321 - 384.

Sekundärliteratur

Allen, Graham. *Intertextuality*. Oxon/New York: Routledge, 2007.

Bachmaier, Helmut (Hg.). *Texte zur Theorie der Komik*. Stuttgart: Reclam, 2005.

Baudrillard, Jean. *Amerika*. Berlin: Matthes & Seitz, 2004.

Baudrillard, Jean. „The vanishing point of communication“. Clarke, David B., Markus A. Doel, William Merrin u.a. (Hg.). *Jean Baudrillard. Fatal theories*. Oxon: Routledge, 2009. S. 15 - 23.

Benecke, Patricia. „No belief, no history. Mark Ravenhill im Gespräch mit Patricia Benecke über Kunst, Krankheit und sein neues Stück *pool (no water)*.“ *Programmheft Pool (kein Wasser) am Akademietheater in der Spielzeit 2007/2008*. Wien: Akademietheater, 2008. S. 32 - 35.

Billingham, Peter. *At the Sharp End. Uncovering the work of five leading dramatists*. London: A & C Black Publishers Limited, 2007.

Blask, Falko. *Baudrillard zur Einführung*. Hamburg: Junius, 1995.

Bloom, Harold. *A Map of Misreading*. New York: Oxford University Press, 2003.

Booker, Christopher. *The Seven Basic Plots. Why we tell stories*. London: Continuum, 2004.

Broich, Ulrich/ Manfred Pfister. *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen: Niemeyer, 1985.

Broich, Ulrich. „Zur Einzeltextreferenz.“ Broich, Ulrich/ Manfred Pfister. *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen: Niemeyer, 1985. S. 48 - 54.

Brustein, Robert. „Theater after 9/11“. Keniston, Ann/Follansbee Quinn, Jeanne (Hg.). *Literature after 9/11*. London/New York: Routledge, 2008. S. 242 - 245.

- Buse, Peter. *Drama + Theory. Critical approaches to modern British drama*. Manchester: Manchester University Press, 2001.
- Butler, Robert. „Desert Island Stories.“ *Programmheft „Nation“ am National Theatre in der Spielzeit 2009/2010*. London: National Theatre, 2010.
- Conroy, Colette. *Theatre & the Body*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010.
- Croall, Jonathan. *Inside the Molly House. The National Theatre at Work*. London: NT Publications, 2001.
- Culler, Jonathan. *Literaturtheorie. Eine kurze Einführung*. Stuttgart: Reclam, 2002.
- Deleuze, Gilles. *Foucault*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1992.
- D'Monté, Rebecca/ Graham Saunders (Hg.). *Cool Britannia? British Political Drama in the 1990's*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2008.
- Dolan, Jill. *Theatre & Sexuality*. Basingstoke: Macmillan, 2010.
- Droomgoole, Dominic. *The Full Room. An A-Z of Contemporary Playwriting*. London: Methuen, 2000.
- Edgar, David. *How Plays Work*. London: Nick Hern Books, 2009.
- Engelmann, Peter (Hg.). *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart*. Stuttgart: Reclam, 1990.
- Eribon, Didier. *Michel Foucault. Eine Biographie*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1991.
- Erlebach, Peter/ Bernhard Reitz u.a. *Geschichte der englischen Literatur*. Stuttgart: Reclam, 2007.
- Esch-van Kan, Annela. „Die Rückkehr Politischen Theaters an die Bühnen der USA und Englands“. Kreuder, Friedemann/ Sabine Sörgel (Hg.). *Theater seit den 1990er Jahren. Der europäische Autorenboom im kulturpolitischen Kontext*. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag, 2008. S. 73 - 97.
- Foucault, Michel. „Einleitung zu „Gebrauch der Lust.““. Engelmann, Peter (Hg.). *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart*. Stuttgart: Reclam, 1990. S. 244 - 275.
- Foucault, Michel. *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1994.
- Freshwater, Helen. *Theatre & Audience*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009.

- Frost, Laura. "Still Life. 9/11's Falling Bodies." Keniston, Ann/Follansbee Quinn, Jeanne (Hg.). *Literature after 9/11*. London/New York: Routledge, 2008. S.180 - 206.
- Fukuyama, Francis. *The End of History and the Last Man*. New York: Avon Books, 2006.
- Gottlieb, Vera/ Colin Chambers (Hg.). *Theatre in a cool climate*. Oxford:Amber Lane Press, 1999.
- Gupta, Suman. *Contemporary Literature: The Basics*. Oxon: Routledge, 2012.
- Harvie, Jen. *Theatre & the City*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009.
- Heiser, Jörg. "Die Tote wurde stärker als die Lebende gewesen war. Mark Ravenhills Stück pool (no water), die zeitgenössische Kunst und die Psychologie der Opferung". *Programmheft Pool (kein Wasser) am Akademietheater in der Spielzeit 2007/2008*. Wien: Akademietheater, 2008. S. 36 - 41.
- Howe Kritzer, Amelia. *Political Theatre in Post-Thatcher Britain. New Writing: 1995-2005 (Performance Interventions)*. London: Palgrave Macmillan, 2008.
- Hurley, Erin. *Theatre & Feeling*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010.
- Irwin, William. „Against Intertextuality“. *Philosophy and Literature*. Ausgabe 28. Band 2. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2004. S. 227 - 242.
- Kelleher, Joe. *Theatre & Politics*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009.
- Keniston, Ann/Follansbee Quinn, Jeanne. *Literature after 9/11*. London/New York: Routledge, 2008.
- Knapp, Annelie/ Gerd Stratmann u.a. *British Drama of the 1990s*. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter, 2002.
- Kreuder, Friedemann/ Sabine Sörgel (Hg.). *Theater seit den 1990er Jahren. Der europäische Autorenboom im kulturpolitischen Kontext*. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag, 2008.
- Kristeva, Julia. „Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman.“ Ihwe, Jens (Hg.) *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven*. Frankfurt/Main: Athenäum, 1972. S. 345 - 375.
- Kohl, Norbert. *Oscar Wilde. Leben und Werk*. Frankfurt am Main und Leipzig: Insel Verlag, 2000.

- Lane, David. *Contemporary British Drama*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010 .
- Lennard, John/ Mary Luckenhurst. *The Drama Handbook. A Guide to Reading Plays*. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- Lenz, Bernhard. „Intertextualität und Gattungswechsel. Zur Transformation literarischer Gattungen.“ Broich, Ulrich/ Manfred Pfister. *Intertextualität- Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen: Niemeyer, 1985. S. 158 - 178.
- Lohoff, Markus. „Krieg im Wohnzimmer. Fernsehzuschauer im Kreuzfeuer von Propaganda und Wahrheitsfindung.“ Liebert, Wolf Andreas/ Thomas Metten (Hg.). *Mit Bildern lügen*. Köln: Halem, 2007. S. 105 - 122.
- Lyotard, Jean-François. „Randbemerkungen zu den Erzählungen.“ Engelmann, Peter (Hg.). *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart*. Stuttgart: Reclam, 1990. S. 49 - 54.
- Mamet, David. *Three uses of the knife. On the nature and purpose of drama*. New York: Vintage Books, 2000.
- McKee, Robert. *Story. Substance, structure, style and the principles of screenwriting*. London: Methuen, 1998.
- Neipris, Janet. *To be a Playwright*. London: Routledge Chapman & Hall, 2005.
- Pankratz, Anette. „Queer Drama: Mark Ravenhill.“ Tönnies, Merle (Hg.). *Das englische Drama der Gegenwart. Kategorien – Entwicklungen – Modellinterpretationen*. Trier: WVT, 2010.
- Pankratz, Anette. „Viel Blut um Nichts? Gewalt im zeitgenössischen britischen Drama.“ Hartwig, Susanne/ Isabella von Treskow (Hg.). *Bruders Hüter/ Bruders Mörder. Intellektuelle und innergesellschaftliche Gewalt*. Berlin/New York: De Gruyter, 2010. S.23 - 41.
- Pfister, Manfred. *Das Drama. Theorie und Analyse*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2001.
- Pfister, Manfred. „Konzepte der Intertextualität.“ Broich, Ulrich/ Manfred Pfister. *Intertextualität- Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen: Niemeyer, 1985. S. 1 - 31.
- Pfister, Manfred. „Zur Systemreferenz“. Broich, Ulrich/ Manfred Pfister. *Intertextualität- Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen: Niemeyer, 1985. S. 52 - 58.

- Pietrzak-Franger, Monika. *The Male Body and Masculinity. Representations of Men in British Visual Culture of the 1990s*. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2007.
- Pinsky, Robert. "Afterword. Imagination and Monstrosity." Keniston, Ann/Follansbee Quinn, Jeanne (Hg.). *Literature after 9/11*. London/New York: Routledge, 2008. S. 285 - 290.
- Pratchett, Terry. [Ohne Titel]. *Programmheft „Nation“ am National Theatre in der Spielzeit 2009/2010*. London: National Theatre, 2010.
- Ravenhill, Mark. "A little observation on Ostalgie". *Programmheft zu Over There als Gastspiel des Royal Court Theatre an der Schaubühne Berlin im Rahmen des "digging deep and getting dirty"-Autorenfestivals zu Identität und Geschichte*. Berlin: Schaubühne, 2009.
- Ravenhill, Mark. „A Tear in the Fabric: the James Bulger Murder and New Theatre Writing in the 'Nineties.“ Trussler, Simon/ Clive Barker (Hg.). *NTQ: New Theatre Quarterly 80*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. S. 305 - 315.
- Ravenhill, Mark. „Author's Note“. *New Connections 2008. Plays For Young People*. London: Faber and Faber, 2008. S. 419.
- Ravenhill, Mark. „Foreword.“ Rebellato, Dan. *Theatre & Globalization*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009. S. ix - xiv.
- Ravenhill, Mark. „Introduction“. Ravenhill, Mark. *Ten Plagues and The Coronation of Poppea. Two texts for music theatre*. London: Methuen Drama, 2011. S. xii - xv.
- Rebellato, Dan. „'because it feels fucking amazing': recent british drama and bodily mutilation.“ D'Monté, Rebecca/ Graham Saunders (Hg.). *Cool Britannia? British Political Drama in the 1990's*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2008. S. 192 - 207.
- Rebellato, Dan. *Theatre & Globalization*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009.
- Reese-Schäfer, Walter. *Lyotard zur Einführung*. Hamburg: Junius, 1995.
- Reitz, Bernhard. „'Where's my personality gone?' - Der Autor zwischen Identität und Authentizität im britischen Drama der Gegenwart“. Kreuder, Friedemann/ Sabine Sörgel (Hg.). *Theater seit den 1990er Jahren. Der europäische Autorenboom im kulturpolitischen Kontext*. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag, 2008. S. 19 – 36.
- Roberts, Philip & Max Stafford-Clark. *Taking Stock. The Theatre of Max Stafford-Clark*. London: Nick Hern Books, 2007.

- Schürer, Ernst. „Nachwort“. Toller, Ernst. *Hoppla, wir leben!*. Stuttgart: Reclam, 1980. S. 116 - 151.
- Shellard, Dominic. *British Theatre Since the War*. New Haven: Yale University Press, 1999.
- Sierz, Aleks. *In-yer-face Theatre. British Drama Today*. London: Faber and Faber, 2000.
- Sierz, Aleks. „In-Yer-Face Theatre. Mark Ravenhill and 1990s Drama“. Knapp, Annelie/ Gerd Stratmann u.a. (Hg.) *British Drama of the 1990s*. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter, 2002. S. 107 - 121.
- Sierz, Aleks. „'we all need stories': the politics of in-yer-face theatre.“ *Cool Britannia? British Political Drama in the 1990's*. D'Monté, Rebecca / Graham Saunders (Hg.). Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2008.
- Spencer, Jenny. "Terrorized by the War on Terror. Mark Ravenhill's Shoot/Get Treasure/Repeat". Jenny Spencer (Hg.). *Political and Protest Theatre After 9/11. Patriotic Dissent*. New York/Oxon: Routledge. 2012. S. 63 - 76.
- Steltz, Christian. *Zwischen Bühne und Leinwand. Intermedialität im Drama der Gegenwart und die Vermittlung von Medienkompetenz*. Bielefeld: transcript Verlag, 2010.
- Tabert, Nils. „Gespräch mit Mark Ravenhill.“ Tabert, Nils (Hg.) *Playspotting. Die Londoner Theaterszene der 90er*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1998.
- Tönnies, Merle (Hg.). *Das englische Drama der Gegenwart. Kategorien – Entwicklungen – Modellinterpretationen*. Trier: WVT, 2010.
- Tönnies, Merle. „Das zeitgenössische englische Drama: Kategorien und Schreibweisen.“ Tönnies, Merle (Hg.). *Das englische Drama der Gegenwart. Kategorien – Entwicklungen – Modellinterpretationen*. Trier: WVT, 2010. S. 1 - 13.
- Urban, Ken. „Towards a Theory of Cruel Britannia: Coolness, Cruelty, and the 'Nineties.“ Trussler, Simon/ Clive Barker (Hg.). *NTQ: New Theatre Quarterly* 80. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. S. 354 – 372.
- Wallace, Clare. *Suspect Cultures: Narrative, Identity & Citation in 1990's New Drama*. Praha: Litteraria Pragensia, 2006.
- Wandor, Michelene. *Post-war British Drama. Looking back in gender*. Oxon: Routledge, 2001.

Walsh, Fintan. *Male Trouble. Masculinity and the Performance of Crisis*. London: Palgrave Macmillan, 2010.

Zima, Peter V. „Formen und Funktionen der Intertextualität in Moderne und Postmoderne.“ *Literatur als Text der Kultur*. Csáky, Moritz/ Richard Reichsperger (Hg.). Wien: Passagen Verlag, 1999. S. 41 – 55.

Internetquellen

Inyerface-Theatre. <http://www.inyerface-theatre.com>.

„London Reigns“. Newsweek.com. <http://www.newsweek.com/1996/11/03/london-reigns.html>

„Nation at the National Theatre, review“. Telegraph.co.uk.
<http://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/theatre-reviews/6650380/Nation-at-the-National-Theatre-review.html>

„Special report. Political Theatre.“ Guardian.co.uk.
<http://arts.guardian.co.uk/politicaltheatre/>

„Terry Pratchett and Mark Ravenhill on Nation“ National Theatre Update.
<http://www.nationaltheatre.org.uk/download.php?id=6445>

Text of President Bush's 2002 State of the Union Address“. The Washington Post.
<http://www.washingtonpost.com/wp-srv/onpolitics/transcripts/sou012902.htm>

„The Bulger case: chronology.“ Guardian.co.uk.
<http://www.guardian.co.uk/uk/1999/dec/16/bulger2?INTCMP=ILCNETTXT3487>

„The Yummy Factor“. Stop Dating Ben & Jerry.
<http://stopdatingbenandjerry.wordpress.com/2010/01/19/the-yummy-factor/>

Baudrillard, Jean. „The Spirit of Terrorism.“ The European Graduate School.
<http://www.egs.edu/faculty/jean-baudrillard/articles/the-spirit-of-terrorism/>

Billington, Michael. „Drama out of a crisis“. Guardian.co.uk.
[Guardian.co.uk.http://www.guardian.co.uk/stage/2003/apr/10/theatre.artsfeatures](http://www.guardian.co.uk/stage/2003/apr/10/theatre.artsfeatures)

Billington, Michael. „Goodbye to all that“. Guardian.co.uk
<http://www.guardian.co.uk/stage/2003/jan/09/theatre.artsfeatures>

- Brown, Peter. „Nation.“ Londontheatre.co.uk.
<http://www.londontheatre.co.uk/londontheatre/reviews/nation09.htm>
- Bush, Kate. „Young British art: Kate Bush on the YBA sensation.“
http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_2_43/ai_n7069264/
- Cottrell Boyce, Frank. „Leader of men. Terry Pratchett's South Sea adventure is a comic triumph, says Frank Cottrell Boyce.“ Guardian.co.uk.
<http://www.guardian.co.uk/books/2008/sep/13/terrypratchett.booksforchildrenandteenagers>
- Debord, Guy. „Society of the Spectacle.“ Marxists.org.
<http://www.marxists.org/reference/archive/debord/society.htm>
- Gross, John. „Brilliant, we're just brilliant.“ Telegraph.co.uk.
<http://www.telegraph.co.uk/culture/4705066/Brilliant-were-just-brilliant.html#>
- Hemming, Sarah. „A play about brotherhood and the Berlin Wall“. Financial Times Online. <http://www.ft.com/cms/s/2/c024318a-ee5a-11dd-b791-0000779fd2ac.html>
- Isherwood, Charles. „Splashes of Guilt in Waves of Envy“. The New York Times.
<http://theater.nytimes.com/2012/05/15/theater/reviews/pool-no-water-by-mark-ravenhill-at-the-9th-space.html>
- LaBruce, Bruce. „BERICHT/009: „Die Untoten.“ - Mark Ravenhill...im Limbus medizinischer Unwägbarkeit“. www.untot.info/files/schattenblickravenhill.pdf
- Loveridge, Lizzie. „Bette Bourne and Mark Ravenhill – A Life in Three Acts“. Curtain Up. <http://www.curtainup.com/bettybournelon.html>
- Morley, Sheridan. „The Real Scandal About 'Blasted'“. The New York Times.
http://www.nytimes.com/1995/01/25/style/25iht-flondon_3.html
- Peter, Anne. „Franz, wo ist dein Bruder?“ Nachtkritik.de
http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&task=view&id=2583&Itemid=40
- Prantl, Heribert. „Vergiftete Paragraphen“. Sueddeutsche.de.
<http://www.sueddeutsche.de/politik/rechtsstaat-nach-vergiftete-paragraphen-1.1122669-2>
- Ravenhill, Mark. „A touch of evil.“ Guardian.co.uk.
<http://www.guardian.co.uk/stage/2003/mar/22/theatre.artsfeatures>
- Ravenhill, Mark. „In at the deep end“. Guardian.co.uk.
<http://www.guardian.co.uk/stage/2006/sep/20/theatre1>

Ravenhill, Mark. „My pink fountain pen has run dry. I think 'writing gay' is a project that is now totally over“. Guardian.co.uk.
<http://www.guardian.co.uk/culture/tvandradioblog/2007/nov/12/mypinkfountainpenhasrund>

Ravenhill, Mark. „The fabulous life of Bette Bourne.“ Guardian.co.uk.
<http://www.guardian.co.uk/culture/2009/aug/23/bette-bourne-mark-ravenhill>

Taylor, Paul. „Nation, National Theatre, London.“ Independent.co.uk
<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/theatre-dance/reviews/national-national-theatre-london-1827505.html>

Taylor, Paul. „Theatre: Shopping and Fucking Royal Court, London“. Independent.co.uk. <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/theatre-shopping-and-fucking-royal-court-london-1356460.html>

Turpin, Adrian. „Mark Ravenhill's plays on Iraq“. Times Online.
http://entertainment.timesonline.co.uk/tol/arts_and_entertainment/stage/theatre/article3676090.ece

Vargas, Jose Antonio. „Virtual Reality Prepares Soldiers for Real War.“ The Washington Post.
<http://www.washingtonpost.com/wpdyn/content/article/2006/02/13/AR2006021302437.html>

Wilde, Oscar. „Art at Willis's rooms“. <http://www.readbookonline.net/readOnline/9886/>

ABSTRACT

Diese Arbeit beschäftigt sich mit dem dramatischen Schaffen des englischen Autors Mark Ravenhill. Sie versucht Ravenhill im Kontext der Britischen Dramatik zu verorten und gibt einen Überblick über die Themen, um die seine Stücke kreisen, und einen Einblick in das Innenleben seiner Figuren, die von Sehnsüchte und Ängsten gequält werden und nach Auswegen aus ausweglosen Situationen suchen. Im weiteren Verlauf wird untersucht, inwieweit sich das Schaffen Ravenhills formal und inhaltlich über die Jahre verändert hat. Die Erkenntnis: Es ist eine deutliche Verlagerung der behandelten Themen als Konsequenz auf die Terroranschläge vom 11. September zu beobachten. Ein großer Teil der Arbeit widmet sich dem Bereich Intertextualität. Nach dem Versuch einer Begriffserklärung werden Stücke Ravenhills auf ihre intertextuellen Bezüge hin analysiert, wobei der dabei angewandte Textbegriff durchaus Werke aus anderen Bereichen der Kunst so wie Diskurse miteinschließt.

Lebenslauf

Persönliches

Name: **CHRISTIANE KALSS**
Geburtsdatum: 18. 08. 1984
Geburtsort: Leoben

Ausbildung

1991-1995	Volksschule Liezen
1995-2003	Stiftsgymnasium Admont (Matura mit ausgezeichnetem Erfolg)
2003-2004	Studium der Sprachwissenschaft an der Universität Wien
2004-2012	Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien
2008-2010	Lehrgang für Szenisches Schreiben bei uniT in Graz

Beruflicher Werdegang

2005-2006	Praktikum bei allesfilm.com als Filmjournalistin
seit 2007	Freie Schriftstellerin

Auszeichnungen und Stipendien

2007	- Nominierung für den Retzhofer Literaturpreis - Nominierung für den Kurzdramenpreis des Theaterhauses Hildesheim - Nominierung für den Kurzfilmdrehbuchpreis Nisi Masa - Einladung zu den AutorInnentagen am Staatstheater Mainz
2009	- Einladung zu stück/für/stück am Schauspielhaus Wien - Dramatikerstipendium des Bundesministeriums für Unterricht, Kunst und Kultur - Jakob-Michael-Reinhold-Lenz-Preis für Dramatik
2010	- Einladung zu „Text trifft Regie“ am Staatstheater Mainz - Startstipendium für Literatur des Bundesministeriums für Unterricht, Kunst und Kultur - Einladung zu den Werkstatttagen des Wiener Burgtheaters
2011	- Wiener Dramatikerstipendium - Teilnahme am an einem 3-monatigen Script-Development-Workshop von Sources 2